



Redaktörer

Christina Zetterlund

Charlotte Hyltén-Cavallius

Johanna Resenqvist

KONST- HANTVERK I SVERIGE DEL 1

Redaktörer

Christina Zetterlund

Charlotte Hyltén-Cavallius

Johanna Rosenqvist

INNEHÅLL

Förord 5

Konst och hantverk.
En inledning
Christina Zetterlund

Att göra en nation
Charlotte Hyltén-Cavallius

Att göra genus
Johanna Rosenqvist & Anneli Palmsköld

Funktionalism de luxe.
Konservativ borgerlighet och
exklusivt hantverk i 1930-talets
lyxinredningar
Christian Björk

Ett hantverksdrama.
Människan, maskinen och
hybriden
Helena Mattsson

Konsthantverket
i modernismen
Love Jönsson

Rom (zigenare)
är inte nomader.
Zigenskt tradition
Rosa Taikon

Konsthantverk
i verkligheten
Päivi Ernkvist

Konsten är aktion.
Att göra motstånd i Stockholm
i slutet av 1960-talet
Gunilla Lundahl

Att göra
samhällsengagemang
Christina Zetterlund

PangPang Brewery
i Hökarängen, est 2011
Charlotte Hyltén-Cavallius

73

91

77

107

115

123

7

13

33

47

65

Avsmak? **129**
Nya normer inom
konsthanteret på 2000-talet
Jorunn Veiteberg

På andra sidan lera **149**
Zandra Ahl

Att göra ett lyssnande **159**
Miro Sazdic

ROT-slöjd **167**
och svartkonst
Otto von Busch

Täckväverskan och jag **178**
Elina Holmgren

Utdrag ur **187**
radioprogrammet Sommar 2014
Kakan Hermansson

Vems hand **191**
är det som gör?
Frida Hållander

Från "invandrad" **199**
till "internationell" och
"interkulturell" slöjd.
En exposé över
begreppsbildningen inom
Hemslöjden
Charlotte Hyltén-Cavallius

Passet och dess **207**
görande av kroppar,
nationaliteter och stater
Mahmoud Keshavarz

Medverkande 211
En not om formgivningen 215
Förteckning över typsnitt 217

FÖRORD

Konsthantverk är görande och materialitet. Det är en plattform för att undersöka samhället. Här finner boken *Konsthantverk*

i *Sverige del 1* sin utgångspunkt. Den utgår från ett konsthantverk som är i samhället och prövar dess konstruktion genom görande och materialitet. Det är en undersökningsmetod som går bortom traditionella materialuppdelningar för att pröva hur normer skapats och makt utövats.

Antologin heter alltså *Konsthantverk i Sverige del 1*. Vi har aktivt valt att inte tala om "svenskt" konsthantverk. En sådan benämning förutsätter nämligen en definition av en särskild kvalitet som korresponderar med nationen Sverige. I stället utgår boken från en historieskrivning som kan innehålla en mångfald av görande och materialiteter som har ägt rum och funnits i det geografiska område som i dag kallas Sverige.

I *Konsthantverk i Sverige del 1* förstås konsthantverk i bred mening. Det är ett görande som har tagit form både i och utanför de olika former av institutionaliseringsprocesser som har kallats allt från slöjd, konsthantverk, pyssel, konst, formgivning, hantverk, hemslöjd och design. Genom att inte ta institutionaliserade gränser för givna kan perspektivet vidgas och flera möjligheter att skriva en historia om Sverige sett genom flera aspekter av görande och materialitet uppstår. Ja, minst lika många som antologin har skribenter. Alla skribenter i boken har sitt eget tilltal i sina berättelser om och faktiska erfarenheter av vad konsthantverk i Sverige kan vara. I inledningen finns ett avsnitt om hur vi ser på relationerna mellan texterna, ett slags läsanvisning.

Idén till den här boken springer ur ett gemensamt intresse av att förändra och vidga en konventionell historieskrivning om konsthantverk där ett visst konstindustriellt perspektiv ofta har varit dominerande. Boken prövar och undersöker det befintliga jämte att andra berättelser formuleras. I detta har det varit en styrka att ha Konstfack och Mångkulturellt centrum som våra institutionella tillhörigheter. Flera av artiklarna har prövats på Konstfacks studenter under den föreläsningsserie i konsthantverkshistoria som Christina Zetterlund formade för att bredda den gängse historieundervisningen.

Konsthantverk i Sverige del 1 har inga anspråk på att vara heltäckande utan det är en utgångspunkt bland många möjliga. Det är inte Historien med stort h som skrivs utan snarare ett första steg i den diskussion som vi skulle vilja se om historia, görande och materialitet. Förhoppningsvis kommer del 2 att göras av någon annan med andra utgångspunkter, kanske i andra material, på andra platser och med andra människor.

Konsthantverk har en dynamisk potential. Det märks redan på ordet, som förenar två stora begrepp: *konst* och *hantverk*. Naturligtvis är det inte en alldeles okomplicerad relation eftersom betydelsen av både konst och hantverk varierar beroende på tid, person och institution. Själva ordet berättar om att konsthantverket är ett både och, eller något som befinner sig emellan. Denna mellanposition gör att det kan ta och har tagit plats på många sätt i samhället. Konsthantverk är därför en utmärkt plattform för att undersöka hur normer skapas och hur inte bara ting utan kanske också människor värderats i skilda tider och sammanhang. I detta kapitel undersöks hur konsthantverket formuleras och institutionaliseras i det sena 1800-talet genom museet och hur dess kanter skapades längs med modernitetens förståelse av samhället. Här följer konsthantverket de värderingsmönster av görande och materialiteter som illustrerar samhällets organisering och hierarkisering utifrån faktorer som klass och etnicitet.

”Konst” förs samman med en produktionsmetod ”hantverk”, konsthantverk, i en tid (1872 enligt *Svenska Akademiens ordbok*) då det blir tydligt att produktionsmetoden *hantverk* på allt fler områden förändras eller ersätts av det ekonomiskt mer effektiva tillverkningssättet *industri*. Det är en välkänd historia. Vad som dock är viktigt att framhålla i denna historia är att hantverket inte försvinner helt och att hantverk och industri under lång tid är nära sammankopplade. Ett bra exempel är det industriellt producerade tyget som gav nya möjligheter, liksom symaskinen som skapade ”sömnadsfabriker” där hantverket förblev väsentligt.¹ Vad som sker är att hantverkets förutsättningar förändras. Nya behov skapas samtidigt som gamla

¹ Tom Söderberg, *Hantverkarna i brytningstid. 1820–1870*, Sveriges hantverks- och småindustri-organisations historiska skriftserie (Stockholm, 1955), s. 21f.

KONST OCH HANT- VERK. EN INLEDNING

Christina Zetterlund

försvinner. Nya produktionsstrukturer växer fram. Ståndsriksdagen antar 1846 den så kallade Fabriks- och hantverksförordningen som var ett första led i det formella avskaffandet av

hantverksskrånas inflytande över varuproduktionen. Därmed tas den äldre organisationen av varuproduktion bort som reglerade vem som fick äga produktionsmedlen.

Konsthantverk är inte det enda begrepp som reflekterar förändringarna både i samhället och i varuproduktionen. Ett viktigt och näraliggande begrepp som introduceras under andra halvan av 1800-talet (1873 närmare bestämt) är konstindustri. Samtidigt finns det en avgörande skillnad mellan konstindustri och konsthantverk. I den förra har konst parats ihop med en modern produktionsmetod och därmed finns också en koppling till dess organisering av produktion, kapital och konsumtion. Det senare däremot refererar till ett tillverkningssätt som går bortom den västerländska moderniteten. *Nationalencyklopedin* behandlar orden som synonymer och beskriver dem också under en gemensam rubrik. De definieras som en ”benämning på konstnärligt formgivna bruks- och prydnadsföremål, framställda som hantverk eller med maskinella hjälpmedel. Båda kategorierna omfattar bland annat bokkonst, glas, keramik, metallkonst, möbler och textilier.”² Detta är en definition som stämmer väl överens med den redogörelse för svensk konstslöjd som nationalmuseiintendenten Gustaf Upmark gjorde redan år 1883.

Det konsthantverk som *Nationalencyklopedin* och Upmark definierar representerar ett visst perspektiv på görande och material. Även om konsthantverkets fält inte alltid har varit så snävt som i encyklopedin har vanligtvis inte professioner som florister, förtennare, målare eller bagare inkluderats. Den dynamiska praktiken har dock inte alltid låtit sig infångas av ett institutionellt system, såsom exempelvis konsten som finns i konstmuseer, utan har genom historien haft något lösare kanter. Ett bra exempel på denna töjbarhet finns i det som i dag heter Konstfack, som startades 1844 som ”Söndags-Rit-skola för Handtverkare” och 1879 blev Tekniska skolan. Här fanns vid sidan av den Högre konstindustriella skolan Byggnadsyrkesskolan för dem som ville bli byggnadsledare. Det var en utbildning med mycket praktik dit bland annat murare, timmermän och byggnadssnickare sökte sig. Hösten 1890 tillkom också en maskinyrkesskola. Dessa båda inriktningar fanns kvar till 1941, fyra år innan skolan med inspiration från Bauhaus bytte namn till Konstfack. Ett tydligt tecken på modernismens inverkan, inte bara på definitionen av konsthantverk utan också på hur det institutionellt organiserades. Gränser såg annorlunda ut. Praktiskt hantverk var också närvarande inom industrin vilket inte minst blir tydligt då

2

Gustaf Upmark d.ä., ”Några ord om svensk konstslöjd”, *Slöjdföreningens meddelanden* (1884). Se även Peter Dormer, *The Art of the Maker* (London: Thames & Hudson, 1994), s. 37.

Teknologiska institutet, det som i dag är Kungliga tekniska högskolan, grundas. Inledningsvis var syftet ”att samla och meddela kunskaper och upplysningar, som äro nödvändiga för att med framgång kunna idka slöjder eller hvad man vanligen kallar handtverk och fabriker”.³

KONST

En väsentlig komponent för konsthantverkets institutionalisering är det inledande ordledet ”konst”. Det är just detta ordled som gjort det möjligt att skilja konsthantverk från ett mer generellt eller vad som kanske skulle kunna kallas vardagligt görande, som inte ingår i ett konstskapande i Nationalmuseums mening så som till exempel bagarens eller förtennarens hantverk. Dagens förståelse av ordet skiljer sig i viss mening från det synsätt som gällde vid den tid då konsthantverket introducerades. Under andra halvan av 1800-talet var en utbredd definition av konst intimt förknippad med estetiska värden och med ”det sköna”. I Gustaf Upmarks definition av konstslöjdsbegreppet finner man en definition av konst som också är användbar i sammanhanget för att förstå ”konst” i konsthantverk. Upmark skriver att konstslöjden är ”konsten i sin tillämpning på industrien, den dekorativa konsten [...] som har till uppgift att förläna formens och färgens behag åt de föremål, som stå i det praktiska livets tjänst”. Konsthantverk förstås här som görande av sköna objekt där skönhet åstadkoms genom formen och färgens behag. Men det skulle visa sig att det inte riktigt var så enkelt. I denna konstsyn, präglad av Hegels föreställning om konst, fann sig konsthantverket, med sin väska fylld av vardag, kropp och materialitet, ha dragit det kortaste strået. Här skulle man kunna säga att urscenen till det moderna konsthantverkets trauma om att vilja bli uppfattad som en konst jämbördig med andra sköna konster finns. En längtan som varit problematisk redan från början. Konsthantverket bereddes aldrig en plats bland de sköna konsterna utan blev hänvisad till marginalen. I sin inflytelserika bok *Konststilar och konstslöjd* från 1883 definierar den österrikiske konsthistorikern Jakob von Falke konstslöjden som en medlem av ”konstens rike”. Samtidigt lägger han till att konstslöjdens föremål skall ”tjena ett praktiskt

³ ”Tekniska högskolan”, *Nordisk familjebok* (1919), s. 675.

⁴ Jakob von Falke, *Konststilar och konstslöjd. Handbok för hemmet, skolan och verkstaden*, sv. övers. Gustaf Upmark (Stockholm: Fritzes, 1885), s. 1.

ändamål, på samma gång som de söka tillfredställa skönhetsinnets kraf”. Enligt Falke är det denna praktiska funktion som skiljer konstslöjden från ”den egentliga, den fria konstens skapelser”.⁴ En tidstypisk formulering från 1875

är den norska konsthistorikern Lorentz Dietrichsons i *Tidskrift för bildande konst*, där han beskriver konsthantverket som en halvkonst, en inkörsport till tyngre grejer. Genom att folket lärde känna det sköna i det lilla sammanhanget, i konsthantverket, öppnades möjligheten för själens upplyftning till en uppskattning av det höga, av Konsten.

Samtidigt är det här väsentligt att påminna om en annan förståelse av ”konst” bortom ”de sköna konsterna” som är viktig inom ”konst”-hantverket. I denna förståelse av konst är det ”en färdighet, en särskild kunskap relevant i ett visst sammanhang, en praktisk förmåga”. I *Svenska Akademiens ordbok* kan man läsa om ordet ”konstarbete” att det är ett arbete som uppvisar en stor konstfärdighet och som utförts med stor skicklighet. Konsthantverk åstadkoms genom en insikt i det sköna jämte en skicklig praktisk förmåga. En dubbelhet i definitionen som gjort det möjligt att utesluta de praktiker som inte ansetts uppfylla denna.

KONSTSLÖJDSMUSEET

Under det sena 1800-talet drevs frågan om grundandet av det så kallade konstslöjds museet av borgerliga intellektuella som ansåg det vara en nödvändig investering för framtiden. Konstslöjd, ett äldre begrepp än konsthantverket, var under 1800-talet en vanlig benämning på både det som hade tillverkats för hand och på det industriellt tillverkade. Begreppet passade väl för att motsvara ett fält som just höll på att utkristalliseras och där distinktionerna mellan hantverk och industri ännu inte var av vikt för sorteringen och värderingen av objekt och kunskaper.

Formeliten ansåg att industrisamhällets omvälvningar påverkade konstslöjden i negativ riktning då förändringarna givit vem som helst möjlighet att producera vad som helst. Personer utan den rätta bildningen hade nu fått medel att påverka både varuproduktionen och allmänhetens smak. Utan riktning och nödvändig kunskap, menade formeliten, lät sig tidens industrialister och hantverkare influeras av tidigare generationers konststilar. Relationen till historiens kunskap bröts till förmån för ett eklektiskt publikfrieri. Därför ansåg formeliten att stora utbildningsinsatser krävdes. Modernitetens lockrop hade även, enligt formivrarna, verkat demoraliserande på den konsumerande allmänhetens smak. Bildandet av allmänheten beskrevs som en förutsättning för att skapa en efterfrågan av de upplysta producenternas varor. Smakfostran var nödvändig för att hindra modernitetens negativa konsekvenser. Här formulerades konstslöjds museet som ett redskap för

att nå den önskade kvaliteten. På museet skulle förebilderna permanent finnas tillgängliga.

Det första konsts löjdmuseet i världen inrättades med hjälp av det ekonomiska överskottet från The Great Exhibition i London 1851. Året efter grundades Museum of Ornamental Art, en samling som 1857 flyttades över till det stora museikonglomeratet South Kensington Museum. Sverige var ett av många länder som följde det som utvecklades i London. I Sverige drevs frågan av Svenska slöjdföreningen (Svensk Form), grundad år 1844, som år 1872 öppnade ett museum i mindre skala. Fem år senare, 1877, föreslog ett statligt betänkande att ett nationellt konsts löjdmuseum skulle grundas. Betänkandet ledde dock inte till att något museum instiftades utan till att en avdelning för konsts löjd etablerades på Nationalmuseum år 1885.

Avdelningen skapades genom att stora delar av Slöjdföreningens museum överfördes till Nationalmuseum jämte två större donationer från Karl XV och greve Axel Bielke. Den kvalitativa konsts löjd som skulle lära och förbättra nationen återspeglade genom detta urval framför allt en furstlig och adlig smak. Det kvalitativa som eftersöktes av formeliten återfanns i forna tiders bildning och smak, den korrekta relationen till traditionen som såväl producenter som konsumenter skulle lära sig av. Samtiden var endast sparsamt representerad. I stället var det forna tiders elits materiella kultur som skulle stå förebild för framtidens varuproduktion. Det var här konsthantverkets norm initialt formulerades.

På Nationalmuseum placerades konsthantverket i ett sammanhang där konsten hade en framträdande plats. Men det placerades inte som jämbördigt med konsten utan på våningen under den där måleriet, den sköna konsten, hade sin plats. På museet tog Dietrichsons metaforiska trappa fysisk gestalt i sten. Efter att själen mjukats upp av den lilla konsten på ett lägre våningsplan kunde besökaren fortsätta upp till våningen närmast himmelen för att där få möta större utmaningar. Konsthantverket, den praktiska skönheten, placerades närmare marken, närmare vardagen samtidigt som den aspirerade uppåt, mot en skönhet bortom det individuella och tillfälliga. På konsts löjdmuseet aspirerade objekt från någons vardag på att kunna besitta denna universella kvalitet som tillskrivits den sköna konsten som fanns på översta planet. Närheten till de sköna konsterna kom också att påverka hur konsthantverket skulle beskrivas på museet. Inledningsvis visades det med principer hämtade från den tyska arkitekten och teoretikern Gottfrid Semper, det vill säga med föremålen ordnade främst efter material. Möbelavdelningen skilde sig dock något genom att här även fanns de så kallade konsthistoriska stilarna som renässans och barock som sorterande princip. I den

berättelse som institutionaliserades på Nationalmuseum blev kvaliteter som form, färg och material väsentliga i konsthantverkets historia. Det kvalitativa konsthantverket åstadkoms genom ett skickligt görande som skapade en skön förening av form, färg och material.

Ett annat resultat av betoningen av konst i konsthantverket när det institutionaliserades på konstslöjdsmuseet, var framhållandet av den unika individens skapande. Detta ledde till att upphovsmannen (för det var i de allra flesta fall män) tillmättes en viktig roll i beskrivningen av de enskilda föremålen. Objekt som inte sällan tillkommit genom kollektiva processer i en verkstad eller industri kom i många fall att tillskrivas en enskild upphovsman. På så sätt institutionaliserades också skillnaden mellan kunskaper där de många görarna, hantverkarna, blev en historiskt mindre viktig person än den som hade bestämt formen eller hade makten över produktionen, som i fallet med mästaren i en verkstad. Särskilt tydligt blir detta under 1900-talet inom industrin där det i de flesta fall är den formgivande konstnären som står som upphovsman, inte hantverkaren som utfört och många gånger också varit avgörande i produktutvecklingen. Här återfinns i många fall en klasskillnad mellan dessa bådas kunskaper. De formgivande konstnärerna hade i flera fall en konstutbildning och kom från familjer med ekonomiska möjligheter att kosta på en utbildning medan göraren, hantverkaren, oftare förvärvade sin skicklighet genom utbildning på fabriken. Den kunskap om konsthantverket och konstindustrin som har framhållits genom konstslöjdsmuseets historieskrivning har på så sätt inte bara premierat ett visst slags kunskap, att ge form, utan har också en tydlig koppling till klass.

HANTVERK, SLÖJD OCH KONSTSLÖJD

Görandet kom att få en mer framträdande position på ett annat museum som skapades vid samma tid, nämligen Nordiska museet. Det grundades 1873 som Skandinavisk-etnografiska samlingen. År 1907 kunde besökarna välkomnas in i Isak Gustaf Clasons ståtliga byggnad på Djurgården, där museet än i dag är inrymt. Här var det inte primärt det universellt sköna som institutionaliserades utan den moderna nationalstatens folks materialitet. I stadgarna står det att museet ”skall vara ett hem för minnet framför allt ur svenska folkets lif”. Där konstslöjdsmuseet visade historiska konstslöjdsalster för att fostra såväl varuproducenternas som den konsumerande allmänhetens smak, skulle Nordiska förankra den frambrytande moderniteten, den gryende nationalstaten i dess förflutna. Det svenska folkets liv som här

skulle samlas och visas upp sträckte sig från så kallad allmogekultur till de högre ståndens materiella kulturer. I denna beskrivning var görandet väsentligt. På Nordiska museet kunde man ta del av såväl böndernas brödbak och klädestillverkning som hantverksskrånas produktion och organisering. Nordiska museet skulle "gagna vetenskapen" och därtill även "väcka och nära fosterlandskänslan". Till skillnad från konstsöjdmuseet som främst innehöll elitens objekt skulle Nordiska museet "omfatta samhällets alla klasser" i en tid när moderniteten grep tag i folket så att de lämnade sina gamla bruk och vanor. För att nationens historia inte skulle gå förlorad gällde det därför att skyndsamt samla in dess vardagliga bruksobjekt. Här var inte ett estetiskt konstbegrepp utslagsgivande för vad som skulle samlas in även om sådana kvaliteter inte var oväsentliga. Grundaren Artur Hazelius ansåg att Nordiska museets samlingar kunde ha en betydelse för den svenska konstsöjden, för konsthantverket. Museets objekt gjorde det möjligt att utvecklingen av kulturförståelsen liksom varuproduktionen skedde på en nordisk grund. Där Nationalmuseum visade en kvalitet med universella anspråk som gick bortom det nationella, institutionaliserade Nordiska det svenska görandet. Den svenska normen kom här att utgöras av föremål från framför allt en svensk allmoge, men inbegrep också föremål från högre ståndskulturer, som samlades in och visades i en särskild avdelning. Den senare kategorin, högre ståndskulturer, innehöll föremål som kunde återfinnas i det konsthantverksfält som institutionaliserades på Nationalmuseum. Vad som dock bör tilläggas är att inte alla högre ståndsföremål motsvarade Nationalmuseums konstdefinition, föremål som inte skulle anses sköna i den mening som institutionaliserades här. Nordiska museets syfte var ju främst att beskriva livet, inte skönheten. I katalogen *Swedish Modern* som beskrev det svenska formbidraget till världsutställningen i New York 1939 gör författarna skillnad på en svensk formhistoria som har sin grund i högre ståndsmiljöer och den som bottnar i allmogens görande och hemsöjd.⁵ Här frammanas alltså bilden av en elit med internationell estetik parallellt med ett folk med en platsspecifik smak präglad av naturliga omständigheter.

Även folkets, allmogens, görande kunde under vissa omständigheter kvalificera sig för Nationalmuseums konstbegrepp och syn på skönhet. En möjlighet öppnades till exempel genom den engelska Arts & Crafts-rörelsen som framhöll det folkliga hantverket som ett efterföljansvärt ideal. Dock var denna närvaro inte lika självklar som för elitens objekt. Det är inget som man i

5
Å. Stavenow, M. Hörén, Å. Hult & E. Svedberg (red.), *Swedish Modern. A Movement Towards Sanity in Design* (Stockholm: The Royal Swedish Commission, 1939).

någon större eller mer systematisk omfattning samlar i dag. Ett faktum som också blivit märkbart i historieskrivningen där slöjd, folkkonst, emellanåt har förekommit som en egen kategori men sällan presenterats bredvid keramiken, textilen eller metallen. Här börjar man ana en gräns för konsthantverket så som det hade definierats på Nationalmuseum, en gräns där folkkonsten, hemslöjden, befinner sig på båda sidor.

Det samiska görandet hade svårare att ta sig över Nationalmuseums gräns för konsthantverket. Visserligen har Nationalmuseum en del samiska föremål, men museet har aldrig skapat en medveten samisk samling. Ett samiskt perspektiv har inte gjort något betydande avtryck i den konsthantverkshistoria som har skrivits här. Annorlunda förhåller det sig på Nordiska museet, som har en omfattande samisk samling. Denna presenterades dock aldrig som en del av folkkonsten, som en del av nationens folks konst, utan som en separat kategori. Samerna institutionaliserades som ”den andra” som inte var en del av nationalstatens modernitet. Charlotte Hyltén-Cavallius skriver om detta i artikeln ”Att göra en nation”. I det samiska hantverket börjar konsthantverkets gräns i fråga om etnicitet bli synlig. En gräns som definitivt utestängde andra nationella minoriteter som romer och resande skapades. Trots en lång historia i Sverige ansågs inte romer vara svenskar. Trots en lång hantverkstradition av tillverkning av ”sköna bruksobjekt” fanns inte romernas görande på konsthantverkets karta, inte heller då ”det svenska görandet och bruket” skulle institutionaliseras på Nordiska museet.

KONSTHANTVERKET S GRÄNS

Konsthantverkets institutionalisering på konstslöjdmuseet betonade konsten, i bemärkelsen det sköna, i konsthantverket. Som en konsekvens kom konsthantverkets objekt att i huvudsak utgöras av elitens objekt. Konsthantverkets gränser började förhandlas på Nordiska museet, vars bredare samlingsuppdrag inneburit att såväl görande som bruk har varit väsentligt för besluten om vad som skulle inkluderas i samlingen. En betydligt klarare gräns i definitionen av konsthantverket gick i förhållande till det görande som institutionaliserades på Etnografiska museet. Nationalmuseum och Nordiska museet utgår från samma relation till moderniteten, det vill säga förståelsen av konsthantverket har utgått från en viss erfarenhet av modernitet. Etnografiska museet däremot, har beskrivit dem och det som antogs inte dela denna modernitet, ”de andra”, ”de icke moderniserade”, ”det primitiva”. På Etnografiska museet institutionaliserades görandet som stod

utanför den europeiska moderniteten. I den europeiska nationen var uppskattningen av det sköna samtidigt ett uttryck för en civiliserad själ. Civilisationen kontrasterades mot det primitiva, platser eller folk dit den moderna upplysningen inte hade nått. Det fanns, tänkte man under andra halvan av 1800-talet och i början av 1900-talet, folk som ännu befann sig på människans primitiva förstadium. Det var en tid präglad av ett evolutionistiskt tänkande där det primitiva ”var lägre stående och därmed på väg att dö [...] som oundgänglig konsekvens av själva utvecklingen”.⁶

Lotten Gustafsson Reinius, chef för Etnografiska museet, har i artikeln ”Förfärliga och begärliga föremål” beskrivit hur föremål som i dag finns på museet betraktades och värderades vid tiden då konsthantverket introducerades. I artikeln diskuterar hon Etnografiska missionsutställningen, organiserad i Stockholm 1907. En av de drivande bakom utställningen var Erland Nordenskiöld, föreståndare för Naturhistoriska riksmuseets etnografiska avdelning. Redan i detta finns en antydning om hur det görande som kategoriserades som etnografiska betraktades. Det var föremål som inledningsvis institutionaliserades som natur snarare än kultur, föremål producerade av utomeuropeiska, så kallade ”kulturfattiga folk”.⁷ På missionsutställningen visades vardagliga bruksobjekt tillverkade för hand. Men det var inte dessa objekt som dominerade berättelsen. I stället framhölls sådant som i den europeiska moderniteten ansågs som primitivt. Man valde att framhålla ”det exotiska, det hedniska och primitiva Afrika”.⁸ Berättelsen sökte skapa olikhet i förhållande till utställningsbesökarnas liv och vardag.

Samtidigt är denna etniskt färgade gräns inte fullt så enkel som att ”den andra” samlades och visades upp på en särskild institution. I det sena 1800-talets diskussion om industrins negativa inverkan på konstslöjden fann formivrarna ideal utanför Europas gränser som inte hade varit utsatta för denna negativa påverkan. Det var dock inte det afrikanska hantverket som framhölls som ett sådant ideal, vilket stämde väl överens med den organisering av materialen som

fanns på missionsutställningen där det fanns en tydlig värdering av folk. När konstslöjdsavdelningen öppnade på Nationalmuseum fanns här ett rum med kinesisk och japansk keramik. Till skillnad från europeiska föremål fanns här mycket lite information om upphovsman och produktionsort. I stället skrev man att ”skilja det kinesiska och japanska porslinet, erbjuder stora

⁶
Lotten Gustafsson Reinius,
*Förfärliga och begärliga
föremål. Om tingens roller på
Stockholmsutställningen och
Etnografiska missionsutställningen
1907* (Stockholm: Etnografiska
museet, 2005), s. 8.

⁷
Reinius, *Förfärliga och begärliga
föremål*, s. 9.

⁸
Reinius, *Förfärliga och begärliga
föremål*, s. 16.

svårigheter. Vid samlingens uppställande har icke heller den nationella synpunkten kunnat strängt tillämpas och genomföras.”⁹ Samlingens föremål presenterades inte som jämbördiga med föremålen med europeiskt ursprung. Här beskrevs inte heller någon utveckling eftersom själva utgångspunkten var att presentera ett förmodernt material. Föremål från olika tider och upphovsplatser blandades för att gemensamt manifesteras ”det andra”, visserligen kvalitativt högtstående, men likväl del av ett förflutet som den europeiska moderniteten kunde göra till sitt på sina egna villkor.

DENNA BOK

Konsthantverkets tidiga institutionalisering kan i dag verka avlägsen. Konsthantverket har gått vidare i utvecklingen och har en mer inkluderande förståelse av praktiken i dag. Samtidigt, skulle jag vilja hävda, märks spåren av det sena 1800- och tidiga 1900-talet än i dag. Museernas samlingsuppdrag speglar fortfarande de initiala uppdelningarna. Samtidigt har det under hela 1900-talet formulerats alternativ, och förändringar har skett. De institutionella ramarna har kontinuerligt brutits igenom. Konstbegreppet är ju inte längre intimt förknippat med det sköna utan tar plats på många sätt i samhället, från undersökande journalistik till dekorativa produkter på en marknad. I sina bästa stunder är i dag (konst)hantverket en materiell undersökningsmetod som både prövar sin egen historia, sina institutionella ramar liksom andra materiella kulturer. Denna bok föreslår konsthantverk som en metod som tar sin utgångspunkt i görande och materialitet. Eftersom görande och materialitet kan sägas vara ingredienser i all mänsklig aktivitet är möjligheterna stora. *Konsthantverk i Sverige del 1* prövar en historia där görande och materialitet har formulerats genom olika institutionella inramningar så som slöjd, hemslöjd, konsthantverk, konst, hantverk, form, design, konstindustri och pyssel. Här prövas vem som kan göra vad, hur det kan göras, hur normer skapas och makt utövas.

En annan av bokens avgränsningar är görande och materialiteter som har rymts inom eller relaterat till den geografi som har kommit att kallas Sverige. Det vill säga Nationalmuseums design- och konsthantverkssamling är lika mycket en svensk konsthantverksinstitution

9
Ludvig Looström, *Vägledning
för besökande i Nationalmusei
konstslöjdsavdelning* (Stockholm:
Nationalmuseum, 1885).

som Etnografiska museet. Att föremålen har olika ursprung diskvalificerar dem inte för att betraktas som ett görande som finns i Sverige.

Texterna i boken är olika i såväl utgångspunkt som sätt att skriva samt i förhållandet till görande och materialitet. Här samlas utövare inom konsthantverk, design och hantverk från olika generationer vilka skriver om aspekter av sin praktik. Här finns forskare inom etnologi, konstvetenskap, arkitektur och design. Här finns en intendent. Här finns en journalist. Här finns aktivister. Från olika håll formuleras olika perspektiv på ämnet.

I *Konsthantverk i Sverige del 1* skall läsaren inte förvänta sig en enhetlig förståelse av konsthantverket, en kronologisk utvecklingslinje – det är en annan bok. I stället är utgångspunkten just en plattform, eller ett betraktelseperspektiv på Sverige med utgångspunkt i ett visst konsthantverk. Härifrån undersöker författarna hur görande har betraktats och materialiteter värderats men också sorterats. Boken utgår inte från historia som linjär och enhetlig, eller som Gregor Paulsson uttryckte det i *Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940* från en föreställning om ”den allmänna smaken” där historien följer hur formulerandet av denna konsensus, eller hegemoni, förändras under tidens lopp.¹⁰

Bokens artiklar är löst kronologiskt ordnade och står på så sätt i dialog med en linjär förståelse av konsthantverkshistoria i Sverige. Men det är ingen utvecklingslinje som tecknas utan snarare ett antal tematiser som överlappar och återkommer, de formar olika perspektiv på och diskuterar konsthantverk, görande och materialitet från olika utgångspunkter.

Boken inleds med Charlotte Hyltén-Cavallius artikel ”Att göra en nation” som adresserar en av bokens återkommande tematiser som handlar om svenskhet, om hur materialitet och görande format ett vi, ett nationellt vi. Med utgångspunkt i det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets slöjdrörelser diskuterar Charlotte Hyltén-Cavallius hur formulerandet av ”det svenska” kom att förknippas med en viss typ av görande.

Boken avslutas med designdoktoranden Mahmoud Keshavarz text ”Passet och dess görande av kroppar, nationaliteter och stater”. Att förfälska pass är ett spritt hantverk, det är bruksobjekt som har skapats med ett stort mått av handaskicklighet, till vilket många människor sätter förhoppningar om ett möjligt liv. Det är ett hantverk som utmanar centrala föreställningar i den västerländska moderniteten så som nation och tillhörighet. Genom att förfälska pass utmanas den maktordning som har formulerats här. Mahmoud Keshavarz artikel berättar om den fundamentala ojämlikheten i en globaliserad samtid. Det är en skillnad

¹⁰ Åke Huldt m.fl. (red.), *Konsthantverk och hemslöjd i Sverige 1930–1940* (Göteborg: Bokförmedlingen, 1941).

i villkor som inte sällan neutraliseras i diskussioner om hantverk. Vi måste förstå hantverk som en möjlighet med förbehåll vilket Christina Zetterlund uppmärksammar i artikeln "Att göra samhällsengagemang".

Silversmeden Rosa Taikons katalogtext, "Rom (zigenare) är inte nomader", från hennes utställning på Nationalmuseum 1969 visar hur konsthantverkets gränser har följt de skiljelinjer i definition av svenskhet som var folkhemmets fundament. I den statliga offentliga utredningen *Förslag till lösdriivares behandling* från 1923 skriver utredaren att romernas "inordnande i samhället hos oss synes vara ett olösligt problem". Lösningen på detta problem var att få romerna att försvinna ur landet genom att "så starka inskränkningar läggas på deras rörelsefrihet, att de finna med sin egen fördel förenligt att lämna landet".¹¹

Frida Hållander undersöker gränser i konsthantverket i sin konsthantverkliga forskning som hon genomför som doktorand på Konstfack. Hon frågar sig: "Vems hand är det som gör?" Det villkorade görandet blir också synligt i Charlotte Hyltén-Cavallius andra artikel om internationell slöjd. Rikard Heberling har formgivit denna bok som en del av sitt KU-projekt på Konstfack, "Errata. Swedish Typographic Histories". Inom projektet har han undersökt hur föreställningar om svenskhet tagit sig uttryck i sökandet efter en nationell typografisk identitet som motsvarat dessa uppfattningar. Formgivningen av *Konsthantverk i Sverige del 1* är en del av denna forskning – ett görande av typografi som sker i förhållande till historiska föreställningar om svenskhet.

Konsthantverket institutionaliserades jämsides med modernitetens uppdelningar av vi och dem, man och kvinna, arbetarklass och borgerlighet. I artikeln "Att göra genus" undersöker Anneli Palmस्कöld och Johanna Rosenqvist hur vissa material och göranden blir könskodade som kvinnliga. En feministisk strategi är i dag väsentlig för många konsthantverkare, och där är Kakan Hermansson viktig. Som feministisk aktivist tar hon strid mot patriarkatet i en offentlighet där konsthantverket ingår som en bland många metoder. Christian Björks artikel, "Funktionalism de luxe. Konservativ borgerlighet och exklusivt hantverk i 1930-talets lyxinredningar", undersöker funktionalismen utifrån ett hantverksperspektiv och hur propagandans egalitära anspråk i praktiken var svåra att uppfylla.

En genomgående diskussion i boken handlar om görandet, hur hantverket tar plats i det moderna samhället, om den komplicerade relationen mellan industrialism och hantverk. Även om modernismens debattörer inte ville tillstå dess existens gör inte industrialiseringen att hantverket försvinner utan att förutsättningarna

11
Förslag till lösdriivares behandling,
SOU 1923:2, s. 89.

förändras. I "Ett hantverksdrama. Människan, maskinen och hybriden" diskuterar Helena Mattsson hantverkets komplexa position under 1900-talets inledande decennier. För den mätta delen av västvärlden har hantverk i dag kommit att bli ett attraktivt försäljningsargument vilket har skapat möjlighet för mindre producenter. Bryggeriet PangPang som intervjuas av Charlotte Hyltén-Cavallius är ett bra exempel på denna utveckling. Elina Holmgren prövar i "Täckväverskan och jag" görandets kunskap genom en skapande dialog med väverskor från 1700- och 1800-talet.

Hantverk, det egna görandet, har sedan slutet av 1800-talet formulerats som ett alternativ i olika bemärkelser. Gör-det-själ och en kritik mot masskonsumtionens hegemoni var väsentlig i det sena 1960- och tidiga 1970-talets aktivism. I "Konsten är aktion. Att göra motstånd i Stockholm i slutet av 1960-talet" ger Gunilla Lundahl en inblick i denna aktivism. Otto von Busch formulerar i "ROT-slöjd och svartkonst" ett slugt hantverk som har kraft att förändra samhället. Miro Sazdics artikel "Att göra ett lyssnande" går långt bortom smyckets traditionella utgångspunkter och prövar genom görandet relationen mellan sitt eget utövande och kollektiva meningsskapanden.

Ett framträdande alternerande bland svenska konsthantverkare har varit ett prövande av den egna praktikens normer. I "Avsmak? Nya normer inom konsthantverket på 2000-talet" redogör Jorunn Veiteberg för det utvidgade konsthantverk så som det formulerades i slutet av 1900-talet och i början av 2000-talet. Zandra Ahl var viktig i denna utvidgning. I "På andra sidan lera" gör hon en resa till krukmakaren Peter Nilsson. Deras gemensamma arbete resulterar i två utställningar, en på Dunkers kulturhus i Helsingborg och en på galleriet Crystal Palace i Stockholm. Artikelns är en återpublicering av den artikel som Zandra Ahl skrev i samband med projektet och belyser olika traditioner och förväntningar. Denna utvidgning av konsthantverket blir synlig redan i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet. Päivi Ernkvist har sedan hon gick på Konstfack i början av 1970-talet varit en mycket stark kraft inom konsthantverket i Sverige. Hon har förnyat och förändrat området, ett arbete som hon inledde redan med sitt examensarbete. I sin artikel "Konsthantverk i verkligheten" börjar hon i det undersökande hon genomförde i sitt examensarbete från 1972 för att sedan visa hur hon har fört detta arbete vidare, hur hon har fört ut konsthantverket i en verklighet.

Den utvidgning av förståelsen som sker i slutet av 1960-talet och under 1970-talet har paralleller inom såväl design som konst även om de ser olika ut. Förändringarna kan ses som reaktioner mot hur praktiken formulerades under 1900-talets industrialism och modernism. I denna

olikhet blir konsthantverkets mellanställning påtaglig eftersom den både verkar inom konst och design, eller snarare inom konstindustrin. Samtidigt har den senare aspekten betonats i skrivandet av konsthantverkshistoria. I "Konsthantverket i modernismen" beskriver Love Jönsson detta komplexa förhållande. Genom att ändra blicken föreslår artikeln en ny läsning av nyskapande konsthantverkare men också hur man kan förstå begreppet konst i konsthantverk.

Bokens tematik bearbetades vidare inom forskningsprojektet "Att göra bortom normen" som utgick från en stark relation mellan nutid och dåtid. Antagandet var att genom att skriva en annan historia blir befintliga normer svårare att fixera vilket skulle kunna skapa möjligheter för andra berättelser, andra kroppar att ta plats. En syn på historieskrivning som denna bok delar. Normen finns framför allt i den konstindustriella historieskrivningen och delvis även i berättelser om hemslöjd som har återfunnits i tongivande översiktsverk och institutionernas gestaltningar. Flera av artiklarna kan sägas föra en dialog med denna historieskrivning. *Konsthantverk i Sverige del 1* menar inte att denna historieskrivning är felaktig. Vi söker inte heller att skriva alternativa berättelser utan snarare att föreslå ett sätt att se på historia där många olika perspektiv kan ta plats parallellt. Att skriva historia är inte någon neutral aktivitet utan den bidrar till att forma vem och vad som blir synligt i samhället. Historia är något pågående.

Det som i dag ses som hemslöjd har i mångt och mycket definierats av Hemslöjdsrörelsen.¹ De idéer om bevarande, smakfostran, hjälp-till-självhjälp och estetik som runt förra sekelskiftet besjälade de verksamma inom Hemslöjden, var ingen isolerad företeelse utan i själva verket en del av en mycket större rörelse i samhället. Sekelskiftet 1900 brukar karakteriseras som en brytningstid på flera olika plan. En rad radikala omvandlingar av "det gamla allmogesamhället"

under andra halvan av 1800-talet såsom jordskiftena, folkskolan, de nya kommunikationerna och tidningsläsningen gjorde att många i den intellektuella eliten identifierade behovet av en räddningsaktion

ATT GÖRA EN NATION

Charlotte Hyltén-Cavallius

av svenska traditioner.² Inblandade i denna aktion var sociala rörelser som Hemslöjden och Hembygdsrörelsen, kulturhistoriska museer samt läns- och friluftsmuseer. Engagerade var också forskare inom de akademiska ämnena folklivsforskning och arkeologi, som växte fram parallellt med räddningsinsatserna för att bevara och beskriva det borttynande agrara Sverige. Det som kom att definieras som "folkligt dräktskick" och "folkliga textilier" intog tidigt en central plats i bevarandearbetet. Nordiska museets och Skansens grundare Artur Hazelius iakttog under resor i Dalarna hur modernt mode alltmer började ersätta detta folkliga dräktskick och tog initiativ till ett museum samt ett omfattande, och av Hazelius själv hårt reglerat, samlande.³

¹ Den här artikeln bygger dels på min avhandling *Traditionens estetik. Spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd* (Stockholm: Carlsson, 2007), dels på projektet "Crafting identity. Identification, aesthetics and minority politics in sami duodji". Se t.ex. Charlotte Hyltén-Cavallius, "Om organisering av äkthet, erkännande och identifikation i sami duodji", i: Katarina Ek-Nilsson & Birgitta Meurling (red.), *Talande ting. Berättelser och materialitet*, (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen, 2014).

² Se t.ex. Agneta Lilja, *Föreställningen om den ideala uppteckningen. En studie av idé och praktik vid traditions-samlade arkiv. Ett exempel från Uppsala 1914–1945*, Diss. (Uppsala, 1996); Catharina Lundström, *Fruars makt och omakt. Kön, klass och kulturarb 1900–1940*, Diss. (Umeå, 2005); Bo G. Nilsson, *Folkhemmets arbetarminnen. En undersökning av de historiska och diskursiva villkoren för svenska arbetares levnadsskildringar*, Diss. (Stockholm, 1996).

Ett av skälen till räddningsaktionen var att det gamla folklivet av den intellektuella eliten uppfattades som något svagt, bräckligt och borttynande. Det betraktades som modernitetens baksida, konstant utsatt för hotet att brytas ned av det inträngande moderna livet och försvinna för evigt. Allmogekulturen sågs som ”en reservoar för inhemska traditioner från forntid och medeltid” och denna framstod

³
Artur Hazelius formulerade tydliga riktlinjer och instruerade sina medarbetare att samla felfria folkdräkter. De skulle ha ett ”fullkomligt nytt utseende”. I de fall det fanns många varianter av en dräkt skulle de ”egendomligaste” väljas. Detta fick till följd att helgdagsdräkter blev överrepresenterade i samlingarna framför vardagskläder. Cecilia Hammarlund-Larsson, ”Samlingarna och samlandet”, i: *Nordiska museet under 125 år* (Stockholm: Nordiska museet, 1998); Artur Hazelius, *Några anvisningar vid samlandet af folkdräkter och bohag m.m.* (1872); Charlotte Hyltén-Cavallius, ”Folkdräkt, kulturarv, svenskhet. Omstridda och särskiljande begrepp”, i: *Dressing Swedish. From Hazelius to Salander* (Botkyrka: Mångkulturellt centrum, 2014).

⁴
Nilsson, *Folkhemmets arbetarminnen*, s. 53f.

⁵
Lilja, *Föreställningen om den ideala uppveckningen*, s. 242.

⁶
Lilli Zickerman, ”Reseberättelse. Rapport från en studieresa till deltagare i 1897 års utställning i Stockholm” (1901), i: *Lilli Zickermans bästa. Hemslöjdstankar från källan, urval & kommentar* Elisabet Stavenow-Hidemark (Umeå: Hemslöjden, 1999), s. 82.

⁷
Bosse Sundin, ”Att väcka och vidmakthålla kärleken till hem och härd’. Hemslöjdsrörelsen och det tidiga 1900-talets Sverige”, i: Gunilla Lundahl (red.), *Den vackra nyttan. Om hemslöjd i Sverige* (Hedemora: Gidlund, 1999).

⁸
Sofia Danielson, *Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen*, Diss. (Stockholm: Nordiska museet, 1991), s. 18. Se även Anneli Palmsköld, *Begreppet hemslöjd* (Stockholm: Hemslöjden, 2012).

som statisk och oföränderlig.⁴

I insamlandet fanns också inbäddat något som kan ses som en kulturkritik av insamlarnas samtid, en kritik av den modernitet som representerades av teknik, industrialism och stadskultur.⁵ Idén om kulturuttryckens gradvisa nedbrytning och förflackning var framträdande i Hemslöjdens världsbild. Det var bråttom. ”Ett kraftigt ingrepp” måste göras enligt Lilli Zickerman, hemslöjdspionjär, ideolog och grundare av Föreningen för Svensk Hemslöjd (1899).⁶

HEMSLÖJD OCH HEMSLÖJDSRÖRELSEN

Hemslöjden kan genom sitt intresse för regionala särarter och för det nationella, ”det svenska”, ses som en typisk representant för det sena 1800-talets och det tidiga 1900-talets nationsbygge.⁷ I den nya nationalismen var nation, region, hembygd och hem olika nivåer av samma nationella ideal.

Begreppet hemslöjd användes redan innan Hemslöjdsrörelsen etablerades. Det har använts i Sverige sedan 1850-talet, men fick en tydligare definition vid 1900-talets början. Under 1800-talet användes hemslöjd parallellt med slöjd, saluslöjd, husflit, husslöjd och industri.⁸ Då syftade det på tillverkning i hemmen eller mindre verkstäder för

försäljning eller eget bruk. Under 1900-talet försköts dock innebörden i begreppet, en betydelseförskjutning som sammanföll med utvecklingen av den moderna hemslöjdsrörelsen.⁹ Om det äldre hemslöjdsbegreppet framför allt förknippades med ekonomi och näring kom det nya att i högre grad betona ett kulturhistoriskt och konstnärligt intresse.¹⁰ I Hemslöjdskommitténs betänkande från 1918, där Lilli Zickerman var verksam som utredare, definieras hemslöjd som en produktion som utövas i hemmen som bisyssla, ofta till jordbruk, och ”som avser att – oftast på grundval av nedärvda eller för orten karakteristiska mönster och modeller – på ett mer eller mindre konstfärdigt sätt tillverka föremål för det egna hemmets behov eller för avsalu”.¹¹ Just föreställningen om en ”ortskaraktär” är här väsentlig. Betänkandets kommitté menade att en önskvärd egenskap är att hemslöjden bygger på mönster och modeller som är karakteristiska för orten.¹² Lilli Zickerman skriver i betänkandet att

med hemslöjdens ortskaraktär förstår man den säregna konstnärliga utsmyckning i form eller färg, som en Orts befolkning givit sina slöjdalster, och vilken så likartat utbredd sig inom ett begränsat område, att detta område i sina bostäder, dräkter, bohag och husgeråd erhållit en från andra orter skild prägel.¹³

En ortskaraktär karakteriseras av mönsterformer och färgkombinationer, inte av tekniken som kan vara densamma i södra och i norra Sverige. Denna nationella, inhemska stil kom till uttryck i hemslöjden och den inhemska svenska stilen bestod av ortskaraktärerna sammantagna.¹⁴ Vid Svenska Hemslöjdsföreningarnas Riksförbunds (SHR) årsmöte 1924

fördes kvalitetskraven, i form av material, teknik, ortsbundenhet och konstnärlig äkthet fram som de grundbultar som utmärkte Hemslöjden som rörelse.¹⁵

Här fastslogs även att Hemslöjden också hade en roll som fosterländsk fostrare, i synnerhet gentemot ungdomen som antogs kunna förledas av det framträngande nya och moderna lättare än andra åldersgrupper.

Även om det alltså går att iaktta en betydelseförskjutning av begreppet har tanken på hemslöjd som näring funnits med under hela 1900-talet. Det finns vissa delar i Hemslöjdskommitténs definition som är viktiga att

⁹ Sundin, ”Att väcka och vidmakthålla kärleken till hem och hård”, s. 91; Danielson, *Den goda smaken och samhällsnyttan*, s. 278.

¹⁰ Lundström, *Fruars makt och omakt*.

¹¹ *Hemslöjdskommitténs betänkande. Avgivet den 10 december 1917. Del 1. Huvudbetänkande och förslag* (Stockholm: Nordiska bokh., 1918), s. 8.

¹² *Hemslöjdskommitténs betänkande*, s. 9.

¹³ *Hemslöjdskommitténs betänkande*, s. 196.

¹⁴ Sundin, ”Att väcka och vidmakthålla kärleken till hem och hård”.

¹⁵ Lundström, *Fruars makt och omakt*, s. 156.

uppmärksamma eftersom de kom att verka styrande både för rörelsens bevarande- och insamlingsverksamhet och för hur dessa drag än i dag har effekt på Hemslöjdens praktik. Dessa är platsfästandets logik och platsens estetik.

HEMSLÖJDESTETIK

Med grundandet av den första hemslöjdsföreningen, Föreningen för Svensk Hemslöjd (FSH) i Stockholm år 1899, började det jag väljer att kalla ”hemslöjdsestetik” formas. Denna estetik vilar på gemensamma historiskt formade normer kring vad som ses som vacker och kvalitativt högtstående hemslöjd. Det är en estetik uppbyggd av ett antal konkreta element: tekniker, färger och material som idealt bör ha rötter i det som erkänns som tradition i en regional praktik i Sverige, tillsammans med ett specifikt kvalitetskriterium.

Hemslöjdsestetiken formades i en rad strider mellan parter inom rörelsen, bland annat mellan Föreningen för Svensk Hemslöjd och Svenska Hemslöjdsföreningarnas Riksförbund (grundat 1912) under rörelsens formeringsfas. Det var en kamp mellan stad och landsbygd om statliga medel, och om Hemslöjdens huvuduppgift. Och i kampen om ”det rätta” så kan också ”det rätta” framträda i helfigur. Alla aktörer inom Hemslöjdsrörelsen, oavsett position och lokalisering, talar om färger, material, tekniker, platser och kvalitet. Hemslöjden ska vara äkta, den ska ha rötter på en viss plats, det vill säga vara ortstypisk, och den ska hålla hög kvalitet.

I Hemslöjdens diskussioner om samtidens smaksförsämring framträder estetiken i motsatspar. Enkel och ren ställs mot prålig och överdriven. Lugna mönster ställs mot oroliga mönster. Varma och friska färger ställs mot bjärta och skrikande färger. Ursprunglig ställs mot modern. Äkta mot konstlad.¹⁶ Det egna, inhemska, ställs mot det främmande och utländska. För att mejsla fram det inhemska behövs motpoler som tillskrivs allt som det egna inte är. Under 1970- och 1980-talen formades ”invandrad slöjd”, sedermera ”internationell slöjd”, som kategori och ett utrymme i Hemslöjden (se artikeln om internationell slöjd, s. 199–204).

Kanske kan man säga att den utländska slöjden mejslat fram en position för den internationella slöjden att inta, som en av flera motpoler till den inhemska slöjden.

Lilli Zickerman hade åsikter

¹⁶ Lundström, *Fruars makt och omakt*, s. 152.

¹⁷ Lilli Zickerman, ”Hemslöjdsutställningen i Leksand 1904”, i: *Lilli Zickermans bästa*.

om alla delar av produktionen. I ett tal till unga slöjdare vid en hemslöjdsutställning i Leksand 1904 hade hon ett skarpt och tillrättavisande tonläge, inte otypiskt för kulturpersonligheter och kulturkritiker vid den här tiden.¹⁷ De unga hade låtit sig lockas av ”det gottköpsprål som fabrikererna söka att förvilla eder med” och de respekterade inte det arv de fått.¹⁸ De unga använde så kallade ”påsfärger” (anilinfärger) som, enligt Zickerman, var alltför ”bjärta”.¹⁹ De kunde ”icke längre kallas friska då de kommit upp till skrikande” menade hon. För att understryka sin avsky använder Zickerman en sinnesanalogi, synestesi, i vilken hon liknade synen vid hörseln. Färgerna framstår för starka så att de ”skriker”. Uttrycket ”skrikiga färger” är vedertaget i dag.

De syntetiska anilinfärgerna framställdes ur stenkoltjära och lanserades i Tyskland 1856.²⁰ Eftersom de var billiga och lättanvända, fick de snabb spridning och konkurrerade därmed ut äldre växtfärgningsmetoder med löv, mossor, lavar eller importerade ämnen som indigo och koschenill. De moderna färgerna bleknade snabbare och utvecklades ofta till andra färgtoner, medan de växtfärgade textilierna visserligen också blektes men bevarade den ursprungliga färgskalan. Hemslöjden förde en kamp mot anilinfärgerna, man ordnade kurser och gav ut handböcker i växtfärgning. I den gamla slöjden misslyckades man sällan med färgsammansättningar, menar Zickerman. De växtfärgade garnerna ”är i sig själv mildare än anilinfärgerna, stämma därför lättare överens och äro dessutom fåtaligare och därför enklare att sammansätta till helhetsverkan”.²¹ Harmoni, mildhet och en återhållen färgskala kan alltså sägas vara nyckelord rörande färgerna.

Också när det gäller tekniker ansågs vissa vara bra och andra sämre. Från ett besök i Lappland skriver Lilli Zickerman uppskattande:

¹⁸
Zickerman, Lilli *Zickermans bästa*, s. 119.

¹⁹
Zickerman, Lilli *Zickermans bästa*, s. 121 ff.

²⁰
Danielson, *Den goda smaken och samhällsnyttan*, s. 242.

²¹
Zickerman, Lilli *Zickermans bästa*, s. 121.

²²
Lilli Zickerman, ”Hemslöjden som nödhjälpen. Från en novemberresa i Lappland 1902”, i: *Lilli Zickermans bästa*, s. 98.

²³
Louise Waldén, ”Handarbetet. Hatat och hyllat”, i: Lundahl (red.), *Den vackra nyttan*, s. 77.

”bolstrarna ha hemvävda var och fönstren hemvävda gardiner” och i förrådet hänger hemspunnet garn av ylle.²² Vävning var en av de tekniker som skattades högt. Nyckelorden här är ”hemvävt” och ”hemspunnet”, det vill säga tillverkat i hemmet och kanske kan man också tillägga handgjort. För Hemslöjden menade att industrialismen hade medfört en förflackning av de textila uttrycken.

Hemslöjden menade i allmänhet att gamla allmogemönster hörde till det sköna. Det fula återfanns i sådant

som kunde sammankopplas med det nya, moderna, det som hämtades från till exempel mönstertidningar. ”Knypplade spetsar, helst gjorda utan mönsterremsa, var vackra, stickade och virkade spetsar fula”.²³ Det handlar också om att knypplingen krävde, till skillnad från den klandervärda virkningen, mer av utövaren, såväl intellektuellt som kroppsligt.²⁴ Lilli Zickerman kallade virkningen ett ”lättjefullt arbete”, det kunde t.o.m. utföras halvliggande! Också Hazelius hade förbjudit sina kullor på Skansen att virka men uppmanat dem att sticka, ty stickning var en folklig slöjd.²⁵ Virkningen var förkastlig, ett ”förläppande arbete” där ingen ”kroppslig eller andlig kraft och energi” lades ned.²⁶ ”Vila ligger ju egentligen i ombyte av arbete”, skriver hon 1903 i ett diskussionsinlägg för hemslöjd som medel mot emigrationen och menar att ingen vuxen människa behöver vila under dagtid.²⁷ Formuleringen mot lättjan kan också ses mot bakgrund av den ”hjälp till självhjälp” som var central inom Hemslöjdsrörelsen. Tillverkning av hemslöjd i hemmen skulle vara ett sätt för mindre bemedlade att själva ta sig ur sin situation. Som fattig skulle man ”hjälpa sig själv”. Lättjan var ett hot mot denna hjälpaktion.

Om virkning var ett lättjefullt arbete som resulterade i fula spetsar, så beskrevs ”lappslöjden” som primitiv. Så här skriver Lilli Zickerman om ”lappslöjden” i ett avsnitt om ortskaraktärerna i Hemslöjdskommitténs betänkande:

En slöjdgren, som står så att säga vid sidan av den övriga hemslöjden, är lappslöjden. Den utövas av såväl män som kvinnor. Såsom kulturbild är den intressant, men inom ramen för en uppsats, där den hemslöjd behandlas, som inom sig bär utvecklingsmöjligheter, hör den icke hemma. Lapparnas slöjdföremål med dess begränsade, rent av primitiva material och arbetssätt: renhorn, tråd av djurens senor, tenntråd, granna glaspärlor och brokiga lappar, kunna aldrig annat än som kuriositet förflyttas från sin naturliga miljö. Deras slöjd kan aldrig göras till förvärvsslöjd i stor skala annat än som turistslöjd. Men såsom sådan löper den risk att förflackas, och därmed försvinner dess kulturvärde och dess egentliga värde för utomstående.²⁸

24

Tekniker som ansågs sämre utöver virkningen var glödrkning, klädesbroderier, cigarrlådearbeten, porslinsmålning och broderier på siden. Lilli Zickerman, *Sveriges folkliga textilkonst. Utdrag ur Föreningens för svensk hemslöjd samlingsverk över svenska allmogetextilier. Del 1. Rölakan* (Stockholm: Svensk Litteratur, 1937). Elisabeth Stavenow-Hidemark, ”Lilli Zickerman skrev många uppsatser”, i: *Lilli Zickermans bästa*, s. 17.

25

Stavenow-Hidemark, ”Lilli Zickerman skrev många uppsatser”, s. 17–18.

26

Zickerman, *Lilli Zickermans bästa*, s. 18.

27

Zickerman, *Lilli Zickermans bästa*, s. 114.

28

Hemslöjdskommitténs betänkande, s. 230.

Det är således inte bara teknikerna, utan även materialen som beskrivs som primitiva. Zickerman gjorde på uppdrag av Hemslöjdskommittén en undersökning av hela Sveriges hemslöjd, och sökte identifiera och beskriva den slöjd som utmärkte varje plats, så kallad ortskaraktäristisk slöjd. I en sådan byråkratisk logik blir det svårt att inrymma den materialitet som har sitt ursprung i en nomadiserande livsstil.²⁹ Den samiska slöjden uppfyllde därmed inte en av de aspekter som utmärkte en autentisk lokaliserad hemslöjd. Utredningen hade också som uppdrag att belysa försörjningsvillkor och möjligheterna att tillverka saluslöjd, och även på denna punkt underkände Zickerman den samiska slöjden.

Lilli Zickerman var vid denna tid en viktig röst och hon hade en mycket stark position, med sin bas i huvudstaden och med kungligheter som Prins Eugen i ryggen. Inte alla delade hennes åsikter om samisk slöjd och dessa meningsskiljaktigheter speglar i stort den ovan beskrivna konflikten mellan olika positioner inom Hemslöjden. Konflikter som i mångt och mycket var en kamp om ekonomiska medel, om Hemslöjdens egentliga uppgift och en strid mellan stad och land. Norrbottens och Västerbottens läns hemslöjdsföreningar stöttade samiska slöjdare och samisk slöjd visades på de stora hemslöjdsutställningarna.³⁰ De första mönsterplanschererna gavs ut 1910 och år 1920 tog Västerbottens läns hemslöjdsförening initiativ till en mönsterbok för samisk slöjd som skulle delas ut bland slöjdarna i länet för att ”återuppliva den gamla hågen för hemslöjd”.³¹ Ett fortsatt intresse för den samiska slöjden gestaltas i den serie planscher som framställdes 1945 med föremål ur Nordiska museets samlingar på initiativ av Ernst Manker, Nordiska museet förste intendent med inriktning på samisk kultur och Fredrik Pappila, komminister i Jukkasjärvi. Slöjdplanschererna levererades med

en uppmaning från Manker: ”Låt ingen utomstående rycka Er fäderneärvda slöjd ur händerna på Er; Låt ej heller den moderna tidens förflackning dra ner Er egen konstkicklighet!”³²

Genom dessa förhandlingar mejslades det fram en normalitet kring vilka och vilken slöjd som hörde hemma i Hemslöjden. För Hemslöjden var det viktigt att dra gränser för tillhörighet. Den samiska slöjden framställdes som den ultimata Andra inom Hemslöjden; andra minoriteters slöjd förbigicks med tystnad, såsom de romska, resande

²⁹ Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik*, s. 114; Don Handelman, *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events* (New York: Berghahn, 1998 [1990]), s. xiii.

³⁰ Katarina Ågren, *Sameslöjden. Tradition och nybildning* (Stockholm: Nordiska museet, 1981), s. 17.

³¹ Efter Ågren, *Sameslöjden*, s. 19, citatets ursprung ej angivet.

³² Ågren, *Sameslöjden*. Inom ramen för den svenska hemslöjdsstrukturen har det totalt inrättats tre sameslöjdskonsulenttjänster (Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik*, s. 61).

och judiska minoriteternas.³³ Även om Hemslöjden i dag signalerar en medvetenhet om sitt nationalromantiska och nationalistiska arv, så får den byråkratiska logiken som ordnar geografin Sverige och hemslöjdsestetikens normer fortfarande återverkningar på vad Hemslöjden gör och med vilka.

33

Se t.ex. Barbro Klein, "Den svenska hemslöjdsrörelsen och de främmande", i: Lundahl (red.), *Den vackra nyttan*; Barbro Klein, "När skillnad gör skillnad. Reflektioner kring museipolitik, tystnader, och judisk kultur i Sverige", i: *Saga och sed. Kungl. Gustav Adolfs akademis årsbok* (Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs akademien, 2002), s. 47–61; Barbro Klein, "Cultural Heritage, Cultural Diversity and Museums in Sweden. Some Critical Reflections", i: Katherine Goodnow & Haci Akman (red.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (New York: Berghahn, 2008), s. 151–160. Det är möjligt att det finns spår av resandeslöjd dokumenterat av Hemslöjden utan att den är attribuerad som sådan. Här tänker jag på benämningen

"luffarslöjd" som fortfarande används inom Hemslöjden och som det anordnas kurser i. Genom benämningen reproducerar organisationen de ojämlika förhållanden som har rått i Sverige i relationen mellan minoriteter och majoritetsbefolkningen. "Luffarslöjd" är en benämning på metallslöjd där metalltrådar i olika tjocklek böjs, tvinnas, snurras och formas till brödnaggar, korgar, vispar etc – ett hantverk som många resande sålde. En rad exempel finns utställda på Bohusläns museum i Uddevalla i utställningen om utgrävningen av resandeboplatsen Snarsmon. Tack till Bodil Andersson och Kristina Lindholm för att ni så generöst delat med er av er kunskap om resandefolkets närvaro i Västsverige.



Resandehantverk i utställningen
om Snarsmon, Bohusläns museum,
Uddevalla. Foto: Charlotte Hyltén-
Cavallius.

Att göra konsthantverk omfattar enligt vår mening såväl handarbetande som konstskapande. Genom historien har detta skapande iscensatts och genomförts i skilda rum som tillåtit olika grader av rörelsefrihet för de fysiska kroppar som aktivt har deltagit i produktionen. Skilda iscensättningar av görandet har styrts av föreställningar om hur tillverkning kan gå till, vem/ vilka som bör utföra den och under vilka villkor. Med tekniken virkning som utgångspunkt vill vi diskutera hur genusmönster speglar sig i förståelsen

av konsthantverkets material och tekniker. Vi börjar i en utblick mot olika sätt att betrakta görande och genus och därefter diskuterar vi hemmet som rum och produktionsplats. Sedan följer en presentation av virkningens historia och teknik. Med detta vill vi skapa en plattform för att diskutera kroppar, rörelser och rum i relation till virkningens praktik.

ATT GÖRA GENUS

Johanna Rosenqvist &
Anneli Palmsköld

GÖRANDE OCH GENUS

Socialt och kulturellt vedertagna skillnader baserade på kön bidrar till idéer och föreställningar som i sin tur påverkar förutsättningarna för kvinnors och mäns verksamheter. Enligt genusforskaren Yvonne Hirdman går detta att förstå utifrån "genussystemet" som för det första baseras på åtskillnad, för det andra på att mäns verksamhet betraktas som norm och överordnad kvinnors.¹ Detta genussystem omfattar en ideologisk nivå, men även en individuell nivå som påverkar relationen mellan enskilda kvinnor och män. I systemet ingår också en samhällelig nivå, med olika former för samhälleligt engagemang för män respektive

kvinnor. I svensk formgivningshistoria kommer en sådan uppdelning till uttryck i föreningsstrukturen, exempelvis hur den svenska hemslöjdsrörelsen skapades

¹
Yvonne Hirdman, "Genussystemet. Reflexioner kring kvinnors sociala underordning", *Kvinnovetenskaplig Tidskrift*, nr 3:1988, s. 10.

av och för kvinnor medan Svenska slöjdföreningen organiserade främst manliga hantverkare, konsthantverkare och konstnärer.² Även den tidiga museirörelsen dominerades av män som i sina styrande positioner hade makten att avgöra vad som skulle räknas som kulturarv.³ Hemslöjd fungerade som ett kodord som talade om att detta var en rörelse för kvinnor, för det första genom att den tog hemmet som utgångspunkt och för det andra genom att den handlade om slöjd som i sammanhanget betraktades som en bisyssla för oskolade personer.⁴ I realiteten har dock hemslöjdsrörelsen även fungerat som ett professionellt verksamhetsområde för konstnärligt utbildade kvinnor som bidragit till 1900-talets formgivningshistoria.⁵

Relationen mellan rörelser – i meningen kroppsrörelser – genus och performativitet har utforskats av teoretiker som Judith Butler och Iris Marion Young. Butler beskriver genus som en ”stiliserad upprepning av handlingar” uttryckt i gester, rörelser och stilar.⁶ De handlingar som Butler talar om, är performativa till sin karaktär och genom att upprepa dem så formas och ”görs” våra sociala kön. Youngs studie av vad det innebär att ”kasta tjejkast” innefattar ett granskande av rörelser, såväl deras fysiska uttryck som deras rumsliga situering.⁷ Hon förklarar hur förväntade uttryck för den feminina, kvinnliga kroppen skapar rent fysiska begränsningar.

Med Butlers och Youngs teorier som grund är det möjligt att undersöka performativa aspekter av praktiska färdigheter, exempelvis hur föreställningar om könsskillnader får effekter för det konstnärliga utövandet i olika genrer.

I konstens hierarki har handarbetet traditionellt placerats långt ner, vilket bland annat kan ses som en konsekvens av dess kroppsliga konnotationer, tillhöriga handens domäner snarare än en tankens högre sfär. Handarbete har också förknippats med amatörism, upprepning och kopiering av mönster. Till detta kommer den låga värderingen av kvinnors arbete i enlighet med Hirdmans teori om genussystemet. Men attityder gentemot handarbete har genom historien omförhandlats parallellt med en föränderlig syn på vad kvinnlighet innebär.⁸ Just denna historiska laddning har gjort handarbete till hett stoff i en samtida konstdiskussion.⁹ Att handarbete

²
Se t.ex. Gunilla Frick, *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, Diss. (Stockholm: Nordiska museet, 1978).

³
Catarina Lundström, *Fruars makt och omakt. Kön, klass och kulturarv 1900–1940*, Diss. (Umeå: Umeå universitet, 2005).

⁴
Anneli Palmsköld, *Begreppet hemslöjd* (Stockholm: Hemslöjden, 2012).

⁵
Johanna Rosenqvist, *Könsskillnadens estetik? Om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*, Diss. (Stockholm: Nordiska museet, 2007).

⁶
Judith Butler, *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* (Göteborg: Daidalos, 2007), s. 219.

⁷
Iris Marion Young, *Att kasta tjejkast. Texter om feminism och rättvisa* (Stockholm: Atlas, 2008).

har kommit att bli ett aktivt konstnärligt ställningstagande och att välja att medvetet göra något som tidigare betraktats som trivialt och kvinnligt har blivit ett sätt att hävda ett konstnärligt utrymme.

Judith Butlers teorier om genus, som handlar om vad människor ”gör” snarare än vad de ”är”, har inspirerat oss att titta på konsthantverk med samma blick: utifrån hur det *görs* i olika rumsliga och tidsmässiga situationer. Vårt perspektiv innebär att vi betraktar socialt och kulturellt konstruerade föreställningar om kön som centrala för vad som produceras, med vilka intentioner samt med användande av vilka material och verktyg. Kroppar är situerade i tid och rum och de rörelser som görs i framställningsprocessen spelar roll för hur föreställningar om kön uppfattas och förändras över tid. Vi tänker oss att till synes låsta positioner omförhandlas av utövarna, som genom sina val av exempelvis produktionsmetod och plats kan bekräfta, bestrida eller utmana betydelsen av tidigare kategoriseringar. Vi tror oss kunna se att hierarkier som speglar värderingar av både områden, tekniker, rum och utövare, alltmer har kommit att utmanas av utövarna själva – genom det de gör.

HEMMET SOM KONSTHANTVERKLIG PRODUKTIONSPLATS

Sådan konstnärlig produktion som i dag kallas konsthantverk har under olika tidsperioder ingått i helt andra kategorier. Under 1920-talet överlappade exempelvis kategorierna ”konstslöjd” och ”hemslöjd” delvis varandra.¹⁰ Allt som gjordes inom ramen för den organiserade hemslöjden då var inte konstslöjd – i meningen professionell och

högkvalitativ tillverkning – men en del var det. Det första ordledet ”hem-” i ”hemslöjden” leder tankarna till en hushållsnära produktion. Ideologiskt passade det en dåtida komplementär könsordning att den kvinnligt dominerade hemslöjdsrörelsen särskildes från den manligt dominerade professionella verksamhet som Svenska slöjdföreningen i mitten av 1900-talet började kalla för ”form”. I Svenska slöjdföreningens historieskrivning har hemslöjden som organisation och objekt varit marginaliserad.¹¹ Men för att förstå

8
Rozsika Parker & Griselda Pollock, ”Crafty Women and the Hierarchy of the Arts”, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (London: Routledge, 1981); Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (London: Women’s Press, 1996 [1984]); Anneli Palmsköld, *Textila tolkningar. Om hängkläden, drättar, lister och takdukar*, Diss. (Stockholm: Nordiska museet, 2007).

9
Betsy Greer, *Knitting for Good. A Guide to Creating Personal, Social & Political Change, Stitch by Stitch* (Boston: Trumpeter, 2008); Rosenqvist, *Könsskillnadens estetik?*.

10
Rosenqvist, *Könsskillnadens estetik?*.

något av konsthantverkets professionaliseringshistoria måste även det marginaliserade studeras, allt det som inte har tillåtits ta plats.

Anna-Maja Nylén skriver i sitt standardverk *Hemslöjd. Den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut* att ”hemslöjd” i det förindustriella samhället omfattar allt som tillverkats i lanthemmet för avsalu eller för eget bruk. Hon skriver: ”I själva verket avser givetvis ordet hemslöjd ursprungligen all tillverkning i hemmen.”¹² Gränsen drogs då framför allt mot ”hantverk” och ”industri”, även ”hemindustri” och så kallad ”förlagsverksamhet”. Det som tillverkades i hemmet, vare sig det ägde rum i förindustriell tid eller under 1800- och 1900-talen, var i många fall en tillverkning fullt jämförbar med den som utfördes av professionellt verksamma slöjdare eller hantverkare. Det var med andra ord en kvalificerad produktion som försiggick med hemmet som täckmantel. Innanför hemmets fyra väggar var den inte lika synlig och offentlig som de mansdominerade verksamheterna.¹³

En av de tekniker som utövades av kvinnor i hemmet och som kategoriserades som ”handarbete” var virkning.¹⁴ I jämförelse med till exempel vävning, knyppling och broderi räknas virkning som tämligen ny i västvärlden. Den blev populär när bomull som material fick allt större spridning kring sekelskiftet 1800. I den tidiga hemslöjdsrörelsens beskrivning och kategorisering av slöjd utifrån idén om ortskaraktäristiska tekniker, utföranden och former, omtalades virkning som något som hade trängt undan mer traditionella tekniker som knyppling, flätning och spetsöm. Med sin jämförelsevis korta historia betraktades virkning som alltför modern för att räknas in i

familjen av de ”svenska” tekniker som hemslöjdsrörelsen värnade om.¹⁵

Olika teknikers historiska bakgrund avgjorde alltså vad som fick ingå i det ”svenska” rum som hemslöjdsrörelsen och andra aktörer definierade kring sekelskiftet 1900. Men även arbetsmoral i relation till kroppar, rörelser och olika former av görande spelade roll. När diskussioner fördes om vad som skulle få ingå i nationens rum, såväl som i hemmets rum, fanns bland många debattörer ett starkt motstånd mot lättja och lathet. I rollen som hustru och husmor ingick att en kvinna alltid skulle ha något för händerna (även i sociala sammanhang), exempelvis ett

11

Jfr Frick, *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*; Palmsköld, *Begreppet hemslöjd*.

12

Anna-Maja Nylén, *Hemslöjd. Den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut* (Älvsjö: Skeab, 1981 [1968]), s. 10.

13

Jfr Birgitta Svensson & Louise Waldén (red.), *Den feminina textilen. Makt och mönster* (Stockholm: Nordiska museet, 2005).

14

För mer information om virkning, se www.rikstermbanken.se, sökord ”virkning” (besökt 17/11 2013); www.thefreedictionary.com/crochet (besökt 6/6 2012).

15

Nu är det lite annorlunda, dock, Maria Gullberg har givit ut båda titlarna *Virktekniker* och *Virka!* på Hemslöjdens förlag 2013.

handarbete. Detta i sin tur var en kulturell och social konsekvens av ekonomiska realiteter, nämligen att det i alla samhällsskikt gällde att hushålla på bästa sätt med resurser. Att göra saker själv i hushållet, att lappa, laga och återanvända, var en del av detta görande för att få saker och ting att räcka så länge som möjligt.¹⁶ Debattörer som Ellen Key och Lilli Zickerman ansåg dock att virkningens resultat var undermåligt ur estetisk synpunkt. Det var dessutom ett "lättjefullt arbete" som kunde utföras halvliggande till skillnad från tekniker som knyppling, vävning och broderi. De senare krävde, enligt Zickerman, intellektuell verksamhet, rak rygg och god hållning.¹⁷ I det arbetsmoraliska imperativet låg alltså inbäddat föreställningen om att hemmets verksamheter på handarbetsfronten skulle utövas med lämpliga kroppsrörelser, där den raka ryggen var väsentlig. Det fanns dock olika uppfattningar om virkning som teknik. De små effektiva rörelser som exempelvis fint virkade spetsar krävde, kunde också ses som ett uttryck för flit och kvinnlighet i 1800-tals- och tidig 1900-talstappning.

Virkning har även fortsättningsvis utövats i hemmets sfär, vilket kan bero på att tekniken är svår att överföra till maskiner. Det ger virkning som textil teknik en särställning i det att den har kunnat idkas tämligen ostört och utanför offentligheten (med undantag för veckopressens publicerande av virkmönster). Under 2000-talet har virkning fått en renässans i modet. Så har exempelvis Odd Mollys "Grandma's coat", virkad i grovt garn i en modell med referenser till 1960-talet, blivit en

storsäljare. Gemensamt för moderna virkade produkter är att de tillverkas i låglöneländer där de handvirkas mot betalning. Eftersom tekniken hittills inte har gått att mekanisera, är det bokstavligen ett handarbete och skulle därför mycket väl kunna definieras som hemslöjd.¹⁸ Men liksom i fallet med rörelser och kroppshållning, spelar det också roll vilka händer som gör vad, för hur tekniker och resultat kategoriseras.

Det finns flera exempel på konstnärlig nygestaltning där just tillverkningsaspekterna fokuserats. Så till exempel Stephanie Syjuco's projekt "Counterfeit Crochet" som uppmanar var och en att virka sin egen märkesväska utifrån delade mönster och lågupplösta bilder från virkningsprojektets hemsida.¹⁹

16

Jfr Anneli Palmsköld, *Textilt återbruk. Om materiellt och kulturellt slitage* (Möklinta: Gidlund, 2013).

17

Charlotte Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik. Spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd*, Diss. (Stockholm: Carlsson, 2007), s. 111. Se även Barbro Klein, "Cultural Loss and Cultural Rescue. Lilli Zickerman, Otilia Adelborg, and the Promises of the Swedish Homecraft Movement", i: Hans Joas & Barbro Klein (red.), *The Benefit of Broad Horizons. Intellectual and Institutional Preconditions for a Global Social Science. Festschrift for Björn Wittrock on the Occasion of his 65th Birthday* (Leiden: Brill, 2010).

18

Jfr Palmsköld, *Begreppet hemslöjd*.

19

www.counterfeitcrochet.org (besökt 5/8 2014). Se även Clara Åhlvik & Otto von Busch (red.), *Handarbete för en bättre värld* (Jönköping: Jönköpings läns museum, 2009).

Resultatet blir en sorts ”pixelerad”, hemgjord variant av en märkesväska och ett ställningstagande där individen genom sitt arbete och genom att bära väskan kommenterar identitetsjakt, märkesfixering och hur mycket någon annans eller ens eget arbete är värt.²⁰

ETT ÖVERFLÖD AV VIRKADE TING

På loppmarknader hanteras det som blivit över och som människor inte längre anser sig behöva. Dit kommer de virkade föremål som har sorterats ut från linneskåp, vindar, källare, garderober, skåp och lådor och bedömts som omöjliga att slänga, men lämpliga att skänkas bort i hopp om att någon annan ska finna dem användbara.²¹ De stora mängder begagnade virkade spetsar, dukar, överkast, gardiner och andra föremål som är i omlopp på dagens second hand-marknad speglar virkningens popularitet under 1900-talet. Det är också ett uttryck för att virkade föremål har varit en viktig del av det som kvinnor har producerat i hemmen.

För dem som tar emot och sorterar skänkta föremål på en loppmarknad leder överflödet av virkade textilier till svåra överväganden. De kan inte riktigt förmå sig att slumpa bort fina handarbeten till den låga prisnivå som gäller. I stället läggs de åt sidan i en särskild låda som placeras högt upp på en hylla. De som arbetar på loppmarknaden har olika uppfattningar om dessa särskilda handarbeten. För någon handlar det om förspild kvinnokraft (ett uttryck hämtat från Ellen Key), för andra om en beundran för själva arbetsprocessen och alla de timmar som har lagts på tillverkningen. Beundran gäller också det fina hantverket och den skicklighet spetsarna och dukarna vittnar om.²²

De virkade föremålen representerar kulturella värden och sammanhang som med tiden har förändrats. De virkade dukarna var centrala som ett medel för att skapa skillnad i de ofta små bostäderna, att visa att en som husmor och hemmafru både skapade och vårdade hemmet och inredningen. I dag upplevs spetsar och dukar av många som överflödiga uttryck för äldre ideal och praktiker som dessutom kräver en skötsel som få är beredda att lägga tid på. Ett sammelsurium av ambivalenta uppfattningar lever dock kvar sida vid sida, vilket bortskänkandet såväl som särskiljandet och upphöjdheten i loppmarknadens rum är uttryck för.

Flera konstnärliga projekt återanvänder i dag de mängder av

²⁰
Jfr Åhlvik & von Busch (red.),
Handarbete för en bättre värld.

²¹
Jfr Palmsköld, *Textilt återbruk.*

²²
Jfr Palmsköld, *Textilt återbruk.*



Hemtextilier till salu på en loppmarknad. Foto: Emil Palmsköld.

virgade dukar som cirkulerar. Ett exempel är Ulrika Björkman, som fyllt bokhyllor med 7 000 virgade dukar och spetsar. Handarbetena i projektet har skänkts som gåva direkt till konstnären eller samlats in genom Röda korset. Tillsammans utgör de nu ett verk som visats i anslutning till en folkkonstutställning på Nordiska museet, och blir på så sätt ett eko till den anonyma folkkonsten – den som gjorts av händer vars arbete inte har räknats.²³ Genom mängdverkan vill konstnären få museibesökaren att tänka på de arbetstimmar som har lagts ner.

VIRKNINGSHISTORIA

Virkning kom på modet kring sekelskiftet 1800 samtidigt som bomull fick en vidare spridning i västvärlden genom tidens kolonialism och slavhandel. Bomull som material var visserligen tillgängligt under senare delen av 1700-talet, men då var det fortfarande ett exklusivt och dyrt material. Med hjälp av virkteknik kunde genombrutna vita spetsar

framställas, som liknade knypplade eller sydda spetsar. Mönsterböcker för virkning och andra handarbeten började ges ut. Vissa nådde stor popularitet och

23
www.nordiskamuseet.se/utställningar/folkkonst (besökt 5/8 2014).

översattes till många språk. Ett exempel är *The Complete Encyclopedia of Needlework* (1884), där det sägs att virkning ”är inte bara enkelt och rofyllt, utan leder också till snabba resultat. Det kan lika gärna användas till beklädnadsartiklar som kanter på underkläder och i heminredning.”²⁴ 1800-talets handarbeterska – för den virkande kroppen var av kvinnligt kön – framställde med hjälp av virkteknik inte bara spetsisättningar och dukar till pianon och bord, utan även visitkortskorgar, tvättpåsar, lampglasrensare, borstar till sidentyger, överdrag till värmeffaskor, barnkläder och haklappar.²⁵ Virkmönster publicerades förutom i handarbetsböcker även i den växande veckopressen och i tidskrifter.²⁶ Tekniken passade det kvinnoideal som spreds i 1800-talets borgerliga miljöer. Genom att i sociala sammanhang sitta och virka fina, vita bomullsspetsar med små redskap och små rörelser och med blicken sänkt mot arbetet, signalerade den virkande unga kvinnan att hon hade anammat det moderna kvinnoidealet. Hon var flitig och i verksamhet, vacker att se på med böjd hals, ödmjuk och tyst men ändå en del av sällskapet. I slutet av 1800-talet hade tekniken fått vidare spridning. Då virkade även pigor och hembiträden, husmödrar och hemmadöttrar i alla sociala skikt.

I ett danskt handarbetslexikon från 1950 anses virkningens stora spridning hänga samman med att tekniken är enkel och lättfattlig.²⁷ Tekniken beskrivs som så lätt att den passar även mindre barn. Den är till och med särskilt lämplig för dessa, eftersom den som virkar inte på

samma sätt som den som stickar behöver bekymra sig om tappade maskor. För Lilli Zickerman framstod emellertid virkning som en alltför simpel teknik och det märktes, ansåg hon, på det fula resultatet.²⁸

Från mitten av 1800-talet och fram till senare delen av 1900-talet ingick virkning som en självklar del av handarbetskultur och heminredning. Just populariteten och den oerhörda spridning de virkade föremålen fick, gjorde att de blev visuellt slitna. Virkningen och dess resultat användes faktiskt som varnande exempel i den estetiska debatt som fördes bland det sena 1800-talets intellektuella. Författaren och debattören Ellen Key skriver till exempel i *Skönhet för alla* (1899) att:

24

Thérèse de Dillmont, *The Complete Encyclopedia of Needlework* (Philadelphia: Running, 2002 [1884]), s. 277.

25

Gerda Björk, *Svensk virkning under 100 år. Ett bildhäfte med text* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1944), s. 6 ff.

26

Björk, *Svensk virkning under 100 år*, s. 3.

27

Ellen Andersen (red.), *Berlingske haandarbejdsbog. Naal og væv i leksikon* (Köpenhamn: Berlingske, 1950).

28

Elisabet Stavenow-Hidemark, ”Lilli Zickerman skrev många uppsatser”, i: Lilli Zickerman, *Lilli Zickermans bästa. Hemslöjdstankar från källan* (Umeå: Hemslöjden, 1999), s. 17f; Lilli Zickerman, ”Reseberättelse. Rapport från en studieresa till deltagare i 1897 års utställning i Stockholm”, *Lilli Zickermans bästa*, s. 84.

Man har också börjat inse, att stickade och virkade saker sällan äro vackra, framför allt att det är avskyvärt att ge våra rum likheten med torkvindar genom att fylla dem med döda vita fläckar i form av överdrag, borddukar och antimakassar, vilka – då de äro virkade – dessutom fastna i allt och därigenom blir dubbelt avskyvärda.²⁹

Keys koncept för en smakfull inredning kan sammanfattas med hennes egna ord: ändamålsenlighet, nytta och prydlighet. Virkade föremål hade inte hemortsrätt här, däremot hemvävda textilier. Att *Skönhet för alla* gavs ut samma år som Lilli Zickerman grundade Föreningen för svensk hemslöjd är ingen slump. Den estetik Key förespråkade liknade i hög grad den smak som föreningen arbetade för genom sina utvalda slöjdprodukter som exponerades i butiken i Stockholm och på utställningar runtom i landet. Det var ett estetiskt program för det nya moderna samhället, baserat på gamla beprövade tekniker och inhemska material.

Virkning ansågs alltså vara en alltför trivial teknik för att få räknas som ett avancerat hantverk, den var alltför spridd, för enkel att lära sig och att utöva, den gav fula resultat (enligt nämnda debattörer) och det var kvinnor som utövade den i hemmen. Dessutom kom virkning att särskilt uppskattas bland arbetarklassens kvinnor och i samhällets fattigare skikt. Eftersom tekniken var förhållandevis ny i västvärlden, ansågs den inte heller vara tillräckligt svensk. I teknikernas hierarki hamnade virkning långt ner och i egenskap av handarbete stod den sig slätt i jämförelse med hemslöjd, hantverk och konsthantverk.

DEN VIRKANDE KROPPEN

Hur kan virkning som teknik belysa relationer mellan teknik – kropp – rum – rörelse? I flera workshops med studenter på olika utbildningar har vi provat det ovan presenterade materialet, genusteorier såväl som virkningshistoria, och samtidigt virkat tillsammans. På så sätt har vi lyft hemmets görande in i universitetsstudiernas tankelaboratorium. Metoden har gjort det möjligt att diskutera olika erfarenheter av vad det innebär att virka. Inte genom att bara prata om historiska exempel och genusteori, utan även genom att göra studenternas och våra skilda erfarenheter till gemensamma. Som ett led i att aktivera och använda våra kroppar att tänka med utifrån virkningens gester, rörelser och kroppsliga stilar, har vi virkat med olika slags redskap, i olika material (plastband

29

Ellen Key, *Skönhet för alla. Fyra uppsatser* (Stockholm: Bonnier, 1996 [1899]), s. 9.



Från en virkningsworkshop genomförd tillsammans med studenter på programmet Ledarskap i slöjd och kulturhantverk vid Göteborgs universitet. Foto: Johanna Rosenqvist.

såväl som tunt garn), med olika rörelser (yviga såväl som återhållna) och i skilda rum (klassrum, toaletter, bussar, hem).

Att göra och att tala virkning har gett flera intressanta resultat som kan verka självklara för var och en som själv har virkat, men som sällan satts på pränt. Samspelet mellan material och redskap är en aspekt: krokens storlek avgör grovleken på materialet och beroende på vad som väljs skiljer sig uttrycket åt. En fin tråd har krävt ett fint handlag. Om tråden dessutom varit vit, har vi kunnat se den egna, smutsiga handens avtryck omedelbart sätta önskade spår i våra alster. Det tunna, lilla redskapet har utmanat till lösningar genom att den virkande fått skapa olika sorters grövre handtag till sin virknål för att öka greppvänligheten. Ett finmaskigt mönster har krävt ett närsynt övervakande med händerna uppe vid näsan. En annan aspekt rör det resultat som tekniken frambringar. Virkning är förlåtande framför allt i fråga om en tappad maska. Men samtidigt är tekniken inte alls förlåtande om det handlar om att virka med mycket fina nålar och tunt garn. Det gäller då att vara koncentrerad, noggrann och att hålla i garnet så att virkningen blir jämn och fin, vilket har ansetts vara ett eftersträvt resultat.

Tillsammans har teknik och redskap en inverkan på hur mycket plats den virkandes kropp tar i rummet. Detta förstärker det förväntat feminina rörelsemönstret som, i enlighet med Youngs teori, skapar rent fysiska begränsningar.

En tredje aspekt handlar om kroppens rörelser och konstitution. Den som virkar väldigt mycket kan få ont i handleden av vridrörelsen som tekniken kräver. En nybörjare får ont av att spänna sig alltför mycket i sin vilja att behärska virkningens rörelser. För att få en bra arbetsställning anser flera av workshopsdeltagarna att armarna behöver stöd. Vidare hänger arbetet tungt i den enda maskan. Ju större och tyngre arbetet blir, desto mer opraktiskt blir det att gå eller att stå och virka. I förlängningen betyder det att virkning är en teknik som lämpligast verkar utföras stationärt i sittande ställning. I våra workshops har Lilli Zickermans kritik mot den slappa, halvliggande kroppsställningen hos den som virkar utmanats. De som provat menar att det knappast går att virka i denna kritiserade kroppsställning. Flera har också undersökt hur yviga rörelser det går att göra vid virkning. De har kommit fram till att det går att ta plats med såväl armar som ben utan att det inverkar menligt på arbetet, men fokus ligger likväl på den lilla, väl avgränsade maskan där trådarna löper samman.

En konklusion av de workshops vi genomfört är att det budskap den virkande vill förmedla med sitt hantverk avgör valet av redskap, material, rörelser och rum. Virkning är en teknik som karaktäriseras av upprepade rörelser som kräver visst stillasittande och koncentration. Även om tekniken i viss mån tillåter yviga rörelser, har idealet historiskt varit små rörelser och fina resultat. Så länge ett idealiserat återhållet feminint rörelsemönster okritiskt upprepas av virkande kvinnor kommer detta även fortsatt att iscensätta normativ kvinnlighet. Så upprätthålls skillnader, så görs genus, enligt Butler. Om däremot människor som virkar vet om vilka rörelser de sätter i spel kan det bidra till en diskussion om vilken sorts hantverkande som varit normerande, och detta kan i sin tur bidra till ett subversivt användande av virknål och -tråd.

ATT DRA IHOP TRÅDARNA

Under det sena 1800-talet och i den då pågående estetiska debatten om hantverk, industriell produktion och smak hamnade virkningen mitt i skottlinjen, inte minst ifråga om hur de kroppsställningar och rörelser som tekniken frammanade uppfattades. Virkningens förhållandevis korta historia i västvärlden gjorde att den uppfattades som mindre svensk och nationell, vilket också sågs som en nackdel. Kritiken kom

snarare att handla om moral och etik än om funktion och teknik. Med virkning som exempel blir det tydligt att *vem* som gör, *vad* som görs och *hur* det görs är viktiga aspekter att diskutera när konsthantverkande, handarbetande och konstskapande undersöks. Görandet är inte en neutral verksamhet, utan utgör en del av ett större sammanhang. Genom att analysera hur olika slags görande iscensätts i olika rum och tider, blir det tydligt att villkoren för kropparna och deras rörelser är centrala: Om det är kvinnor eller män som gör har betydelse för hur görandet tolkas. Det står till exempel klart att disciplinerande aspekter av den feminina kroppen och virkningens popularitet som handarbete har gått hand i hand.

Virkning har varit en viktig del i många kvinnors vardagsliv, som uttryck för både förströelse och flit och som en social aktivitet. Som en populär och vida spridd teknik har virkningen likväl varit kritiserad och exkluderad såväl från kulturarvssfältet och museerna – fält historiskt organiserade av män – som från den svenska hemslöjdsrörelsens historieskrivning och verksamhet – historiskt sett organiserad av kvinnor. Med ett genusperspektiv på vad som görs synliggörs den sociala konstruktionen av konsthantverkets historia. Med ett intersektionellt perspektiv som omfattar även klass och etnicitet, får virkningens exkludering från hemslöjdshistorien sin förklaring. Virkning blev efter hand populärt i ”fel” kretsar, nämligen bland arbetarklassens kvinnor, och den var inte tillräckligt ”svensk” och ”traditionell” eftersom den importerades och började utövas i samband med industrialismen. Det blir tydligt att inte bara artikulerade ideologiska skiljelinjer, utan även outtalade föreställningar om lämpligt arbete för kvinnor respektive män inverkar på den historiska betydelse en teknik tillmäts. Kulturarvsinstitutioner som museer har – som sagt – inte intresserat sig nämnvärt för eller aktivt samlat in virkade föremål. Sorterandet och värdesättandet har snarare ägt rum på loppmarknader. Det faktum att virkning inte räknats som vare sig hemslöjd eller kulturarv är baserat på könskodade åtskillnader. Detta har färgat, och fortsätter färga, vår tids förståelse av vad konsthantverk kan vara.

Under Stockholms-utställningen 1930, den utställning om arkitektur och design som arrangerades av Svenska slöjdföreningen och Stockholm stad, introducerades funktionalismen för en stor svensk publik. Få kulturella händelser har fått ett lika stort politiskt, socialt och estetiskt genomslag som Stockholmsutställningen 1930. Få utställningar har resulterat i sådan samtida debatt eller gett uppslag till så mycket efterföljande forskning. Programförklaringen var fylld av en ideologisk retorik som påverkat forskningens senare tolkningar. Enligt programmet skulle framtidens arkitektur bli demokratisk, standardiserad och tillgänglig för alla – en klasslös bostadsplanering

som tog avstånd från det borgerliga samhällets estetik och värderingar. Centralt i förståelsen av utställningen 1930 är att den förenade två av sin tids dominerande program – funktionalismen och den begynnande folkhemspolitik. Svenska slöjdföreningen och Gregor Paulsson, utställningens ideologiska nyckelperson, formulerade ett utställningsprogram besjälade av sociala visioner om en demokratisk framtid, ett program som hamnat i historieskrivningens fokus. Enligt dess retorik var ambitionen att göra upp med det förflutna och stöpa om samhället enligt funktionalismens principer. Med stadsplaner, bostadsplanering och standardiserade bruksvaror och inredningar var blicken riktad mot framtiden, och året 1930 framställs därför ofta som en brytpunkt mellan det gamla, borgerliga samhället och det nya, demokratiska; inte bara som en brytpunkt mellan klassicism och funktionalism, utan som ett samhälleligt och bostadspolitiskt skifte.

FUNKTIONALISM DE LUXE. KONSERVATIV BORGERLIGHET OCH EXKLUSIVT HANTVERK I 1930-TALET LYX- INREDNINGAR

Christian Björk

STANDARDISERING OCH MASSPRODUKTION

Den funktionalistiska rörelsens tongivande teoretiker hade ett tydligt budskap: framtiden fanns i industrin, i standardiseringen och i den storskaliga produktionen. I historieskrivningen om Stockholmsutställningen 1930 är det just detta budskap som framgångsrikt återberättats: framtiden skulle bli funktionalistisk, standardiserad och tillgänglig för alla. Hantverket däremot förklarades tillhöra det förflutna. Det handgjorda, unika och påkostade förknippades med en elitkonsumtion som inte speglade det demokratiska samhällets utveckling. Unika föremål, exklusivt hantverk och möbler och inredningar som signalerar både klass, status och rikedom är inte vad vi vanligen associerar med den funktionalistiska epoken. Att hantverket fått en marginaliserad plats i historieskrivningen om form och design under 1900-talet är föga förvånande. Den dominerade tanken, att formgivare skulle vara verksamma inom industrin och att vardagsvarorna därmed skulle bli vackrare och mer ändamålsenliga, fick ett så stort genomslag att hantverkare, hantverksföreningar, snickarmästare och andra aktörer som burit upp hantverkstraditioner marginaliserats i 1900-talets svenska form- och designhistoria. Orsakerna är flera. I den här artikeln kommer jag beröra några aspekter.

Vår syn på 1900-talet är välkänd: två dominerande program har präglat utbyggnaden av det svenska samhället från 1930-talet och decennierna därefter, den funktionalistiska arkitekturen och den socialdemokratiska välfärdsstaten. Med målet att överblicka och omgestalta samhällets byggda miljöer, från detalj till helhet, formgavs allt från de minsta besticken i kökslådan till den storskaliga förorten. Funktionalismen har i första hand kommit att förknippas med välfärdsstatens bostadsfråga: små bostäder, praktiska inredningar och funktionella massproducerade möbler. Bättre hem skulle skapa ett bättre samhälle. I historieskrivningen om denna period har Svenska slöjdföreningens sociala program varit en ständig referens och utgångspunkt. Konstvetarna Sara Kristoffersson och Christina Zetterlund visar att Svenska slöjdföreningens historia länge varit synonym med en generell svensk designhistoria; att mycket av

historieskrivningen producerats av forskare, skribenter och debattörer som varit knutna till Svenska slöjdföreningen.¹ Konstvetaren Helena Kåberg framhåller också att utställningsprogram och idéer lanserade av Svenska slöjdföreningen

1
Sara Kristoffersson & Christina Zetterlund, "Historiography of Scandinavian Design", i: Kjetil Fallan (red.), *Scandinavian Design. Alternative Histories* (London: Berg, 2012), s. 28–31.

haft ett stort inflytande på formdebatt och designundervisning i Sverige under 1900-talet, därtill också på samlings- och förvärvsverksamheten på museer.² Svenska slöjdföreningens ambition var inkluderande; den bars av en vilja att utjämna distansen mellan samhällsklasser och att genom en enhetlig formvärld uttradera formgivning som klassmarkör. Alla skulle göras delaktiga i funktionalismen och på så vis skulle inte bara idéerna utan också formen bli demokratisk. När Gregor Paulsson i slutet av 1930-talet sammanfattade den moderna arkitekturen skrev han att utvecklingen

hade sin grund i den demokratiska utvecklingen. Den arkitektoniska formen var en frihetens stil, den sociala funktionen ett likhetens uttryck: att också i samhällets yttre form häva klassmotsättningarna och höja de eftersatta folkgruppernas miljöstandard.³

BORT MED KLASSAMHÄLLE OCH KONVENTIONER!

Tanken att funktionalismen var en demokratisk och klassutjämnande arkitektur som tog avstånd från borgerliga konventioner och traditioner har reproducerats i decennier. Den retorik som formulerades under 1930-talet har successivt utvecklats till vetenskapliga förklaringar. På 1970-talet kunde exempelvis sociologerna Eva Sandstedt och Mats Franzén skriva att de funktionalistiska arkitekterna utgick från en universell människa med konstanta behov och att standardisering i ljust av detta var ett uttryck för ökad jämlikhet. För den funktionalistiska arkitekturen existerade inga klasser.⁴ I slutet av 1990-talet framförde arkitekturhistorikern Eva Rudberg tanken att de

funktionalistiska arkitekterna tog avstånd från det borgerliga samhällets normer, värderingar och levnadsmönster.⁵ Deras självpåtagna uppgift var att med teknik och estetik som verktyg forma ett samhälle som levde upp till moderna och demokratiska ideal. I linje med denna tolkningstradition skrev år Kerstin Wickman, professor i design och konsthantverk, år 2000 att svensk inredning, arkitektur och formgivning under 1900-talet utmärktes av en demokratisk vilja.⁶

²
Helena Kåberg, *Förfärligt härligt* (Stockholm: Nationalmuseum, 2007), s. 225.

³
Gregor Paulsson, "Förord", *Ny svensk arkitektur* (Stockholm: SAR, 1939), s. 7.

⁴
Mats Franzén & Eva Sandstedt, *Välfärdsstat och byggande. Om efterkrigstidens nya stadsmönster i Sverige* (Lund: Arkiv, 1993 [1972]), s. 183.

⁵
Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholmia, 1999), s. 31.



NK:s skyltfönster vid
Stockholmsutställningen 1930,
skrivbord till herrum av Axel Einar
Hjorth. Foto: NK, ur Nordiska
museets samlingar.



NK:s villa vid
Stockholmsutställningen 1930,
exteriör. Arkitekt: Carl Bergsten.
Foto: Gustaf W:son Cronquist,
ur Arkitektur- och designcentrums
samlingar.

Den sedan 1930-talet etablerade tanken om funktionalismen som demokratisk, liksom föreställningen om att funktionalismen tog avstånd från hantverk och borgerliga traditioner måste dock kompliceras betydligt. Det är viktigt att skapa distans till etablerade tolkningstraditioner, perspektiv och förklaringsmodeller i historieskrivningen. Mitt syfte här är att peka på andra sammanhang.

Funktionalismen lanserades med en progressiv retorik. Med funktionalismen lanserades också en progressiv estetik. I övergången till 1930-talet präglades dock samhället starkt av konservativa värderingar som betonade fasta normer, tydliga klassgränser, väl definierade könsroller och ett starkt fokus på familjen som samhällets minsta enhet. Och bortom den progressiva retoriken och estetiken, kan vi identifiera konservativa drag i den funktionalistiska arkitekturen åren kring 1930.

Låt mig här belysa Nordiska Kompaniets deltagande i Stockholmsutställningen 1930 för att illustrera det samband mellan funktionalistisk bostadsplanering och borgerliga traditioner som jag vill hävda finns men sällan lyfts fram.

NORDISKA KOMPANIET SOM UTSTÄLLARE

I historieskrivningen om Stockholmsutställningen nämns sällan att en av de största utställande företagen var varuhuset Nordiska Kompaniet (NK). Genomslaget för bilden av Stockholmsutställningen som introduktör av en standardiserad och massproducerad formvärld har varit så framgångsrik att varuhusets närvaro i utställningen kanske framstår som något som en paradox för nutida ögon. NK har ju av tradition riktat sig till en svensk borgerlighet. Hur tolkades den borgerliga lyxen på en utställning vars program avsåg att staka ut vägen mot en demokratisk framtid? Funktionalismens ambition var ju enligt retoriken att skapa en ny människa, som skulle frigöra sig från den borgerliga traditionen med hemmet som en plats för representation och status.

På utställningen 1930 ställde varuhuset ut en villa ritad av arkitekt Carl Bergsten och inredd i samarbete med möbel- och inredningsarkitekten Axel Einar Hjorth. Villans möbler och inredning visade upp ett enastående hantverk. Den unika matsalsgruppen var tillverkad speciellt för Stockholmsutställningen av NK:s snickarmästare utifrån det yppersta av hantverkskunnande. Intill matsalen låg salongen, inredd av Carl Bergsten. Här

6

Claes Ljungh, Martin Sundelius & Kerstin Wickman, *Statens insatser för form och design. Slutbetänkande från form- och designutredningen*, SOU 1999:123 (Stockholm, 2000), s. 190. Även om utredningen är ett samarbete mellan olika skribenter är det sannolikt att Kerstin Wickman skrivit de återblickande analyserna.

samsades typiska salongsmöbler, formgivna i funktionalistisk stil och placerade för att passa sin tids salongskultur inom hemmets sfär.

Varuhusets möbelfabrik i Nyköping, etablerad under tidigt 1900-tal, hade en rad skickliga snickarmästare anställda. Fram till 1930 hade snickarmästarna arbetat efter stilkopiornas mönsterscheman med bildhuggeri, avancerade intarsior, kolonner och andra klassiskt inspirerade och hantverksutförda snickeridetaler. Åren kring 1930 stod snickeriet inför en utmaning. Hur behålla hantverksskunnandet i mötet med en estetik som byggde på reduktion och på en avskalad framtoning? Lösningen blev att överföra hantverkstraditionerna och fortsätta göra bruk av dem också inom ramen för den funktionalistiska formkonventionen. De möbler och hela inredningar som NK ställde ut på Stockholmsutställningen 1930 anammade därför den funktionalistiska formkonventionen på ett estetiskt plan – raka former, kubiska intarsior och raka linjer.

Borgerligheten hade tidigare använt sig av både möbler, inredningar, konsthantverk och andra utsmyckningar för att markera sin sociala position. I salongernas representationskultur fylldes hemmen med sådant som skulle markera innehavarens sociala position. Matsalen och salongen var skrytobjekt där vänner och familj samlades för ett representativt umgänge. När den funktionalistiska arkitekturen lanserades fanns det ett behov att ta avstånd från aspekter av det förflutna som inte ansågs passa i den demokratiska framtiden.

Framtidens bostäder skulle organiseras kring avgränsade och separerade funktioner med olika rum för hushållsarbete, måltider, umgänge och enskild, individuell avskildhet. Hemmet betraktades i huvudsak som en privat sfär, en plats som skulle ge förutsättningar för familjens gemenskap, intimitet och tillit. I denna planering fanns därför ett tydligt avståndstagande från de traditioner som betraktade hemmet som en plats för såväl offentligt som privat umgänge. Enkel och funktionell formgivning och praktisk inredning var ur detta perspektiv förenat med både nytta och moral. Bostadens rumsliga uppbyggnad och inredning skulle präglas av praktiska och funktionella överväganden.⁷ Den borgerliga bostaden, med dess privata och offentliga sfärer, könsspecifika rum och statusfyllda hantverksföremål, förkroppsligade därmed en kultur som många av de tongivande funktionalisterna i retoriken tog avstånd ifrån.

Med detta som bakgrund, hur kan Bergstens salong och Hjorths matsal på Stockholmsutställningen tolkas?

⁷ Gregor Paulson förde fram sin syn på den nya familjen, det nya hemmet och 1900-talets samhälle i flera texter, bl.a. *Vackrare vardagsvara* (1919), *Hemmet – konstindustrin* (1930), *acceptera* (1931), *Hur bo?* (1934), *Konsten att bo* (1955).



Salong av Carl Bergsten i NK:s villa,
Stockholmsutställningen 1930.
Foto: okänd, ur Arkitektur- och
designcentrums samlingar.



Matsal i NK:s villa,
Stockholmsutställningen 1930,
interiör av Axel Einar Hjorth i
samarbete med Nils Öfverman.
Foto: Erik Holmén, ur Nordiska
museets samlingar.

MODERNITETENS OCH FÖRTROLLNINGENS VÄRLD

För att förstå NK:s deltagande i Stockholmsutställningen måste vi lämna Svenska slöjdföreningens agenda och i stället betrakta varuhusets deltagande i Stockholmsutställningen ur dess eget perspektiv.

Historikern Orsi Huza har analyserat konsumtionskulturen på NK och lyfter fram några utmärkande drag för början av 1900-talet. Varuhuset skulle vara rationellt, modernt och tekniskt avancerat, en modernitetens och förtrollningens värld. NK kombinerade nytta och nöje, tidsfördriv och målinriktade köp. Det hade grundats redan 1902 och hade under de första decennierna positionerat sig på marknaden genom satsningar som syftade till att nå kulturell status. Utställningar var ett sätt för varuhuset att förädla kommersialismen och framstå som både kulturens och kommersialismens tempel. Här förvandlades varor från enkla materiella ting som konsumenten hade behov av, till symboliska objekt som konsumenten kunde drömma om. Ambitionen var att appellera till konsumentens såväl irrationella som rationella sidor.⁸

Redan från start etablerade varuhuset ett inrednings- och arkitektkontor med höga kvalitetsanspråk. Historia, tradition och borgerliga inredningsideal dominerade tidigt varuhuset formgivning. Borgerligheten hade under 1800-talet inrett sina bostäder i barock, empire eller rokok – stilar som markerade klasstillhörighet. Under 1920-talets etablerades en modern men tillbakablickande klassicism som nytt inredningsideal bland den köpstarka kundkretsen. NK var en stark marknadsaktör som utvecklade 1920-talets formspråk, ofta i samarbete med arkitekter som Carl Bergsten, Carl Hörvik och Carl Malmsten och inte minst genom Axel Einar Hjorth, varuhusets chefsarkitekt åren 1927–1938.

NK arrangerade vid den här tiden utställningar med tydlig klassadress under begreppet ”Borgerliga möbler”. De egna designutställningarna var omtalade och hela varuhuset blev en sevärdhet, precis som huvudstadens museer. NK var som en kommersialismens teater där inget var omöjligt och en drömvärld kunde förverkligas. Efter samma devis engagerade sig varuhuset i utställningar även utanför den egna byggnaden med målet att visa upp det mest exklusiva och moderiktiga som de olika avdelningarna kunde prestera. NK hade med andra ord under 1900-talets första decennier en väl

inarbetad tradition att marknadsföra exklusiv och lyxbetonad formgivning för de borgerliga hemmens representativa bostäder.

⁸
Orsi Huza, *Drömmars värde. Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939*, Diss. (Hedemora: Gidlund, 2004).

Varuhuset var således väl förberett på att möta den funktionalistiska stil som etablerades åren kring 1930. Utöver detta varuhusets perspektiv bör NK:s deltagande i Stockholmsutställningen skrivas in i utställningsgenrens historia. Marknadsaktörerna förstod utställningens kommersiella kraft och gjorde extraordinära investeringar båda för att vinna kritikernas erkännande och för att öka konsumenternas köplust och habegär. Utställningarnas expansion under 1800-talets senare hälft kan ses mot bakgrund av industrialismens genombrott i Europa. Industrialiseringen innebar att stadsbefolkningen ökade, vilket också medförde att utställningarna manifesterade en expanderande stadskultur. Enskilda städer anordnade stora utställningar för att framhålla sin kulturella position. Såväl nationer som städer och företag ställde ut teknik, konst, vetenskap och industriella landvinningar – företeelser som under denna epok fungerade som veritabla tävlingsgrenar.

Under Stockholmsutställningen exponerade NK:s sin nya formgivning i Carl Bergstens utställningsvilla. Under samma tid skedde också ett tydligt trendbrott i varuhusets inredningsavdelningar och varuhuset var i hög grad delaktigt i att etablera en ny formkonvention. 1920-talets klassicism fick en konkurrent när geometriska grundformer slog igenom på bred front. Den funktionalistiska stilen hade gjort entré. Inredningar, möbler, mattor, lampor och allt som behövdes i en modern inredning fick rätvinkliga, kubiska och skarpskurna linjer. Stolar i stålrör, intarsia med geometriska abstraherande former, sakliga och rationella former marknadsfördes som nyheter.

EN ARKITEKTUR SOM REPRODUCERAR BORGERLIGA IDEAL

Om vi för ett ögonblick lämnar utformningen av de enskilda objekten åt sidan och analyserar NK:s bostads- och planlösning blir det tydligt att denna är en spegling av periodens syn på klass, kön och hierarki inom familjen. Därmed blir det påtagligt att delar av Stockholmsutställningens bostadsarkitektur reproducerade borgerliga ideal och livsstilmönster.

Enligt Michel Foucaults maktteori är rumsliga strategier ett centralt redskap för att upprätta kontroll och uppnå önskvärda sociala effekter. Inredningar och bostadsplaner kan ses som strategiska redskap för att skapa och styra livsmönster. Foucaults maktanalyser av arkitektur kan förenklat delas upp i två övergripande principer. Dels finns institutionella och disciplinära makttekniker, maktutövning genom fängelser, anstalter eller skolor, byggnader som inriktas på

att organisera och övervaka individer. Dels finns det en produktiv makt, en struktur utan centrum som ger sig till känna i hur rummet, människorna, föremålen och orden ordnas – till den grad att makt och samhällsordning blir samma sak. Foucault placerar arkitekten i en speciell maktkategori och jämför yrket med moraliska, etiska, religiösa och medicinska discipliner. Enligt Foucault var det först på 1700-talet som arkitektur och stadsplanering i större utsträckning blev ett instrument för den produktiva makten att disciplinera befolkningar och att genom arkitektur organisera staden för att åstadkomma social stabilitet. Stads- och husbyggnad blev en del av den produktiva maktens reglerande, ordnande och organiserande. Befolkningens hälsa stod i fokus liksom också föreställningar om moral och familjeförhållanden. I stället för att bestämma kropparnas exakta positioner som i ett fängelse, kan bostadsplanering betraktas som specialistens sätt att organisera ett rum med möjligheter till olika val, som sannolikt ändå producerar ett specifikt utfall. Enligt Foucault finns det en direkt relation mellan makt och vetande. De hänger så intimt samman att det är omöjligt att skilja dem åt. Varje område där makt utövas är en plats där vetande bildas. Och omvänt: varje etablerat vetande möjliggör och befäster utövandet av makt.⁹ Som social ingenjör jämför arkitekten med yrkeskategorier som pedagogen, läkaren, prästen, psykiatrikern eller fängelsedirektören, men med arkitektens speciella kompetens att styra, organisera, planera och genom rummets disponering åstadkomma önskvärda effekter.¹⁰

Arkitekterna blir i detta maktteoretiska perspektiv producenter av rumslig organisation och innehåll. Carl Bergsten och Axel Einar Hjorth reproducerade den borgerliga livsföringens komponenter och ideal i de utställningsrum som exponerades på Stockholmsutställningen 1930. I decennier hade varuhusets konsumenter inrett sina villor och våningar efter ett traditionellt borgerligt inredningsschema med hantverksmöbler av yppersta kvalitet. När funktionalismens teorier om standardisering och industriproduktion lanserades kom en motreaktion. Det handlade om att upprätthålla den traditionella borgerliga konsumtionskulturen oavsett formkonvention. I NK:s villa kvarstod ambitionen att genom bostadsplanering och inredning reproducera borgerliga ideal.

9

Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (1969), sv. övers. C.G. Bjurström (Staffanstorps: Cavefors, 1972).

10

Michel Foucault, "Space, Knowledge and Power", i: *The Foucault Reader*, red. Paul Rabinow (New York: Pantheon, 1984), s. 247f.

REAKTIONÄR FUNKTIONALISM

Sociologen Jürgen Habermas har identifierat specifika rumsliga egenskaper i den traditionella borgerliga

1800-talsbostaden. Salonger, matsal, herrum, pigkammare och sovrum placerades i en ordning som skapade en tydlig separering mellan privata och offentliga delar av bostaden.¹¹ Den borgerliga bostaden ingick i en symbolmiljö som borgerligheten lätt kunde identifierade sig med. Föremålen och sättet att möblera de borgerliga hemmen var ett resultat av delade sociala och kulturella preferenser. Rummen både uttryckte och bidrog till att skapa normer, värderingar och en känsla av gemenskap.¹²

Rummens inbördes hierarki skapade könskodade sfärer där tidens föreställningar om manligt och kvinnligt fick ett tydligt fysiskt uttryck. Den borgerliga familjestrukturen och dess moral var avgörande för bostadens planering. Rummens utformning, inredning och placering i hemmet skulle medverka till att förstärka föreställningar om individens identitet och könstillhörighet. Rokoko förknippades med kvinnliga och feminina egenskaper medan renässans och barock i många sammanhang ansågs höra hemma i den manliga sfären. Rummen separerades: herrummet på en plats, salong och matsal på en annan, jungfrukammaren på en tredje. I herrummet hade mannen en privat sfär där han och hans vänner kunde samtala utifrån sina preferenser. I matsal och salong gällde den privata offentlighetens uppförandekoder. I den borgerliga symbolmiljön fanns således tydliga skiljelinjer mellan privat och offentligt, mellan manligt och kvinnligt, mellan herrskap och tjänstefolk. Rummens inbördes relationer påverkade både var och hur olika rumsliga aktiviteter borde äga rum, allt enligt de borgerliga normer som var utgångspunkten för hela planeringen.

Den traditionella borgerliga bostadens rumslighet och symbolvärden var utgångspunkten när arkitekt Carl Bergsten planerade NK-villan på Stockholmsutställningen 1930. Planlösningen var arkitektens strategiska verktyg för att reproducera traditionella föreställningar om klass, identitet, kön och familjestruktur. Här fanns en skiljelinje mellan privatsfär och offentlighet. Planlösningen skapade ett flödesschema där familjemedlemmarna tänktes gå från sovrummens privata sfärer till salongens och matsalens offentliga, precis som den

¹¹ Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället* (1962), sv. övers. Joachim Retzlaff (Lund: Arkiv, 1984), s. 51.

¹² För begreppet symbolmiljö, se Gregor Paulsson, *Konstens sociala dimension*, s. 8f i stencil översatt av Birgitta Högwall (1970) efter det tyska originalet *Die soziale Dimension der Kunst* (Bern, 1955).

borgerliga symbolmiljön gestaltats i decennier. Salongen och matsalens offentliga karaktär understryks av möbler vars hantverksskickliga intarsior och dyrbara träslag gav dem en representativ framtoning. Axel Einar Hjorth gav möblerna ett modernt uttryck inom ramen för en funktionalistisk stil.

Stockholmsutställningens officiella

program siktade mot en progressiv och demokratisk framtid. Men varuhuset hade inga omdanande eller samhällsförändrande avsikter. Tvärtom. Det sätt på vilket NK tillägnade sig funktionalismen bör snarare tolkas som en ambition att med rum och inredningar även fortsättningsvis tillfredsställa den kundkategori som identifierade sig med en borgerlig symbolmiljö. I de offentliga rummen möblerade Hjorth enligt en traditionell symmetri och axialitet. Matsalsbordet står centralt i rummet, omgärdat av matsalsstolar samt flankerat av matsals- och serveringskåp. Salongen har sina konversationsavdelningar för representativt och offentligt umgänge inom hemmets sfär. Allt privat placerades en trappa upp. Den borgerliga familjens son placerades i ett rum med mörka färger och nedtonad möblering. Här anas en tanke om en fostran till manlig kärvhet. Flickrummet har en ljusare och mer ombonad prägel, som gjord för att fungera identitetsstärkande för en kvinnlig könsroll. I föräldrasovrummet finns könsspecifika domäner: sminkbordet har sin givna användare och biblioteksbordet sin. Hushållets hembiträde får även hon ett rum där möblerna har ett reducerat och förenklat uttryck.

1930-talets funktionalistiska planering förklaras ibland som ett progressivt avståndstagande från borgerliga värderingar. Konservativa värderingar som betonade fasta normer, tydliga klassgränser och väl definierade könsroller var dock vägledande för bostadens rumslighet och planering. Så betraktad måste planeringen ses som reaktionär.

”... ATT BJUDA PÅ NÅGOT SOM ALLA MÅSTE TALA OM”

Sociologen Pierre Bourdieu argumenterar för det kulturella kapitalets betydelse för livsstilsmonster och konsumtionspreferenser: att smaken och de estetiska uttrycken skiktat samhällsklasser och skapar osynliga spärrar i det sociala rummet.¹³ Bourdieus välkända argument om klass och smak blir alltså särskilt relevant för NK:s tolkning av funktionalismens estetik. Han argumenterar för att det estetiska sinnet och människors förhållande till konst och estetik just bidrar till att skilja samhällsklasserna åt. Smaken blir det konkreta uttrycket för denna åtskillnad. Genom klassdifferentierad uppfostran och utbildning inrättar vi oss och bedöms efter vårt förhållande till estetik. Smaken har enligt Bourdieu samtidigt formats efter de förhållanden som olika samhällsklasser lever

under och dessa förhållanden utgör principerna för vårt sätt att leva. Smaken är beroende av samhällsklass, smaken blir en klassmarkör.

13
Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Minuit, 1979), s. 31f, s. 59f.



Pojkrum i NK:s villa,
Stockholmsutställningen 1930,
interiör av Axel Einar Hjorth.
Foto: NK, ur Nordiska museets
samlingar.



Rum med sminkbord i NK:s villa,
Stockholmsutställningen 1930,
interiör av Axel Einar Hjorth.
Foto: NK, ur Nordiska museets
samlingar.

När NK i sina funktionalistiska möbler adderade egenskaper som exklusiva träslag och välgjorda intarsior kunde dessa möbler obehindrat fortsätta spela en viktig roll i bekräftandet och förmedlandet av en kulturell position. Varuhusets strategi att positionera sig på en marknad, skapa en drömvärld och vara först med det senaste handlade om att just lyfta fram den funktionalistiska stilen och göra den till en fråga om trend och nyhet. För varuhuset handlade funktionalismen om estetik, om att manifesteras sig på en marknad, att positionera sig på ett konstnärligt område, att från sin kommersiella horisont delta i satsningar som genom formgivning gav mervärde och kulturellt kapital. En köpstark kundkrets hade i decennier vänt sig till varuhuset för att hitta de senaste nyheterna. Att slänga bort, göra rent hus och inreda på nytt blev en del i marknadens strategi – tillfredsställelse skulle så snart som möjligt ersättas av otillfredsställelse. För konsumenten skapade trenderna behov av nya varor som snart genererade nya behov, begär och drömmar.¹⁴

NK exponerade unika utställningsobjekt i exklusiva material och dyrbara träslag som blandades i ett intrikat geometriskt samspel som utgick från exakta proportioner efter klassiska mått. Just hantverkarskunnandet var en så central del av NK:s tolkning av funktionalistiska formkonventioner att det även blev en viktig del av marknadsföringen. Att på en och samma gång fånga habegäret hos en köpstark kundgrupp och exponera ett makalöst och representativt hem uppmärksammades av samtidens kritiker. Tidskriften *Boet* skrev om NK:s deltagande i Stockholmsutställningen 1930:

Det kan ju också vara lockande i fråga om en stor allmän utställning, där det gäller för en försäljningsfirma att finna ett slagnummer, att bjuda på något som alla måste tala om. Man visar saker, som väcka uppseende, men som man kanske inte så mycket räknar med att sälja.¹⁵

Varuhuset framhöll i sin egen personaltidskrift att deras utställningsdeltagande på Stockholmsutställningen 1930 skedde med ”möbelpjäser, stående på höjden av vad som över huvud taget

kan åstadkommas på möbelkonstens område”. Den standardiserade framtid som Svenska slöjdföreningen arbetade för blev i varuhusets självbild i stället möbler som lanserades som möbelkonst. Flera samtida kritiker skrev heller inte under på den funktionalistiska teorin om massproduktion och standardisering.

¹⁴
Zygmunt Bauman diskuterar detta förhållande, att konsumtionssamhället skapar ett ständigt tillstånd av icke-tillfredsställelse, i *Konsumtionsliv* (2007), sv. övers. Sven-Erik Torhell (Göteborg: Daidalos, 2008).

¹⁵
N.S. Lundström, ”En reträtt från lyxfunkis”, *Boet*, nr 4:1931, s. 73.

I tidskriften *Hem i Sverige* konstateras: ”Lyxavdelningen är nödvändig ur publiksynpunkt. Allmänheten tycker om att på detta sätt ställas öga mot öga med det ouppnåeliga.”¹⁶

PROGRAMMET OCH PRAKTIKEN – VAD FÅR TA PLATS I HISTORIESKRIVNINGEN?

Eftervärlden har länge framhåvt Stockholmsutställningens program snarare än de objekt som faktiskt ställdes ut. Hantverkets roll och lyxversionen av funktionalismen har på så sätt getts en marginaliserad plats i historieskrivningen. NK:s utställningsdeltagande visar att många av de utställda föremålen gick på tvärs mot det socialt inriktade programmet. För NK var det inga problem att skala bort all den retoriska, ideologiska och teoretiska överbyggnad som vägledde Svenska slöjdföreningen och Gregor Paulsson för att i stället placera den funktionalistiska stilen i en borgerlig symbolmiljö.

Svenska slöjdföreningen och kritiker i nära anslutning till föreningen hade en bestämd uppfattning om hur inredningar och bostäder borde utformas. Föreningen hade inte bara formulerat ett tydligt program för framtiden. I konceptet ingick också bestämda åsikter om vad en riktig och äkta funktionalism innebar. Som en konsekvens fanns också en bestämd uppfattning om vad som var en felaktig och vantolkad funktionalism.

Bland dem som hade blicken riktad mot framtiden, industrin och en standardiserad, rationell och ändamålsenlig värld blev NK:s borgerliga funktionalism hårt kritiserad. Forskare, skribenter och debattörer knutna till Svenska slöjdföreningen har haft en påtaglig inverkan på vår bild av en generell svensk designhistoria. I denna historieskrivning har tankar om standardisering, funktion och saklighet fått stort utrymme. Det unika hantverket, de påkostade och exklusiva möblerna för en konsumerande elit passade inte in i Svenska slöjdföreningens självbild. Vissa kritiker blev så upprörda av den lyxorienterade funktionalismen att de uppfann nya begrepp för de möbler och inredningar som varuhuset lanserade. NK:s

funktionalistiska representationsmöbler uppfattades nämligen som en styggelse. Begrepp som ”kvasi-”, ”pseudo-” eller ”profitfunktionalism” pekade ut den hantverksorienterade och dekorerade inredningskulturen. Den beskrevs som en avart, som en falsk

16

Se NK:s katalog *Aktiebolaget Nordiska Kompaniet och Stockholmsutställningen* (1930), samt N.S. Lundström, ”Det moderna hemmet på Stockholmsutställningen 1930”, *Hem i Sverige*, 1930, s. 78. (Bilaga Stockholmsutställningen 1930).

estetik utan släktskap med funktionalismens ändamålsenlighet. Den gick marknadskrafterna till mötes med abstrakta geometriska former och starka färgkontraster, komponenter som tillsammans ersatte de historiska stilformernas ornamentik.¹⁷ NK:s tolkning av funktionalismen blev alltså en formkonvention som fortsatte att markera borgerlig status. I en sedan länge etablerad tolkningstradition har funktionalismens program setts som demokratiskt och inkluderande. Den funktionalism med borgerliga symbolvärden som NK lanserade åren kring 1930 var ämnad för en ekonomisk elit och den var därmed starkt exkluderande.

Lyxig funktionalism var en företeelse i folkhemmets utmarker, bortom de dominerande och socialt inriktade idéflödena. I den här texten har jag utgått från visionära och normativa uttalanden om livets beskaffenhet, där bostäder och inredningar spelade en stor roll för framtidens samhälle. Som kontrast till detta har jag utifrån exemplet NK på Stockholmsutställningen 1930 analyserat aspekter av marknadens praktik.

Historieskrivning är inget definitivt utan något som befinner

sig i ständig omförhandling, genom undervisning, forskning och diskussion. Teorier om konsumtion, genus och klass har gett en mer komplex och dynamisk tolkning av det förflutna. Standardiserade och masstillverkade varor riktade till en bred konsumerande allmänhet var en delmängd av 1930-talets produktion. Hantverk, lyx och exklusiva unikat var en annan. I dag är det därför svårt att tala om funktionalism i bestämd form och mer rimligt att tala om en period med många *funktionalismer*.

17

Se Gotthard Johansson, "Funktionalism och pseudo-funktionalism i möbelkonsten", *Boet*, nr 5:1929, s. 98; Gustaf Munthe, "Lyxmöbler på Stockholmsutställningen", *SSF:s årsskrift 1930*, s. 45; Hans Rabén, "Från åttiotal till nutid", *Det moderna hemmet* (Stockholm: Natur & Kultur, 1950), s. 69; Gotthard Johansson, *Funktionalismens framtid. Kritiska betraktelser* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1935), s. 27. Att NK:s tolkning av funktionalismen ansågs vara av sådan allvarlig karaktär vittnar också begreppet "profitfunktis" om, som kom att bli ett uppslagsord så sent som på 1960-talet. I *Svenskt Möbellexikon* från 1962 heter det att profitfunktisen var ett nedsättande begrepp inom design och konstindustri, ett estetiskt uttryck som missuppfattade funktionalismens program om bättre standard, förenkling, ren form, hänsyn till sociala faktorer etc. och i stället anammade ytliga form- och mönstreperiment. Profitfunktisen ansågs locka en mer "okritisk" publik än "de strängare och renare, konstnärligt fullödiga utslagen av funktionalismen. Se Ingegerd Henschen & Sten Blomberg, *Svenskt Möbellexikon*, bd 3, kolumn 75 (Malmö: Norden, 1962).

Alltsedan John Ruskin och William Morris ställde människan mot maskinen har hantverket, både som praktik och ideologi, varit ett fält för diskussioner om den mänskliga existensens grundvillkor. Hantverket har tillskrivits betydelser som sträcker sig långt utöver det rent estetiska och innefattar allt från moral och etik till politik och ekonomi. I Ruskins *The Seven Lamps of Architecture* från 1849 beskrivs hur sanningens lampa sprider sitt ljus över arkitekturen, och att vara sann innebär att

använda den mänskliga handen. Morris byggde vidare på Ruskin och ifrågasatte massproduktionen av vardagsvaror och det socialt alltmer skiktade samhälle som den industriella revolutionen medfört och såg en politisk sprängkraft i handens kraft. Hantverket fick i Morris teorier utgöra ett motstånd mot massproduktionens alienerande effekter. Alla de 61 000 män, 65 000 kvinnor och 84 000 barn som år 1833, enligt Nikolaus Pevsner, stod framför det löpande bandet och producerade de nya konsumtionsvarorna skulle befrias från monotonin.¹ Trots goda ambitioner var synen på hantverket som en politisk kraft för ett mer jämlikt samhälle en vision som aldrig realiserades. I stället blev de hantverksmässigt producerade varorna dyra och exklusiva, och snarare än att befria arbetarna så kom de att markera klasstillhörighet och därmed ytterligare bekräfta arbetarens underordnade position.

För Morris var det omöjligt att skilja konst från politiska och sociala frågor, och han eftersträvade ett samhälle där både arbetet i sig självt och de resultat det ledde till skulle tillmätas ett socialt värde. I dag är den politiska och sociala aspekten av produktionen mer aktuell än någonsin, då frågor kring hur vi organiserar hela vårt samhälle ställs på sin spets. Kan vi fortsätta bygga ett samhälle utifrån värderingar,

ETT HANT- VERKSDRAMA. MÄNNISKAN, MASKINEN OCH HYBRIDEN

Helena Mattsson

¹
Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius* (London: Penguin, 1975), s. 46.

estetiska preferenser och produktionssätt som utgår från föreställningarna om en ökad tillväxt och en stegrande konsumtion? Massproduktionen har

sedan mitten av 1800-talet utvecklats parallellt med idéer om tillväxt, effektivitet och kortsiktiga vinster; värderingar som i dag omprövas inom de flesta discipliner, inte minst inom arkitektur och design. Denna kritiska vändning gör att det finns anledning att gå tillbaka till historiska skärningspunkter där frågor kring hantverk kontra industriell produktion diskuterades.

Med massproduktionen utvecklades det moderna konsumtionsobjektet och de komplexa relationerna mellan det personliga begäret och den industriella produktion som ligger till grund för hela det kapitalistiska samhället. Det individuella och unika hantverksobjektet lämnade plats för den seriellt massproducerade varan vilket startade en av modernismens mest laddade diskussioner kring det personliga kontra det massproducerade. Skärningspunkten mellan den industriella produktionen och hantverket öppnar på så sätt för en mängd perspektiv ur vilka vi kan betrakta vårt samhälle och dess organisation.

HANTVERKETS LADDADA POSITION

Relationen mellan människa och maskin har en lång historia både inom fiktionens och vetenskapens värld. Det kan handla om sammansmältningar eller förväxlingar mellan det levande och det mekaniska, eller om möten mellan tekniken och naturen. Frågor kring människans existens och särart ställs på sin spets: Vilka är vi? Vad är det mänskliga? Vilka grundläggande behov har människan? Hur påverkas människan av maskinen? Charlie Chaplins *Moderna tider*, Fritz Langs *Metropolis*, Futuristernas manifest och Norbert Wiener's *Cybernetik* är alla exempel på iscensättningar av sprickan som tycks finnas mellan människa och maskin. Maskinen har på ett mycket konkret sätt påverkat samhällets utveckling och på motsvarande sätt har också tekniken tagit plats i våra fantasier och i vårt omedvetna. Tekniken har ofta fått representera det okända och det okontrollerbara, de krafter människan har svårt att tämja. Den laddade position som tekniken haft genom hela modernitetens framväxt har också påverkat de frågeställningar som berör vår formgivna omgivning och skapat en spricka mellan det maskinellt tillverkade och det som framställts av den mänskliga handen. Hantverket och det massproducerade har fått symbolisera varandras motsatser, och arkitektur och design har på så sätt blivit brickor i ett spel mellan motsatta krafter, mellan maskinen och människan.

Men vad menar vi när vi talar om hantverk? I *Encyclopédie* definierar Diderot hantverk som ”den yrkesutövning som kräver att händerna används, och är begränsad till ett givet antal mekaniska

operationer för att producera samma arbetsprodukt, som görs igen och igen". Diderot skriver detta i mitten av 1700-talet, alltså före den industriella revolutionen och även före den stora klyvningen mellan den industriella produktionen och hantverket. Citatet förebådar på ett märkvärdigt sätt löpande bandet och den seriella produktionen, och skulle antagligen i slutet av 1800-talet snarare uppfattats som en beskrivning av hantverkets motsats. Människans händer utför liksom maskiner ett "antal mekaniska operationer" som upprepas "igen och igen". Här framträder inte hantverket som uttryck för det mänskliga, utan kategorierna människa och maskin tycks snarare glida in i varandra. Först med den industriella revolutionen blev människans hantverk "mänskligt" då individualitet och idén om det mänskliga som variationsrikt och personligt lyftes fram, i motsats till maskinens repetitiva egenskaper.

DEN FORDISTISKA HYBRIDEN

När den brittiske arkitekturhistorikern och kritikern Reyner Banham publicerar artikeln "Machine Aesthetic" våren 1955 i *Architectural Review* är det som ett inlägg i en hetsig diskussion kring funktionalismens relation till begrepp som "ornament" och "styling". Ornamentet hade varit mer eller mindre bannlyst inom modernismen alltsedan Adolf Loos 1908 hade jämfört det med brott, och styling var ett fenomen för likartade ytliga formuppvisningar enligt många modernister inom det brittiska etablissemangen. Men "Machine Aesthetic" kan också läsas i relation till den konstruerade dikotomin mellan hantverket och maskinen. Det som jag finner intressant i detta sammanhang är de exempel Banham lyfter fram som problematiska i den modernistiska historieskrivningen. I samma stund han dekonstruerar dessa exempel för att visa hur fel modernisterna hade öppnas också dörren mot en annan syn på relationen mellan människa och maskin.

I artikeln formulerar Banham det argument som också kommer att utvecklas i *Theory and Design in the First Machine Age*. Han menar att de modernistiska pionjärerna som framhöll rationalitet, teknik och ett maskinellt produktionssätt i själva verket motsatte sig den tekniska utvecklingen inom massproduktionen som, enligt Banham, redan på 1920-talet banade väg för en ny estetik. I själva verket hade de modernistiska mästarna, som till exempel Le Corbusier, en estetiserad syn på maskinen och tekniken, och deras syften var snarast att utveckla den estetik som de själva var intresserade av. Det här är ett argument

som känns igen från Hitchcocks och Johnsons utställning och bok *The International Style* från 1922 där de hävdade att den nya internationella stilen framför allt är en ny estetik. Vad som gör Banham så aktuell i dag är att han plockar upp och frilägger hybriderna, den design som pekar åt andra håll än den utstakade teorin. Ett av hans exempel lyfter fram hur Le Corbusier konstruerade argument för en standardiserad massproduktion i *Vers une architecture* 1923. Le Corbusier menade att produktionen genom standardiseringen skulle sträva mot absoluta typer, vilka skulle passa alla människor. För Le Corbusier har "alla människor samma organismer, samma funktioner. Alla människor har samma behov."² Detta är ett av de uttalanden som har följt modernismen och fördjupat sprickan mellan människa och maskin, hantverk och massproduktion. Den opersonliga massproduktionen och det individuella hantverket. Men som Banham visade vilar detta axiom på ostadig grund.

I *Vers une architecture* beskriver Le Corbusier fördelarna med standardisering. I sin argumentation använde han sig av bilder som han kontrasterade mot varandra: å ena sidan en ny bilmodell, å andra sidan det antika Parthenontemplet. Genom att ställa bilen mot Parthenon, menade Banham att helheten hade tolkats av två generationer teoretiker och arkitekter som att en standardiserad produkt, till exempel bilen, kan vara lika vacker som ett grekiskt tempel. Banham visade att ingen av de bilarna som avbildades var seriella produkter, utan tvärtom hantverksgjorda, specialiserade och unika, precis som Parthenon. Det visuella materialet som stödde Le Corbusiers tes var i själva verket exempel på handgjorda unika objekt. I en not till "Machine Aesthetic" citerar Banham en beskrivning av Ettore Bugattis "excentriska designmetoder" och förklarar hur Bugatti använde trämodeller av olika storlekar och former som han sedan kombinerade med varandra för att hitta fram till den slutliga formen.

Liksom Le Corbusier är fångad i sin maskinestetik, vilket gör honom blind för verkligheten, är också Banham själv infångad i en liknande återvändsgränd då han kritiserar modernisterna för att inte följa den tekniska utvecklingen och bejaka den estetik den för med sig. Banhams argument är att strömlinjeformen, som på 1950-talet var hårt kritiserad för att vara ytlig design, kom in i bilden redan på 1920-talet men utan att tas in eller accepteras i det modernistiska formspråket. Medan den tekniska utvecklingen banade väg för en ny estetik av

variation och krökta ytor, menade Banham att modernisterna utvecklade en teori som byggde på en förlegad föreställning om massproduktion och

2
Le Corbusier, *Towards A New Architecture* (London: Butterworth, 1989), s. 136.

med exempel hämtade från hantverket, vilket snarast kom att förhindra utvecklingen. För Banham utgjorde tekniken en naturkraft med sina egna regler vilka enligt honom borde bejakas och tillåtas forma det estetiska uttrycket. På den punkten är Banham en sann modernist som anklagar sin företrädare för att ha svikit sina ideal. Men om vi tittar lite närmare på historien bakom det ”ornamenterade rymdskepp” – Cadillacen, som i Banhams ögon stod för en samtida teknikutveckling i ett samhälle styrt av populärkultur – så finner vi en liknande hybrid mellan massproduktion och hantverk som den som döljer sig bakom Le Corbusiers ”typer”.

Både Le Corbusier och Banham projicerade sina idéer om estetik på objekt de ansåg vara uttryck för den samtida tekniken. Le Corbusier formulerar sig inom den fordistiska eran, till stor del styrd av centralisering och det löpande bandets ideologi, medan Banham relaterar till en post-fordistisk tidsperiod då i stället flexibilitet, decentralisering och mindre produktionsenheter är styrande ideal. I det här sammanhanget är inte det estetiska uttrycket det viktigaste utan hur föreställningar om teknikens estetiska uttryck har undanträngt verklighetens blandformer av hantverk och maskintillverkning.

DEN POST-FORDISTISKA HYBRIDEN

1908 införde det amerikanska bilföretaget Ford det löpande bandets produktionsmetoder, och den billiga T-Forden kom att definiera massmarknadsekonomin spelregler. Med T-Forden exploderade bilförsäljningen i USA: 1903 var 700 bilar registrerade i landet, 1929 var 3,5 miljoner registrerade. Tiden i början av 1900-talet var också höjdpunkten för det fordistiska produktionsidealet. Men redan på tjugotalet, då första serien av T-Fordar var sålda, kom ett nytt sätt att tänka kring bilproduktionen att växa fram, som kan ses som början till den mer utvecklade post-fordistiska produktionen. Kring mitten av 1920-talet ägde de som önskat, och haft de ekonomiska resurserna, nu en bil. Nästa steg för producenten var inte att väcka begär efter ”en bil”, utan efter en *ny* bil. Ford erbjöd sin enda modell, som producerades som en ”typ” i Le Corbusiers mening. T-Forden var den enda modellen i produktion hos Ford, och det tycktes inte finnas orsak att förändra den då den tillfredsställde kundernas behov av ”en bil”. I detta skede kommer biltillverkarna General Motors (GM) in på den amerikanska marknaden och förändrar sättet att betrakta den massproducerade varan som en repeterad form utan variationer. År 1925 väljer GM:s styrelse mellan två strategier: nya modeller varje år eller en ständig

förbättring av den befintliga. Man röstade för årliga modeller och inledde därmed en era av styling och post-fordistisk produktion.

”Stil” definierar en kategori objekt utifrån visuella kriterier, medan ”styling”, och att styla ett objekt, innebär att man *gör* något med objektet. General Motors anställde ingenjören Harley Earl för att styla den första bilen 1927. Han hade specialdesignat bilkarosser åt stjärnor i Hollywood sedan 1911 och tidigt insett dels att bilens kaross kunde, liksom kläder, skapa ett personligt uttryck, en image, dels att detta uttryck inte hade något (eller mycket litet) att göra med det ursprungliga objektet. Genom att förändra det massproducerade objektet, som T-Forden, via hantverket och på så sätt kombinera de olika produktionssätten, hittade Harley Earl en metod som kunde utvecklas. Framgången handlade om att kunna överbrygga sprickan mellan hantverk och massproduktion, och därmed skapa en hybrid produktionsmetod.

Strategier för formgivning och produktion kom att utvecklas inom den av Harley Earl nyinrättade avdelningen Styling Section, där bilarna modellerades fram, inte som Bugattis tidigare trämodeller, utan nu i lera. Modeller gjordes i varierande skalor och avdelningen påminde om en skulpturateljé från 1800-talet, inte om en modern produktionsmiljö formad av den samtida teknikens. Vissa modeller gjordes i full skala och visades upp som årets ”drömbilar”. Dessa fick allmänheten kommentera och bedömningarna låg sedan till grund för de formmässiga beslut som måste tas innan modellen gick i produktion. Att kombinera hantverk med massproduktion var en förutsättning för en ny flexiblare produktionsform. Detta leder till att vi helt kan vända på perspektivet. I stället för att, likt Banham, betona vikten av tekniken för utvecklingen kan vi lyfta fram det traditionella hantverket som den nödvändiga ingången till en ny produktionsform (med tillhörande samhällsideologier): den flexibla och differentierade post-fordismen.

I artikeln ”Machine Aesthetic” bygger Banham upp en argumentation, modernisterna trogen, utifrån ett motsatspar: ett dåligt exempel – Le Corbusier – och ett bra – strömlinjeformens Cadillac. Genom exemplet med Le Corbusier och de hantverksgjorda bilarna söker Banham blottlägga något som två generationers arkitekter och teoretiker uppfattat som en sanning, medan strömlinjeformens historia får stå som en bortträngd utvecklingslinje som måste få upprättelse. De två exempel som i Banhams text får utgöra varandras motpoler i förhållande till teknikens utveckling kan också läsas utifrån ett helt annat perspektiv som inte bygger på uppdelningen mellan teknik, tradition och hantverk.

Med Banhams exempel, Bugattis trämodeller och Cadillacerna, som utgångspunkt kan vi förstå hur komplex relationen är mellan det hantverksproducerade och det massproducerade, och exemplen utgör två hybrider som talar om två skilda tider och kontexter. Le Corbusier verkar i en fordristisk värld präglad av löpande bandets ideologier medan strömlinjeformen, Harley Earl och General Motors pekar mot en post-fordistisk värld där variation av varor och objekt både är ett uttryck för det personliga och en utveckling av konsumtionens logik.

Det post-fordistiska paradigmet blev än mer artikulärt i den digitala vändningen på 1990-talet, kanske mest framträdande inom arkitekturen, med förgrundsgestalter som Peter Eisenman och Greg Lynn.³ I Harley Earls och Reynier Banhams kölvatten formulerades ännu en gång en maskinutopi, men till skillnad från tidigare hade maskinen nu antagit hantverkets grundläggande egenskaper – den individualiserade produktionen. Trots att objekten massproducerades skulle de likt hantverksgjorda varieras. I stället för att, som modernisterna, lyfta fram standard som ett viktigt teoretiskt begrepp inom designteori så var det i stället ”repetition och variation”, med referenser till filosofen Gilles Deleuze, som fick stor plats i den teoretiska diskussionen kring digital formgivning i början av 1990-talet.

Det som gör relationen mellan hantverk och massproduktion, eller mellan människa och maskin, intressant i dag är inte huruvida något ska kategoriseras eller vilken metod som är styrande för produktionssättet. Vad som snarare står på spel är hur produktionen i stort organiseras. *Varför* den organiseras som den gör och för vem. Men också vilka begärstrukturer de massproducerade varorna skapar och på vilka sätt produktionsmetoden skapar konsumenten. Produktion och konsumtion är två sidor av samma mynt och sättet vi förhåller oss till dessa krafter skapar också till stor del vårt levnadsmönster – hur vi ser på objekt, varor och tid. I dagens diskussion om disciplinernas framtid är återigen William Morris tankar om design, arkitektur och hantverk som djupt sammanvävda med det politiska och det sociala en aktuell fråga. Det är inte enbart objekten som står i centrum för granskande utan även själva arbetet och vad det innebär för oss som människor. Även om Banham gräver ännu djupare i den spricka som finns mellan hantverk och teknik så öppnar han också för de komplexa sammansmältningar som inte inordnar sig i denna uppdelning, utan i stället pekar mot själva samhällsordningen och den mänskliga existensen grundvillkor.

3

Se t.ex. Andreas Papadakis & Greg Lynn (red.), *Folding In Architecture*, (London: Academy, 1993); Mario Carpo (red.), *The Digital Turn in Architecture 1992–2010. AD Reader* (London: Wiley, 2013).

Vilken roll spelade konsthantverket inom modernismen?
I översiktslitteraturen om svenskt 1900-talskonsthantverk besvaras frågan i regel svävande, om den över huvud taget ställs. Begreppet modernism, och beteckningar som modernist och modernistisk, används också mycket sparsamt. Inte minst gäller det för publikationer med ursprung i museerna. I Nationalmuseums antologi *Svenskt konsthantverk från sekelskifte till sextiotal* förekommer begreppet modernistisk en gång, och då endast i förbigående.¹

Dag Widman, intendent vid Nationalmuseum, talar om modernism vid ett enda tillfälle i sin översikt *Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975*, och då utan direkt koppling till konsthantverket.² Helena Dahlbäck Lutteman, Widmans kollega på Nationalmuseum, använder över huvud taget inte begreppet modernism i sitt standardverk *Svensk*

¹ Dag Widman (red.), *Svenskt konsthantverk från sekelskifte till sextiotal. En konstabok från Nationalmuseum* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1967). Begreppet modernistisk används i Ann-Sofi Topelius artikel ”Swedish Grace”, s. 78: ”[Edvin] Ollers skålar och ljusstakar är exempel på en tjugotalsklassicism av mindre modernistiskt slag än [Nils] Fougstedts.”

² Dag Widman, *Konsten i Sverige. Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975* (Stockholm: AWE/Gebbers, 1975). Begreppet modernism förekommer på s. 108 samt i ett citat på följande sida. Avsnittet handlar om 1950-talets designdebatt.

³ Helena Dahlbäck Lutteman, *Svensk 1900-talskeramik. Stengods, porslín, flintgods* (Västerås: Ica, 1985).

KÖNST- HANT- VERKET I MODER- NISMEN

Love Jönsson

1900-talskeramik.³ I Nationalmuseums katalog *Enkelhetens triumf*, som behandlar svenskt silver från 1500-tal till nutid, finns inga hänvisningar till modernismen.⁴ Samma sak gäller för *Nytta med nöje. Svenskt konsthantverk 1700–1960*, som beskriver viktiga föremål i Nationalmuseums samling.⁵ Röhsska museet har haft en mer begränsad produktion av trycksaker jämfört med Nationalmuseum, men man kan ändå konstatera att ointresset för att diskutera konsthantverket i termer av modernism varit gemensam för museerna. I antologin *1900-tal ur Röhsska konstslöjdmuseets samlingar* är referenserna

till modernismen fåtaliga,⁶ och i utställningshandledningen *Från Ellen Key till Ikea* och katalogen *Five Centuries of Swedish Silver* nämns inte modernismen över huvud taget.⁷

När man läser böcker och kataloger som dessa kan man få intrycket att konsthantverket i Sverige inte haft något med modernismen att göra. Visserligen benämns 1900-talets konsthantverksföremål i böckerna inte sällan som moderna, men det är en allmänt hållen bestämning som framför allt berättar att tingen uppfattas som tidstypiska, oftast i den meningen att de har drag gemensamma med funktionalismen. Att identifiera konsthantverket som modernistiskt innebär något annat, något ytterligare – det betyder att man ser det som en del av en bred

rörelse med förgreningar inom samtliga konstarter.

Har konsthantverket i Sverige verkligen existerat helt utanför modernismen, som ju var 1900-talets dominerande konstnärliga rörelse? Svaret på frågan beror på hur man uppfattar och definierar modernismen. Den amerikanske marxistiske filosofen Marshall Berman har övertygande beskrivit modernismen som ett svar på det moderna samhällets utmaningar och en bearbetning av känslan av att allting är i rörelse. Centralt i erfarenheten av det moderna är, menar Berman, att människan ges utfästelser om framtiden men också upplever att allt det hon har kan komma att tas ifrån henne; ”[a]tt vara modern är att leva ett paradoxernas och motsägelsernas liv”.⁸ Om det moderna är ett tillstånd – eller en erfarenhetsmassa, med Bermans terminologi – är modernismen den rörelse som tar sig an detta tillstånd, undersöker det, brottas med det och låter det komma till uttryck. Det moderna samhällets komplexitet avspeglas i modernismens många och inte sällan sinsemellan konkurrerande riktningar. Till skillnad från de flesta tidigare epoker inom konsthistorien representerar

4

Helena Dahlbäck Lutteman m.fl., *The Triumph of Simplicity. [Enkelhetens triumf] 350 Years of Swedish Silver. An exhibition from Nationalmuseum* (Stockholm: Nationalmuseum, 1988).

5

Barbro Hovstadius (red.), *Nytta med nöje. Svenskt konsthantverk 1700–1960* (Stockholm: Nationalmuseum, 1998).

6

Thomas Baagøe (red.), *1900-tal ur Röhsska konstsällskapets samlingar* (Göteborg: Röhsska, 1987). I Anne Petterssons artikel ”’Amphytrite’ och ’Ugift mor’”. Två gobelänger av Raoul Dufy och Hannah Rygggen”, s. 60, beskrivs den franske konstnären Raoul Dufy som ”en av modernismens förgrundsgestalter”. Vidare noteras i Karin Aasmas artikel ”Stolar av Malmsten och Asplund” att formen på en av Carl Malmstens fåtöljer från 1930-talet har ”renodlats, moderniserats” i förhållande till en av hans tidigare modeller.

7

Barbro Ilvemo & Thomas Baagøe, *Från Ellen Key till Ikea. Kort orientering om vardagsvarans 1900-talshistoria* (Göteborg: Röhsska, 1991); Elsebeth Welander-Berggren, *Five Centuries of Swedish Silver* (Göteborg: Röhsska & Shanghai: Shanghai Museum, 2007).

8

Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982), sv. övers. Gunnar Sandin (Lund: Arkiv, 1987), s. 11. Beskrivningen av det moderna samhället som en plats där ”allt som är fast förflyktigas” återfinns ursprungligen i Karl Marx & Friedrich Engels *Kommunistiska manifestet* (1848).

modernismen inte *en* stil, utan flera. På det ideologiska planet rymmer den en mångfald av olika uppfattningar om samhället och människans plats i detta. Den danske poeten och litteraturkritikern Poul Borum konstaterade 1966 att "[m]odernism är inte beteckningen för en enda idé och en enda stil utan för komplex av samtidigt existerande, varandra kompletterande eller bekämpande eller ignorerande stiluttryck och idéer".⁹

Den dominerande inriktningen inom svensk designhistoria beskriver, direkt eller indirekt, konsthantverket som något som stundtals uppvisat moderna stildrag men inte tillhört modernismen som rörelse.¹⁰ Detta innebär att konsthantverket reduceras till ett område som visserligen anses äga det modernas stil, men inte förmår låta den moderna erfarenheten komma till djupare uttryck. Det finns också exempel i litteraturen på hur konsthantverket förankras i modernismen genom att enskilda verk eller konstnärskap beskrivs i modernistiska termer, men där bilden samtidigt blir fragmentarisk eftersom en övergripande diskussion om modernismen saknas.¹¹

Varifrån kommer då uppfattningen att just konsthantverket inte tillhört modernismen? Bakgrunden kan sökas bland annat i det faktum att diskussionen om konsthantverk i Sverige under 1900-talet

9

Poul Borum, *Poetisk modernism. En kritisk introduktion* (1966), sv. övers. Hans Björkegren (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1968), s. 15.

10

En ovanligt tydlig formulering av denna ståndpunkt ges av Cilla Robach i artikeln "Ting för den moderna människan", i: Cecilia Widenheim (red.), *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960* (Stockholm: Moderna museet, 2000), s. 188. Robach menar att konsthantverkets formspråk visserligen "influerades [...] av den modernistiska estetiken" men att "[n]ågon uttalad strävan efter ett formuttryck för den moderna tiden, motsvarande den rörelse som propagerade för konstindustrins utveckling, fanns inte inom detta [konsthantverkets] område".

11

Se t.ex. konsthistorikern Beate Sydthoffs och textilkonstnären Edna Martins översikt *Svensk textilkonst* (Stockholm: Liber, 1979). Här finns uttalade referenser till modernistiska riktningar som kubism, purism, abstraktion, expressionism, naivism, konkretism och spontanism, men det sammanfattande begreppet modernism lyser med sin frånvaro.

oftast varit kopplad till arkitektur och design. Det sena 1920-talets och 1930-talets modernistiska arkitektur kom i Sverige att kallas funktionalism, ett begrepp som också använts för den senare modernistiska arkitekturen fram till miljonprogrammets 1960- och 70-tal. Det finns relativt få exempel på konsthantverksföremål som kan beskrivas som funktionalistiska i egentlig mening, eftersom begreppet är kopplat till storskalig bostads- och bohagsproduktion och industriella material snarare än till hantverk. Funktionalismen var också, i synnerhet i Sverige, knuten till den typ av samhällsbyggande som inom sociologin benämns social ingenjörskonst. I sin syn på människan lade funktionalismen tyngdpunkten på hennes grupptillhörighet och förmåga att formas till välfungerande

samhällsmedborgare. Konsthantverket däremot var, precis som mycket av modernismens bildkonst och litteratur, präglad av individualism snarare än av kollektivism. Eftersom modernism i svensk arkitektur- och designdebatt kommit att bli synonymt med funktionalism, ett begrepp som konsthantverket inte rymms inom, har det varit ovanligt med texter som med ett historiskt perspektiv analyserat konsthantverkets plats inom modernismen i bredare mening.¹²

Utan tvekan måste konsthantverkets ställning inom och bidrag till modernismen beskrivas på ett annat sätt än som ett bihang till arkitektur- och designhistorien. Inte minst måste referensramen breddas genom att konsthantverket på ett mer genomgripande sätt än tidigare sätts i relation till bildkonsten. Till skillnad från arkitekturen var det inom bildkonsten inte *en* konstnärlig och ideologisk riktning som dominerade under modernismens epok, utan rörelser, stilar och skolor bröts mot och avlöste varandra. Inom konsthantverket finns en likartad mångfald av förhållningssätt – till arbete, teknik, tradition, material, dekor och funktion. Bildkonsten och konsthantverket präglades i högre grad än arkitekturen av en dragnings mot det motsägelsefulla och ambivalenta i sina gestaltningar av den moderna erfarenheten. Därför är det först när läsningen av 1900-talets konsthantverk överskrider funktionalismens begränsade förståelsehorisont som områdets historiska plats och innebörd kan bli tydlig.

1930-TALET'S DEBATT

I den svenska designhistorien har vi vant oss vid att se Stockholmsutställningen 1930 som en brytpunkt mellan gammalt och nytt, och som ett nederlag för de kretsar som värnade om hantverk och traditioner. Debatten kring utställningen rörde sig kring frågan om

huruvida en modern stil inom arkitektur och formgivning skulle utvecklas med traditionen som grund eller om den på ett mer drastiskt vis måste göra upp med och avvisa det gamla och hävdvunna. Dock kan det som gärna har uppfattats som en strid mellan modernister och antimodernister i stället ses som en kamp om tolkningsföreträde mellan olika läger inom modernismen, liksom mellan teoretiker och praktiker. Carl Malmsten, Elsa Gullberg och många

12

Givetvis finns det undantag. T.ex. har den produktiva konsthistorikern Ann-Marie Ericsson i ett flertal böcker och artiklar placerat konsthantverket inom modernismens kontext. Se bl.a. hennes *Svensk smyckekonst från jugend till postmodernism* (Västerås: Ica, 1990), och *Viola Gråsten och modernismen i svensk textilkonst* (Stockholm: Signum, 2009) (även om hon i den senare boken, på ett typiskt svenskt sätt, på några ställen talar om "modernismen/funktionalismen", som vore de båda begreppen sinsemellan utbytbara).

andra av de konsthantverkare och formgivare som opponerade sig mot Stockholmsutställningens program var inte enkelspåriga bakåtsträvar. Men de hade tagit sig an och svarat på det modernas utmaningar på ett annat sätt än funktionalismens arkitekter och teoretiker. De förhöll sig inte ensidigt bejakande till den värld där ”allt som är fast förflyktigas”, utan artikulerade i sin konstnärliga verksamhet det moderna på ett sammansatt och motsägelsefullt vis, som kunde rymma både bekräftelse och avståndstagande. Den institutionaliserade svenska designhistorien har i mångt och mycket förvisat dem från det modernas arena. Vi får ta andra forskningsområden till hjälp för att bättre förstå deras plats i modernismens landskap.¹³ Marshall Bermans sätt att beskriva modernismen som en mångfasetterad och komplex reaktion på den moderna erfarenheten, en reaktion som också kan inbegripa kritik och opposition, öppnar vägen för en ny historieskrivning för konsthantverket. ”Att vara modern är, kunde man rentav säga, att vara antimodern”, med Bermans ord.¹⁴

Med tanke på hur snabbt funktionalismen blev det moderna Sveriges signaturstil, både i offentligt och privat byggande, har det kunnat framstå som att de som identifierades som traditionalister och hantverksförespråkare helt förlorade striden, inte bara kring Stockholmsutställningen utan över huvud taget. Men i själva verket var 1930 års utställning i hög grad en manifestation för handens arbete, med stora utställningsutrymmen och specialkataloger ägnade åt

konsthantverk och hemslöjd. Hantverket kom också att stå mycket starkt under de kommande decennierna, inte minst som en integrerad del av den industriella produktionen av keramik, glas, möbler och annat inom det som vid denna tid kallades för konstindustrin.

Gotthard Johansson, en av funktionalismens ledande förespråkare i Sverige, såg 1936 i artikeln ”Hantverk och industri” i *Form* tillbaka på debatten sex år tidigare och konstaterade att den motsättning mellan hantverk och industri som Stockholmsutställningen stegrade till en öppen kris ”väl nu i stort sett [har] avvecklats”.¹⁵ Snarare än konflikt söker han samförstånd, byggt på en förståelse för hantverkets och industrins skilda roller: ”Problemets lösning ligger

13

Ett lovvärt försök att nyansera den etablerade bilden av Carl Malmstens förhållande till funktionalismen ges exempelvis av idéhistorikern Roger Qvarsell i artikeln ”Konsthantverkaren som samhällskritiker”, i: Erland Sellberg & Staffan Källström (red.), *Motströms. Kritiken av det moderna* (Stockholm: Carlsson, 1991), s. 65–89. Qvarsell visar hur Malmsten och funktionalisterna, trots att de intog olika positioner i debatten, i realiteten delade många intressen och ideal. Även bokens redaktörer berör i sin inledning, s. 13, det faktum att Malmsten var en av dem ”som ur vissa synvinklar också i hög grad kunde räknas till modernismens förespråkare men som i praktiken i stället blev dess kritiker”.

14

Berman, *Allt som är fast förflyktigas*, s. 11.

15

Gotthard Johansson, ”Hantverk och industri”, *Form*, nr 1:1936, s. 2.

i en arbetsfördelning mellan de båda produktionsformerna.” Han konstaterar att hantverket aldrig kommer att kunna konkurrera med industrin när det gäller masstillverkning, men att industrin inte heller kan konkurrera med hantverket när det gäller beställningsarbeten och produktion för ”den kundkrets, som har råd att få sina behov individuellt tillfredsställda”. Gotthard Johansson lyfter också med eftertryck fram att hantverket har en viktig roll att spela även inom en högt mekaniserad industri:

På samma sätt som den stora industrien, låt oss säga ståltillverkningen, har behov av vetenskapliga laboratorier, i vilka förbättrade produkter och tillverkningsmetoder utexperimenteras, kommer säkerligen också konst- och bohagsindustrien att vid fortskridande industrialisering ha behov av ett estetiskt och praktiskt laboratoriearbete, som måste försiggå i hantverkets form.¹⁶

Med hänvisning till glasbruken konstaterar Gotthard Johansson att både flaskor och fönsterglas redan tillverkas helt maskinellt och ”den dag kommer kanske, då även servisglas framställas i maskiner”. Han fortsätter:

Hantverkets roll kommer kanske att inskränkas till modellskapande och en rent konstnärligt betonad lyxproduktion, men denna kommer att utföra en pionjärtjänst även för den industriella masstillverkningen och utan ett dylikt estetiskt laboratorium kommer inte heller denna att kunna hålla sig på höjden.

Med något av ett alexanderhugg upplöste Gotthard Johansson här konflikten mellan hantverk och industri. Även om hantverkets produkter i hans framställning uppfattas som individualistiska och lyxbetonade, gjordes hantverket samtidigt nyttigt och gavs en social dimension genom att det knöts till industrins utvecklingsarbete. Den pragmatism och vilja att förena tidigare åtskilda ståndpunkter som kommer till uttryck i Gotthard Johansson artikel gav signal om ett nytt skede i debatten. Under de efterföljande decennierna skulle hantverkets

roll inom konstindustrin komma att lyftas fram inom kritik och teori, och synen på dess roll fördjupas. Bilden av en designprocess där hantverksmässiga experiment var självklara motsvarade också ganska väl hur formgivningsarbetet

¹⁶
Johansson, ”Hantverk och industri”, s. 4f.

¹⁷
Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, eng. övers. P. Morton Shand (London: Faber & Faber, 1956 [1935]), s. 52 ff.

redan såg ut inom många svenska konstindustrier.

Diskussionen hade också samtida internationella paralleller. Något år tidigare hade Bauhausskolans rektor Walter Gropius, i den på engelska utgivna boken *The New Architecture and the Bauhaus*, konstaterat att hantverket inte längre ägde någon uppgift som produktionsmetod, men att grundläggande hantverksträning fortfarande hade en roll inom utbildningen av arkitekter och formgivare.¹⁷ Gropius menar också att den manuella verkstaden kan fungera som en experimentverkstad för industrin. I detta sammanhang beskrivs Bauhausskolans verkstäder som "laboratorier".¹⁸ I boken visas exempel på prototyper till produkter som tagits fram i Bauhausskolans verkstäder för att sedan tillverkas av tyska industrier.¹⁹ Under Bauhausskolans tidigaste år hade Gropius lyft fram hantverket med större eftertryck, men också efter att skolan omorienterats i riktning mot mer renodlad industriformgivning utgjorde handens arbete en viktig del av pedagogiken och arbetsmetoderna. Man kan uppfatta att hantverket i Gropius framställning tydligt ges en underordnad ställning i en hierarkisk struktur; det utgör endast ett första steg i industrins designprocess. Hantverket ses som ett medel, inte som ett mål eller en uttrycksform i egen rätt. Men på samma gång tilldelas hantverket en integrerad roll i det moderna projektet i stort. Det uppfattas som en praktik som ger kunskaper om material, tekniker och gestaltning och en möjlighet att formulera och pröva nya estetiska idéer som i ett senare skede kan ges bredare tillämpning.

Att satsa resurser på fabrikernas ateljéer, lyfta fram dem i marknadsföringen och låta dem spela rollen av en sammanbindande länk mellan hantverk och industri, blev under stora delar av 1900-talet en framgångsrik strategi inom svensk konstindustri. Under flera

¹⁸ Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, s. 53 f: "The Bauhaus workshops were really laboratories for working out practical new designs for present-day articles and improving models for mass-production [...] In the future the field of handicrafts will be found to lie mainly in the preparatory stages of evolving experimental new type-forms for mass-production."

¹⁹ Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, plansch 5 samt bildtext s. 34: "Typical Products of the Bauhaus which were adopted as Models for Mass-Production by German Manufacturers, and also influenced Foreign Industrial Design".

decennier var det konstindustrin som dominerade framställningen av inte bara masstillverkade föremål utan också det unika konsthantverket. Framför allt gällde detta glaset och keramiken, men också inom textilkonsten och silversmidet hade många av de större firmorna och verkstäderna en ledande ställning. Det mest framträdande exemplet på hur konsthantverket integrerades i en storindustri var Gustavsbergs Studio, formellt etablerad som en särskild del av Gustavsbergfabriken 1942. Studion gav de anställda konstnärerna möjlighet

att dela sin tid mellan att formge produkter för massproduktion och att skapa unikt konstgods.²⁰ Det är värt att notera att Gustavsberg vid denna tid genomgick en omfattande expansion och modernisering, på allvar inledd efter Kooperativa Förbundets förvärv av fabriken 1937.

Industrins allmänna utveckling under 1900-talet uppfattas ofta som en rätlinjig rörelse i riktning mot allt större mekanisering. Exemplet Gustavsberg visar något annat och ger en mer sammansatt bild av vad en moderniseringsprocess inom konstindustrin kunde

innebära. Samtidigt som stora delar av produktionen rationaliserades fick det keramiska konsthantverket en starkare position inom det nya Gustavsberg än tidigare.²¹

I sitt mottagande av Gustavsbergs Studios verksamhet betonade tidens teoretiker och kritiker vikten av det hantverksmässiga arbetet och dess samband med massproduktionens kvalitet. Gustaf Munthe, Röhsska konstslöjdmuseets intendent, noterade i *Form* 1943 att den nya Studion var ”i bästa mening en konsthantverklig verkstad” som kan ”bli till en livgivande och inspirerande källa för den industriellt betonade delen av fabriken s produktion”.²² Konsthistorikern och kritikern Nils Palmgren skrev ett par år senare om Wilhelm Kåges och Stig Lindbergs unika stengods från Studion att ”[d]et är denna allvarliga lek med silhuetter, ytor och former, och detta fria experimenterande med leror, glasyrstoffer och temperaturer, som ger hushållskeramikens män luft under vingarna som konstnärer och därtill de uppslag de behöva i sin strävan att förädla de standardiserade varorna”.²³

I den tidiga funktionalistiska debatten i Sverige hade standardiseringen av industriprodukterna lyfts fram som en central fråga.²⁴ Formgivningen skulle utgå från rationella, närmast

20

I litteraturen förekommer ofta beskrivningen av Gustavsbergs Studio som ett ”estetiskt laboratorium”, en formulering som tycks återkalla Gotthard Johanssons och Walter Gropius 1930-talstexter. Se t.ex. Helena Dahlbäck Lutteman (red.), *Gustavsberg 150 år*, 2:a rev. uppl. (Stockholm: Nationalmuseum, 1976 [1975]), s. 38, och Arthur Hald (red.), *Gustavsberg. Verktyg för en idé. Hjalmar Olssons skildring av 60 års arbete* (Stockholm: Atlantis, 1991), s. 106.

21

I *Industritidningen Norden* formulerades det i samband med Studios etablering att ”[d]e farhågor som på sin tid uttrycktes i estetiska kretsar om att K.F:s övertagande av bruket och driftens rationalisering skulle komma att betyda en tillbakagång i konstnärligt hänseende, har inte besannats. Tvärtom, aldrig i brukets historia har så mycket intresse, pengar och arbete nedlagts på fritt konstnärligt skapande som under de senaste åren.” Osign., ”Det nya Gustavsberg”, särtryck ur *Industritidningen Norden*, 1942, s. 17.

22

Gustaf Munthe, ”Gustavsbergs nya ansikte”, *Form*, nr 3–4:1943, s. 65.

23

Nils Palmgren, ”Gustavsberg attackerar samlarna”, särtryck ur *Svenska hem i ord och bilder*, nr 6:1945, opag. Med temperaturer avses här keramikugnarnas bränningstemperaturer.

24

Se t.ex. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara* (Stockholm: Svenska slöjdföreningen, 1919), s. 19; Åke Stavenow, ”Inledning”, *Svensk stil och standard 1933. Utställning av modern svensk konstindustri, anordnad av Sveriges Nationalmuseum i Kunstindustrimuseet i Oslo* (Stockholm: Nationalmuseum, 1933), s. 11f.

vetenskapliga principer, och konsthantverkets metoder och individualistiska attityd uppfattades som något irrelevant. Men det dröjde alltså inte länge förrän konsthantverket rankades som idégivare inom industrin och gavs en plats i formgivningens avantgarde. Inte bara

25

Se t.ex. Gustavsbergs engelskspråkiga reklampublicering *Beauty in the Making. A Guide to the Potteries of Gustavsberg* (Gustavsberg: Gustavsbergs fabriker, 1947) med text av Gösta E. Sandström, s. 40, där det i avsnittet om arbetet i Studion konstateras att "[i]t is felt that only by continuous progress in an atmosphere of freedom it is possible to cultivate all those irrational and subjective forces which combine to excellence in design". I häftet *Vi på Gustavsberg* (Gustavsberg: Gustavsbergs fabriker, 1954), s. 20, anges att Studion "fyller två ändamål, dels ansvarar den för framställningen av nya servismodeller och övervakar att den konstnärliga kvaliteten hos det massproducerade servisgodset upprätthålles, dels utgör den en konstnärlig experimentverkstad för keramiskt nyskapande".

26

"Programförklaring", *Nordiskt konsthantverk. Konsthantverkarnas Gilles utställning i Liljevalchs konsthall 7 sept–6 okt 1946* (Stockholm: Liljevalchs, 1946), s. [6]. Silversmeden Erik Fleming, som i egenskap av ordförande undertecknat föreningens programförklaring, hade själv sedan 1930-talets slut haft uppdrag som industriformgivare.

27

Herbert Read, *The Meaning of Art*, 2:a uppl. (London: Faber & Faber, 1946[1931]), s. 42. En liknande formulering, nämligen att keramiken var "plastic art in its most abstract form" återfinns redan i boken *English Pottery* (London: Benn, 1924), som Read skrev tillsammans med Bernard Rackham. I sin senare bok *Art and Industry. The Principles of Industrial Design* (London: Faber & Faber, 1934) analyserar Read även industridesignens föremål i termer av abstrakt konst. En översikt av Reads och andra brittiska konstkritikers intresse för keramiken under 1920- och 30-talen ges i Julian Stair, "Re-inventing the Wheel. The Origins of Studio Pottery", i: Paul Greenhalgh (red.), *The Persistence of Craft. The Applied Arts Today* (London: A & C Black, 2002), s. 49–60.

kritikerna utan även fabriken beskrev gärna ateljéernas elitproduktion som själva garanten för att masstillverkningen inte skulle förfläckas.²⁵ Även bland konsthantverkare utanför industrin bejakades kopplingen mellan det egna arbetet och massproduktionen. Exempelvis skrev Konsthantverkarnas Gille i sin programförklaring till den stora utställningen *Nordiskt konsthantverk* på Liljevalchs konsthall 1946 att "[d]et individuella, högtstående konsthantverket ger impulser och uppslag för den standardiserade bruksvaran. Den industriella formgivningen är beroende av att konsthantverket står på en hög nivå."²⁶

KONSTHANTVERK OCH KONST

Det finns anledning att dröja något vid 1940-talets keramik, som erbjuder intressanta perspektiv också på hur förhållandet mellan konsthantverk och konst uppfattades under modernismen. Det var vid denna tid betydligt vanligare än i dag att kritiker rörde sig mellan områdena och gjorde jämförelser mellan dem. Inom just keramiken poängterade flera kritiker det faktum att modernismens keramiker tydligt arbetade med samma medel som målarna, nämligen färg och form. Internationellt fördes dessa tankegångar fram av bland annat den inflytelserike konstteoretikern och kritikern Herbert

Read i Storbritannien. Redan i början av 1930-talet konstaterade Read i en diskussion om abstraktionen som konstnärlig metod att "[p]ottery is pure art; it is art freed from any imitative intention [...] pottery is plastic art in its most abstract essence".²⁷

Ett svenskt exempel på denna typ av kritikermottagande av modernismens keramik ges i texter skrivna med anledning av Gustavsbergs Studios utställning av unikt stengods på NK i Stockholm 1945. Till utställningen publicerades en essä av Erik Wettergren, *Att samla keramik*, som metodiskt argumenterar för att den unika konsthantverkspjäsen bör ses som ett konstföremål avsett att skänka estetisk njutning. Wettergren skriver att "för den som har sin fröjd i de rent konstnärliga kvaliteterna uttryckta i färg, form och materialets skönhet, kan umgänget med utvalda keramiska pjäser ge lyckoförnimmelser jämförliga med dem som framkallas av en koloristiskt uttrycksfull målning eller fördelning av svart och vitt i ett grafiskt blad".²⁸ Författaren var vid denna tid överintendent vid Nationalmuseum, men också en eminens inom konstkritiken och författare till en rad böcker om bland annat konst och teater.

Erik Wettergrens tankar fångades upp av hans kollega Nils Palmgren, som konstaterade att "Erik Wettergren har rätt. Även detta är konst, om man med konst menar något, som i form, färg och material talar skönhetens språk och som samtidigt är uttrycket för en personlighets – här en personlig keramikers – upplevelser och drömmar".²⁹ Att tala om keramikkarl som ett uttryck för individuella upplevelser och drömmar kan synas långt från funktionalismens betoning av tingens bruksaspekter, och citatet illustrerar tydligt de skilda bedömningsskalor som under modernismen gällde för konsthantverk jämfört med renodlade industriprodukter. Konsthantverket betraktades som konstföremål och värderades i regel inte utifrån sina funktionella företräden. Liksom inom konsten sattes personlighet och originalitet högt. Med ett bildspråk som i dag förefaller främmande inom konstkritiken, men som kan ses som typiskt för sin tid, noterar Palmgren att Wilhelm Kåge behärskar keramikens uttrycksmedel så väl att "temperamentet får sin fulla utlösning" i pjäserna. Recensionen rundas av med ett slags platsbestämning av det bedömda materialet:

"denna Kåge-keramik är en nuets produkt och har åtskilligt att göra med vår stafflikonst, våra affischer och vår teaterdekoration".³⁰

Den danske arkitekten Poul Henningsen, som levde i Sverige under kriget, recenserade Gustavsbergs

28
Erik Wettergren, *Att samla keramik*
[Gustavsberg] 1945, opag.

29
Palmgren, "Gustavsberg attackerar
samlarna".

30
Palmgren, "Gustavsberg attackerar
samlarna"

Studios utställning på NK 1945 i *Form* och uppehöll sig även han vid sambanden mellan konstarterna inom modernismen.³¹ När han ska positionsbestämma Gustavsbergskeramiken tilldelar han den en plats mellan skulptur, måleri och guldsmedskonst. Liksom i måleriet och skulpturen arbetar man inom keramiken med färg och form som uttrycksbärande medel. Men keramiken står också guldsmedskonsten nära eftersom den har karaktären av vackra objekt i relativt litet format. En skillnad mellan konsten och keramiken är dock, hävdar Henningsen, att den moderna konsten gett upp skönheten som mål: ”maleri og skulptur savner den karakter av preciosa som keramiken må ha. Både maleri og skulptur har ikke skønheden til mål – eller precisere: arbejder ikke med så skønne midler.”³² Samtidigt konstaterar Henningsen att det i en del föremål i utställningen, till exempel några av Stig Lindbergs och Wilhelm Kåges arbeten, finns en strävan bort från det sköna; ett bejakande av materialeffekter som inte är vackra på ett okomplicerat sätt. På sitt typiska, något ironiska sätt avslutar han med konstaterandet att ”[h]ensigten med kunsten er naturligtvis ikke at den skal være styg men det er heller ikke at den skal være skøn. Den som er en modstander af det skønne som kunstens mål må glædes når han ser at også i keramiken er målet større.”³³

Vid 1940-talets mitt var det inom svensk konst- och konsthanterverkskritik fortfarande ganska ovanligt med denna typ av problematisering av skönheten som konstens mål. Ett föregripande av Poul Henningsens resonemang finns emellertid i en artikel av hans landsman Asger Jorn i *Paletten* 1941.³⁴ Asger Jorn var vid denna tid endast i början av sin konstnärsbana och hade ännu inte erövrat den ryktbarhet han senare fick som ledargestalt inom Cobragruppen och situationiströrelsen. Men i sin konstnärliga programförklaring i *Paletten* är han redan välartikulerad och tydlig. Flyhänt tecknar han konturerna av en ny konst som blandar högt och lågt och förhåller sig fritt till material och genregränser. Han talar om ”upphävandet av den estetiska principen”, alltså den borgerliga och idealistiska estetik som baserar sig på särskiljande och urval:

31
Poul Henningsen, ”Det nytteløses nytte”, *Form*, nr 6:1945, s. 132.

32
Henningsen, ”Det nytteløses nytte”, s. 132.

33
Henningsen, ”Det nytteløses nytte”, s. 132.

34
Asger Jørgensen [Jorn], ”Banaliteter”, *Paletten*, nr 4:1941, opag. Artikeln publicerades ursprungligen på danska i tidskriften *Helhesten* samma år.

Konstnärens intresse kan inte begränsas till ett enskilt fält [...] Det kan inte vara tal om ett urval i någon riktning, men om att tränga in i hela den kosmiska lag av rytmer, krafter och stoff, som är den reella världen, från det fulaste till det vackraste, allt som har karaktär och

uttryck från det grövsta och brutalaste till det mildaste och blidaste, allt som i egenskap av liv talar till oss.³⁵

Jorn menar också, på ett sätt som var typiskt för många av modernismens konstnärer, att "[i]nget konstnärligt uttryckssätt kan isoleras på grund av sin form, det är ju bara olika medel, som användes för ett gemensamt konstnärligt mål. Sandpapper och vadd är lika ädla och användbara uttrycksmedel som oljefärg och marmor."³⁶ Jorns eget konstnärskap kom vid sidan av måleri, grafik och skulptur att innefatta både keramik, textil och smyckekonst.³⁷ Under 1950-talet kom allt fler röster i den svenska debatten att ge uttryck för en vidgad syn på konstens gestaltungsmedel, samtidigt som diskussionen om konstarnas förhållande till varandra fördjupades. En av de centrala rösterna tillhörde Ulf Hård af Segerstad, kritiker i *Svenska Dagbladet*, redaktör för *Form* åren 1957–60 och författare till böcker om bildkonst, konsthantverk, design och designteori. År 1955 konstaterar han i en artikel som huvudsakligen handlar om korrespondenserna mellan konstarna att:

Vi har lärt oss att vi inte längre kan dra en gräns mellan den fria konsten och den tillämpade konsten, mellan konsthantverk och konstindustri, mellan konstindustri och annan industri [...] Ingen föremålskategori kan längre göra anspråk på monopol på att vara "konstnärlig", på att ensam vara bärare av skönhet, uttrycksfullhet eller rätt form.³⁸

Men i samma artikel gör han också en markering mot dem som använde ett konventionellt skönhetsbegrepp som utgångspunkt för konstbedömningen: "man [får] inte glömma bort att konst

inte nödvändigtvis behöver ha med skönhet att göra, att konsten kan vara frånstötande, grotesk, skakande, men ändå eller kanske just därför konst".³⁹ Ulf Hård af Segerstads text visar tydligt hur man under den sena modernismen laborerade med ett konståbegrepp som var dynamiskt både vad gäller synen på vad begreppet rymde och vilka bedömningsgrunder som skulle tillämpas i mottagandet av konsten. Den strävan bort från det sköna som i Sverige länge artikulerades endast av enstaka

35

Jørgensen [Jorn], "Banaliteter".

36

Jørgensen [Jorn], "Banaliteter".

37

Se t.ex. *Asger Jorn. Malerier, keramik, vævninger* (Silkeborg: Silkeborg kunstmuseum, 1985); Troels Andersen (red.), *Asger Jorn. Keramik* (Silkeborg: Silkeborg kunstmuseum, 1991).

38

Ulf Hård af Segerstad, "Vid konstens stora korsväg", *Svenska Dagbladet* 8/8 1955.

39

Hård af Segerstad, "Vid konstens stora korsväg".

konstnärer och kritiker anammades på 1950-talet av allt fler. Det får noteras att denna modernistiska uppgörelse med det konventionella skönhetsbegreppet och de förväntningar det associerades med var långt tydligare inom konsten och konsthantverket än inom designen.

KONSTHANTVERKET'S PLATS I HISTORIESKRIVNINGEN

Som vi sett har svensk konstvetenskaplig forskning haft stora svårigheter med att inkludera konsthantverket i modernismens historieskrivning. Den tidiga funktionalismens utmönstrande av hantverket ur det moderna har fått som effekt att också 1950- och 60-talens konsthantverk har kommit att betraktas som någonting utanför modernismen. I litteraturen har dess plats blivit oklar och godtycklig. Ett typexempel i 2000-talets bokutgivning utgörs av Nationalmuseumintendenten Cilla Robachs doktorsavhandling *Formens frigörelse. Konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*.⁴⁰ Avhandlingen analyserar delar av det konsthantverk från 1950- och 60-talen som bröt med samtida konventioner, exemplifierat av bland annat Sten Kauppis, Kaisa Melantons och Margareta Halleks textilier, Bertil Valliens glas och Anders B. Liljefors keramik. Avhandlingen innehåller många goda iakttagelser och intressanta resonemang, men de skymms av en genomgående brist på precision i det sätt på vilket konsthantverkets historia konstrueras. Det till största delen modernistiska konsthantverk som utgör avhandlingens ämne beskrivs nämligen paradoxalt nog som utgörande ett brott mot modernismens estetik och ideologi. Missbedömningen av materialet grundar sig i den för svensk konsthantverkslitteratur typiska förväxlingen av begreppen modernism och funktionalism.

I sin inledning identifierar Cilla Robach en rad stildrag som är typiska för det konsthantverk hon undersöker:

Inte sällan kan betraktaren få intryck av att föremålen utförts av en tekniskt obildad person, eller kanske av ett barn. Trådar kunde till synes hamna lite var som helst på ett broderi. Tygbitar lämnades oavslutad fransiga utan fäll. Drejskivans potential för ytans och formens perfektion övergavs till förmån för händernas skulpterande direkt i leran.

Den trögflytande glasmassans tyngd synliggjordes i sandgjutna objekt där den slutliga formen delvis överlämnades

⁴⁰
Cilla Robach, *Formens frigörelse. Konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*, Diss. (Stockholm: Arvinius, 2010).

åt slumpen. Och silverplåtens exklusivitet tonades ned genom hammarslagens tydliga närvaro och en uppvärdering av den svarta oxideringens estetiska kvalitet.⁴¹

De arbetssätt inom konsthantverket som räknas upp är alla typiska för riktningar inom modernismen som var aktuella under den tidiga efterkrigstiden, som naivism, spontanism, expressionism, primitivism och brutalism. Men författarens överraskande slutsats blir att detta konsthantverk i stället representerar ett ”brott mot en modernistisk smaktradition”.⁴² Robach menar att 1950- och 60-talens radikala konsthantverk, det hon kallar ”den fria formen”, bröt mot modernismen så som den kommit till uttryck inom konstindustrin under Scandinavian Design-epoken. Att det skedde någon form av brott är otvetydigt, men det som dåtidens nya konsthantverk bröt med var alltså inte modernismen, utan krav och förväntningar på teknisk fulländning, fast och logisk gestaltning och en strävan efter det formmässigt allmängiltiga eller anonyma – alltså drag som kan förknippas med funktionalismen. Att konsthantverket bröt med funktionalismen betyder inte att det bröt med modernismen, eftersom modernism är ett långt vidare begrepp som rymmer en rad motstridiga rörelser.⁴³ Robach vill också göra en poäng av att många konsthantverkare under 1950- och 60-talen bröt med funktionskravet, till exempel genom att göra skulpturer i stället för kärl.⁴⁴ I själva verket finns det en rik tradition av skulpturalt konsthantverk under 1900-talet, och som vi har sett i exemplet med 1940-talets stengods bedömde modernismens

kritiker även kärlformerna som estetiska snarare än funktionella objekt. Genom appliceringen av en förståelsemodell och en begreppsapparat som tillhör designvärlden omöjliggörs i Robachs avhandling en historieskrivning inom vilken konsthantverket på ett rättvisande sätt kan relateras till samtida konstnärliga yttringar utanför den sena funktionalismen.

Ett korresponderande exempel på hur modernismens konsthantverk missuppfattats ges av Gösta Arvidssons bok *Keramikens revolutionär. Anders Bruno Liljefors*.⁴⁵ Boken ger en bild av 1950-talets modernism som ett normerande och enhetligt estetiskt

41

Robach, *Formens frigörelse*, s. 20.

42

Robach, *Formens frigörelse*, s. 20.

43

Iakttagelsen att modernism och funktionalism inte är synonymer görs även av Robach i *Formens frigörelse*, s. 193, men i avhandlingen dras inte konsekvenserna av denna distinktion.

44

Robach, *Formens frigörelse*, se t.ex. s. 20: ”den fria formen [...] tog även avstånd från det rättesnöre som hade varit ett av de starkaste inom formvärlden sedan 1800-talets slut – kravet på funktion. Detta hade varit ett kriterium för, inte bara objektets skönhet, utan också för dess existensberättigande.”

45

Gösta Arvidsson, *Keramikens revolutionär. Anders Bruno Liljefors* (Stockholm: Carlsson, 2011).

system, och Anders Bruno Liljefors beskrivs genomgående som en revoltör mot denna modernism.⁴⁶ Men bilden skevar betänkligt eftersom Liljefors keramiska konstnärskap – grundat i primitivism och expressionism, och präglad av en rastlös omprövning av konventionella tekniker och formspråk – närmast utgör ett skolboksexempel på modernismens strategier så som vi känner dem från till exempel måleriet, skulpturen, litteraturen och musiken under samma tid. I sina keramiska arbeten från början av 1950-talet och framåt opponerade sig Liljefors mot uppfattningen om stengodsföremålet som ett svalt och kontrollerat objekt, där form och glasyr hade ett logiskt samband. Det var inte en revolt mot modernismen som rörelse, utan mot en keramik som lät funktionalismens analytiska formspråk dominera också inom det hantverksmässigt utförda konstgodset. Det är också tydligt att Liljefors liksom många av sina samtida brottades med skönhetsbegreppet. Han sökte sig mot uttryck inom keramiken som bejakade det ”fränstötande, groteska, skakande”, för att tala med Ulf Hård af Segerstad, som för övrigt var den kritiker som med störst eftertryck och insikt lyfte fram Liljefors arbete. Uppgörelsen med det konventionella skönhetsbegreppet var inte en frigörelse från modernismen, tvärtom representerar den en central aspekt av modernismens själva program. Gösta Arvidsson gör i sin bok flera jämförelser av Liljefors verk gentemot hans samtids bildkonst, men dessa utblickar mot den modernistiska konsten saknar träffsäkerhet eftersom keramikern Liljefors tvunget måste pressas in i rollen av revoltör mot modernismen – en roll han inte hade under sin levnad.

Om vi vidgar perspektivet till den internationella diskussionen om 1900-talets konsthantverk framträder en annan, rikare bild av områdets förhållande till och roll inom modernismen. Den engelska konsthantverkshistorikern Tanya Harrod beskriver i sitt monumentala verk *The Crafts in Britain in the 20th Century* hur konsthantverket på ett mångfasetterat sätt både utgjorde en oppositionsrörelse mot och var en del av modernismen.⁴⁷ Viktiga amerikanska studier är Toni Greenbaums *Messengers of Modernism. American Studio Jewelry 1940–60* och antologin *Crafting Modernism. Midcentury American Arts and Design*.⁴⁸

46
Arvidsson, *Keramikens revolutionär*, se t.ex. s. 40, rubriken ”Modernismens hårda grepp”; s. 80 där det sägs att en konstnärlig revoltör vid tiden för Liljefors debut ”måste [...] avvisa det normativa konstbegreppet”; och s. 97 där det talas om Liljefors frigörelse från ”det normativa skönhetsbegrepp som den modernistiska formgivningen stod för”.

47
Tanya Harrod, *The Crafts in Britain in the 20th Century* (London & New Haven: Yale University, 1999).

48
Toni Greenbaum, *Messengers of Modernism. American Studio Jewelry 1940–60* (Montreal: Montreal Museum of Decorative Arts & Paris: Flammarion, 1996); Jeannine Falino (red.), *Crafting Modernism. Midcentury American Arts and Design* (New York: Abrams, 2011), publicerad i samband med en utställning på Museum of Arts and Design.

Båda böckerna placerar konsthantverket och dess metoder och material i ett större sammanhang där den samtida bildkonsten är en av flera referenspunkter. I Sverige har den rådande uppfattningen inom konstvetenskaplig forskning länge varit att funktionalismen utgjorde den enda tänkbara tillämpningen av modernismen inom arkitektur och konstindustri. Modernism har här identifierats som bejakandet av en fullständig nyordning byggd på industriella material, rationalism och storskaliga lösningar. Konsthantverkets modernistiska strategier, som i högre utsträckning handlade om att omforma traditioner, har avfärdats eller ignorerats. Även funktionalismens betoning av kollektivet och det samhällselig nyttiga har medfört att konsthantverket, med sitt större intresse för det individualistiska och irrationella, har skuffats åt sidan. Inom historieskrivningen har den tidiga funktionalismens åtskillnad mellan hantverk och industri också lett till att hantverkets centrala roll inom konstindustrin under modernismens senare epok hamnat i skymundan. Funktionalismens dominerande ställning inom svensk designhistoria har helt enkelt resulterat i ett snävt perspektiv, vars konsekvens är att konsthantverket utesluts ur modernismen. Området har hamnat vid sidan av.

Vad betyder det då för ett konstområde att de som formar dess historia ignorerar eller rentav vägrar att befatta sig med för området centrala teoretiska och historiska begrepp? Att konsthantverkets moderna historia beskrivits på ett bristfälligt vis och utan precision i begrepps användningen har utan tvekan färgat de senaste decenniernas återkommande diskussioner om områdets definitioner och gränsdragningar. När exempel och argument hämtas från en historieskrivning präglad av missförstånd, luckor och uteslutningar, blir även diskussionen om det samtida valhänt och trevande. En omskrivning och utvidgning av det svenska 1900-talets konsthantverkshistoria kommer därför att bidra till en fördjupad diskussion också om hur området ser ut i dag.

FARS ARBETEN

Blåslampans väsande ljud når längst in i det mörka hörnet av vagnen, där vi barn ligger och sover.¹ Jag vaknar av det fräsande ljud som uppstår när ett hett metallstycke doppas i vattenskålen. Far har suttit uppe till sent på natten, för att slutföra det arbete han håller på med. Han har lagt ifrån sig det långsmala mässingsröret med vars hjälp han för elden över metallen. Silverstycket han håller upp mot ljuset speglar skuggor och dagar, som uppstår i skenet av oljelampan.

De dubbeltvinnade silvertrådarna löper samman till slutna former, öppnar sig åter och tar vägen förbi varann, beskriver en mjuk båge. De lämnar plats för de små runda silverkulorna, som lyser som dagdroppar på den uppdrivna formen. Silverstyckets konturer har formen av en pagod. Jag förundras över min fars skicklighet, när han arbetar med den zigeniska smyckeformen, vars ursprung ligger 1000 år tillbaka i tiden med rötter i Indien. Naturligtvis är det hans egen skaparkraft och formkänsla som bestämmer smyckets form, men de förenas med de ursprungliga traditionella element, som finns i den zigeniska smyckekulturen. Min bror Paul, som vaknat före mig, står tyst bredvid far och iakttar arbetet med smycket.

Jag får en vision av att så här kan det ha sett ut när min far som liten gosse betraktade sin fars arbete. "Man ville ju lära!" och traditionen krävde att de unga förde vidare de gamlas kunnande. Att det sen blev jag och inte min bror som kom att föra vidare vår

ROM (ZIGENARE) ÄR INTE NOMADER. ZIGENSK TRADITION

Rosa Taikon

¹
Artikeln publicerades ursprungligen i katalogen till Rosa Taikons utställning *Zigenisk smycketradition* på Nationalmuseum, 23/10–23/11 1969.

släkts smycketradition, det är en annan historia. Med den här inledningen vill jag ge en bild av den zigeniska smyckekonsten, sådan jag själv upplevde den som barn.

Min farfar Kori Jancesti, som tillhörde ätten Calderes (vilket betyder kopparslagare), var född i Ungern. Han kom att tillbringa många av sina år i Ryssland. I detta land uppträdde farfar med sin stora familj. Med suverän skicklighet visade de sin danskonst för en kräsen rysk aristokrati i Petersburg. Även de kritiska kirgiserna ute på den ryska tundran åsåg med gillande dessa uppträdanden. Min yngsta farbror Bomba Taikon kan ännu i dag ge prov på dessa danser. Naturligtvis stod de själva för musiken. De var också kopparslagare, förtennare, vagnmakare, violinbyggare och silversmeder. På senare år drev de även tivoliverksamhet. Dessa yrken var min släkts huvudsakliga inkomstkälla.

När det gällde instrument föredrog far att spela fiol och helst då på en sådan han själv hade byggt.

Långt senare i min barndom minns jag att vi barn var tvungna att röra oss försiktigt i tältet, där far hade spänt upp en lina i vilken hängde violinlock och bottenar. Dessa bearbetades av far med mycken omsorg, för att få fram den speciella klang han eftertraktade.

Vi barn var födda i Sverige och svenska medborgare. Far försökte upprepade gånger få skolmyndigheter och kommunalmän att inse, att de självklara rättigheter, som tillkommer medborgare i detta land, även skulle gälla oss. Men så enkelt var det inte. Efter att ha tillkämpat min bror Paul och mig en skoltid av några månader, gav han upp. Far insåg att om läroanstalterna nekade oss utbildning, så fick han själv stå för undervisningen på det plan, som han behärskade. Far skulle lära oss hantera instrument. Min bror Paul trakterade redan dragspel. Själv drömde jag om att få lära spela fiol! Men far behövde en trumslagare! I stället för att sitta på skolbänken under vår barndom, satt vi på musikestrader runt om i landet.

PROFANA GUDAR

Hos många kulturer finner man i den ursprungliga smyckeformen två element. Den ena fruktbarhetens symbol i sin yttersta konsekvens – solen. Den andra, som är livshotande, är det ”onda ögat”. För att hålla sig väl med de höga makterna och skydda sig, så upphöjer man det ”onda” till en gudom och framställer den i guld, silver, ädelträ. Man bevekar de dödsbringande elementen genom att avbilda dem och förse dem med tecken och ornament, som innehar en magisk kraft mot det onda. Så småningom har dessa teckens innebörd gått förlorad för läsaren, och kvar blir endast de dekorativa inslagen. På samma sätt har det förhållit sig med den zigensk-indiska ornamentiken. Fordom

hade den en rent konkret betydelse. Man kunde läsa i ornamentiken. Samtidigt kom en hel del tecken att gälla som signum för olika släkter.

De stora silverknappar som de gamla männen bar hade i regel formen av ett kvinnobröst, där man på mönsterslingorna kunde uttyda vilken klan knapparna tillhörde. Varje släkt satte egen prägel på sina smycken.

Den praktfulla ornamentiken, som det zigeniska smycket en gång i tiden hade ägt, förlorade sin rikedom ju längre bort från Österlandet man kom. Genom sina vandringar i Europa kom naturligtvis den zigeniska folkgruppen i kontakt med andra kulturer.

Av olika sociala skäl förändrades det zigeniska smyckets karaktär mer och mer. Ett av dessa skäl måste nämnas. Från att en gång i tiden ha bevekat översinnliga makter kom det zigeniska smycket under århundradens vandringar i Europa till att betvinga mer profana gudar såsom pantlånare och liknande. Av skäl som numera är kända fick inte den zigeniska folkgruppen investera i hus, mark och fasta ägodelar. Alltså återstod endast en möjlig livförsäkring – att omsätta sina förtjänade slantar i guld i form av smycken. I ett nödläge kunde man sedan förvandla denna form av kapitalreserv till reda pengar.

På grund av den trångskalliga europeiska kulturuppfattningen, vilken inte erkände några andra kulturformer än den ”europeiska”, så var man tvungen att i sin smyckekonst utlämna mycket av det genuina formspråk man tidigare hade ägt. Man anpassade utformningen av smycket till de olika ländernas egna traditioner. Det har alltid varit Västerlandets heliga ko att tala om icke europeisk kultur såsom primitiv och då i ordets negativa mening.

FOLKLIVSFORSKARE

Beklagligt nog har jag inte haft råd och möjlighet att forska i mitt folks historia. Däremot finns det en hel del ovederhäftiga ”forskare” och ”experter”, som gör anspråk på att ha studerat den zigeniska kulturen i olika former. Jag citerar min syster Katarina som får olika frågor om zigenarna och svarar på dessa i vår tidskrift *Zigenaren* nr 1–2 1967:

”Finns det inga folklivsforskare eller etnografer, som intresserar sig för zigenare?”

Nej, det har länge förvånat mig att ingen seriös forskare i vårt land sysslar med dessa frågor om samhällsskick och andra kulturyttringar bland zigenare i Sverige. Jag har åtminstone aldrig under min livstid mött någon förutom charlataner och bluffmakare, som utnyttjar zigenarnas nödsituation och köper upp deras pantsatta guldreserver för



Rosa Taikon, ur katalogen till
Zigenskt smycketradition, 1969.
Foto: Katarina Taikon.

en spottstyver. Enda undantaget är språkforskarna Olof Gjerdmann och Erik Ljungberg, som 1963 utkom med den utmärkta ”The language of the Swedish coppersmith gipsy Johan Dimitri Taikon”.

KULTUR

Den zigeniska kulturen är kanske i dag den enda levande kultur med vilken man kan resa mer än tusen år tillbaka i tiden endast genom att förflytta sig geografiskt. Om man skulle företa en resa, låt oss säga från Stockholm 1969 – Bukarest 1700 – Knossos 1400 till Delhi i norra Indien på 1000-talet, så skulle denna färd inte endast blottlägga språket i alla dess stadier, tidsmässigt och geografiskt, utan även andra kulturyttringar som har med den zigeniska folkgruppen att göra, skulle kunna uppdagas.

För smyckekonstens del skulle det betyda att man kunde komma fram till hur mycket av den ursprungliga formen och ornamentiken som har influerat andra folkgruppers smyckeyttringar samt vad zigenarna själva tagit upp av andra kulturer.

Zigenare från hela världen talar fortfarande i dag samma språk som de på tusentalet förde med sig från norra Indien, vilket härstammar från sanskrit. Att språket senare tillförts en hel del låneord från andra länder samt har olika dialekter är en naturlig följd av vandringarna. Ingenting av de svenska zigenarnas kultur i fråga om konstarter finns nedtecknat, och de gamla som muntligen förde sångerna, poesin och hantverket vidare har för länge sedan gått ur tiden. Jag ser med oro på hur stora delar av vår kultur håller på att gå förlorad. Därför är det angeläget att jag medverkar till, att i varje fall föra vidare den smycketradition som jag själv upplevt. Frånsett de smycken som visas på denna utställning finns tyvärr nästan ingenting kvar av de arbeten som får utföras under sin livstid. Men i utställningen ingår också några bilder på vilka han själv är fotograferad iklädd sina smycken.

Mitt eget arbete är en fortsättning av det jag sett min far utföra. Den zigeniska smycketraditionen har förts vidare från generation till generation, där varje silversmed har givit uttryck för den egna personligheten. Jag känner mig alltså inte för hårt bunden av traditionen.

NÄRHET

TAKTILITET

MATERIALITET

HANTVERK

BERÖRING

DELTAGANDE

INTERAKTIVITET

DELANDE

AV VÄRLDAR

KONST-

HANTVERK

I VERK-

LIGHETEN

Päivi Ernkvist

FLÖDE

STIMULANS

ICKE-AUKTORITÄR

Ett av de verk som har inspirerat och betytt mycket för mig är Olle Adrins *Sinneas ledstång* som han skapade för Tomtebodas blindinstitutet i Stockholm, sedermera Resurscenter för blinda och synskadade barn. Allkonstnären Olle Adrin skapade tillsammans med barnen denna sextio meter långa fantastiska fris. Den är placerad i en tillbyggnad som binder samman två äldre hus med en tredje huskropp där barnen fick gymnastiksal och simhall. *Sinneas ledstång* innehåller många olika material så som sten, trä, lera, metaller och plast. Här finns också de material, borst, rotting och korgmaterial, som traditionellt har tillhört de blindas hantverk. Tillsammans berättar de om världen omkring oss – både den synliga och den osynliga, om universum, mikrokosmos, livets uppkomst, i klara tydliga färger. Verket både tålde och inbjöd till beröring och närhet.

Olle Adrin hade en lite ovanlig yrkesbakgrund. Han inledde sitt yrkesliv på en mekanisk verkstad och skaffade sig en slöjdbutbildning innan han började på Konstfack och därefter fortsatte på Konsthögskolan.

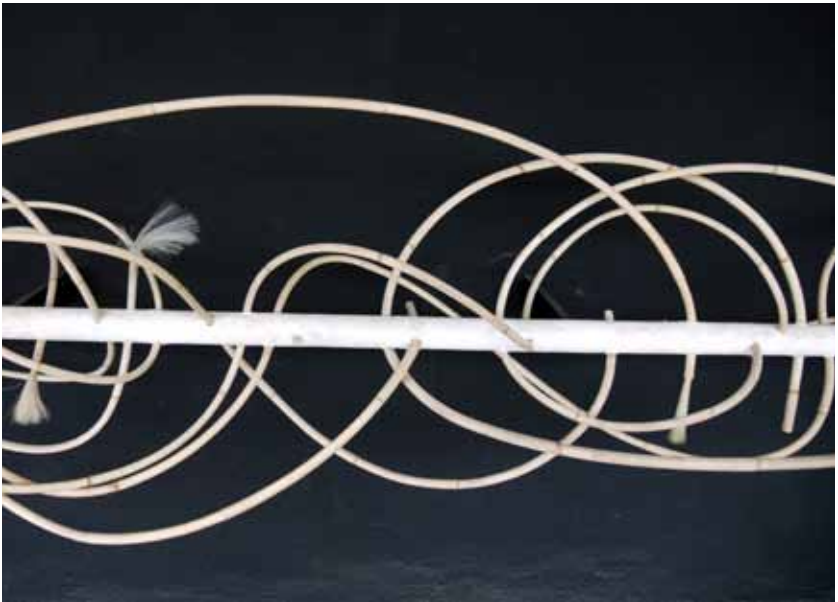


Päivi Ernkvist framför väggen på
Långbro sjukhus 1972. Foto: okänd.

KONSTHANTVERKET SOM KREATIV FRIGÖRELSE

Verket invigdes 1964. Olle Adrin föregriper här hela det sociala engagemang som kom att genomsyra konsten under det sena 1960- och tidiga 1970-talet. Här fanns ett medvetet steg bort från konstens auktoritära hållning som högtidligt omgärdas av distans och respektingivande aura. Med det sociala engagemanget som var helt naturligt för Olle Adrin innebar konsthantverket en kreativ befrielse med dess självklara vardaglighet som också innefattade mänsklig närhet, rätten att beröra, taktilitet. Här finns utgångspunkten för ett socialt och praktiskt engagemang som endast konsthantverket hade tradition och verktyg för.

Som student på Konstfack på keramik och glas i slutet av 1960- och början av 1970-talet var det Sinnenas ledstång som fick mig att lämna skolans skyddade miljö. Det var detta verk som inspirerade mig att utföra mitt examensarbete på en utsatt plats. Under ett helt år arbetade jag intensivt tillsammans med schizofrena och psykotiska ungdomar på Ungdomskliniken på Långbro sjukhus för att förverkliga en tjugo meter lång vägg. Här min lite naiva formulering från 1972: "Som examensarbete har jag gjort en 20 m. lång utsmyckning på Långbro sjukhus i samarbete med patienter o. personal. Utsmyckningen gestaltar ett landskap av sommar, sol, djur. Vi har arbetat med de mest skiftande material som keramik, virke, päls, tyg, spånplattor."



Olle Adrin, "Sinnenas ledstång",
Blindinstitutet i Tomtebodan,
1962–63. Foto: Päivi Ernkvist.



Päivi Ernkvist, Långbro sjukhus
(Ungdomskliniken), Stockholm,
1971–72. 4 meter av den 20 meter
långa väggen. Foto: Päivi Ernkvist.

KONSTEN ATT BYGGA EN BERÄTTELSE

I dag som projektledare på Stockholm konst har jag fortsatt att arbeta i tankegångar som dessa i utformningen av konstnärliga gestaltningar för bland annat skolor och förskolor. Här lämpar sig uppdragen allra bäst för konsthantverkare eftersom de har förmågan att i de mest varierande och praktiska material bygga upp en berättelse där barnen både upplever delaktighet och närhet, samtidigt som deras tillit, fantasi och eget skapande stimuleras.

Ett utmärkt samtida exempel på en process som denna är när jag under 2012–14 arbetade med konsthantverkaren Jakob Robertsson. Också han har studerat keramik och glas på Konstfack. Liksom många andra konsthantverkare har han en stor aktionsradie och han arbetar

med allt från webbdesign till föreställande keramiska figurer med mångskiftande, komplexa uttryck. På de två förskolorna som han arbetat med har han byggt upp en berättelse med sex scener uppdelad i två delar – en utomhus och två scener inne på varje förskola. På förskolornas gård har han gjutit en stubbe i aluminium. Inomhus har han skapat två fondväggar med hjälp av kapplastavar som är en sorts byggklossar som barnen ofta använder på förskolorna för kreativ lek. Här finns en berättelse om träd och ett djur som kommit på besök och lämnat fantasieggande spår som är ömsinta, taktila och grafiskt tydliga. Det är en berättelse som barnen känner igen och kan bygga vidare på.



Jakob Robertsson monterar
väggen "Mysko! Här bor vi!".
Uppdragsgivare: Stockholm konst.
Foto: Päivi Ernkvist.

KONSTHANTVERK SOM KORSBEFRUKTNING

För mig exemplifierar Pontus Lindvall det mångsidiga, ömsesidigt befruktande område som är konsthantverk, formhantverk. Följande yrkesroller är helt adekvata för att beskriva honom: keramiker, inredare och konsthantverkare, dekorationsmålare, spontanmarmorere, slöjdekonsult, formgivare, prydnadsinstallatör, webb-AD etc. Han arbetar som han säger "situationsspecifikt" vilket är en förklaring till varför just konsthantverket fungerar så bra för honom som medium och plattform för konstnärlig kommunikation. Vi samarbetade i ett konstnärligt gestaltungsuppdrag som han utförde på Akallaskolan. Det var ett konstnärligt interiört uppdrag för en grundskola, klass 0–9. Resultatet, år 2012, blev "Furuklassicism på Akallaskolan" vilket innebar att entrén utanför matsalen fick en fris och en lång kolonnad av grekiska pelare som svarvats i furuträ. Arbetet utfördes i samarbete med Sveriges främste svarvmästare Paul Kovac. Det blev en underbar pedagogisk krock med klassisk grekisk upphöjd skönhet mitt i skolans matsalsstoj, liv och mångfald.

SMYCKE I FORM AV ETT STAKET

Konstnären Hanna Hedman gjorde ett staket utifrån sitt imaginära smyckekoncept, ett smycke som förstörades upp till det gigantiska "Med risk att försvinna", till förskolan Zinket i Vällingby 2014. Hon är en teknisk virtuos och hämtar inspiration till sin bildvärld från naturen och människans myter och sägner och kombinerar dessa till nya myllrande mönster. Vi ser en laserskuren plåt som hon har lackerat i olika gröna nyanser. Staketet fyller alla de krav man ställer på funktion och säkerhet. Barnen möter här en myllrande blandning av rödlistade svenska djur och växter som är på väg att förvinna från vår natur och som här flätats in i varandra i otaliga berättelser. Staketet för oss in i en ny värld, en upptäcktsfärd både för barnen och de boende utanför förskolan. "Jag hoppas att barnen skall upptäcka nya former och hitta på nya historier varje gång de tittar på staketet." Ett monumentalt smycke på plats i vår vardagliga verklighet.

PROJEKTLEDARE – EN KONSTNÄRLIG VERKSAMHET

Konsthantverk i verkligheten innebär att konsthantverkaren kommer in tidigt i den gemensamma arbetsprocessen med planerare,



Pontus Lindvall, "Kolonnad i klarlackad furu", Akalla grundskola, 2012–13. Uppdragsgivare: Stockholm konst. Foto: Päivi Ernkvist.



Hanna Hedman, "Med risk att försvinna", förskolan Zinket, Vällingby, 2015. Uppdragsgivare: Stockholm konst. Foto: Päivi Ernkqvist.

konstruktörer, arkitekter och byggherre. Det skapas en gemensam verkstad, en kreativ karusell med samtliga involverade. Här finns förutsättningar för den småskaliga seriella produktionen som är konsthandverkets specifika område med dess flexibilitet och innovativa styrka i att finna lösningar för rum, ytor, strukturer.

Själv kallar jag mig keramiker eftersom det är den utbildning som jag har med mig i bagaget. Jag ser på mitt arbete som projektledare inom offentlig konst som en i lika hög grad konstnärlig verksamhet. Verkstad är på pappret, tanken, kommunikationen, mötet i olika instanser. Jag tycker man skall se brett och innovativt på sin verksamhet, se vilka möjligheter som öppnar sig och endast begränsa sitt fokus när situationen kräver det och då konsekvent och fullt ut.

Tiden kring 1968 kändes upprörande, uppfordrande. Öppen för förändring, påverkan och protest. Ny kunskap forsade in. Världen kom inpå. Vietnamkriget, medborgarrättsrörelsen i USA, atomkraften, datorerna, de befriade kolonierna, utanförskapen inom våra gränser, en kraschad miljö, Mao och kulturrevolutionen. Studentrevolter och kårhusockupation.

Så starka bilder tecknades i vårt dåvarande nu att de krävde aktivitet och nya uttryck.

Uppbrott. Kreativiteten triggades i strömmen av insikter och intryck. Så uppstod både vidden och lekfullheten. Sökandet och trosvissheten. Fronten blev uppmuntrande bred och utmanade såväl i konsten som i politiken. Handling

och konkreta förslag gällde. Snabbt bildades improviserade nätverk. Demonstrationerna, böckerna, tidskrifterna, affischerna, aktionerna, ”happenings” och ”teach-ins”, bokcaféer och plank, utställningar och teater kanaliserade viljan till förändring. Det fanns en stark botten av glädje och optimism. En ny värld var möjlig.

I detta flöde uppstod Aktion Samtal och i en förlängning *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* på Moderna Museet. Stockholms struktur höll på att förändras snabbt, över våra huvuden. Klarakvarteren revs och nya planer, City64 och City67, ritades upp. De industriellt formade förorterna uppfattades som övergrepp mot vardagslivet. Bilismen blev alltmer aggressiv. Barnen skulle in på dagis och försvann ur stadsbilden.

KONSTEN ÄR AKTION. ATT GÖRA MOTSTÅND I STOCKHOLM I SLUTET AV 1960-TALET

Gunilla Lundahl

AKTION SAMTAL - FÖR EN NY SYN PÅ LIVET I STADEN

Aktion Samtal var ett resultat av diskussioner bland barnpedagoger och föräldrar som engagerade sig i stadsbyggandet i Stockholm. Idén var att bland stadens användare inspirera till egna samtal om tillståndet och eget handlande. På några utvalda platser samlades aktivisterna för att i vänlig anda visa på deras alternativa användning. Flygblad och en festlighet i det lilla utgjorde inledningen till samtalet. Ungefär sex aktioner genomfördes, någon kring genomfart på en bostadsgata, andra handlade om mötet mellan barn och vuxna på lekplatser och om innerstadsgårdarnas möjligheter till samvaro.

Den största aktionen genomfördes i Vasaparken sommaren 1968. Där byggdes bland annat en brygga. Från den kunde man hoppa ner på en höskulle. Inbjudan till språnget innehöll också en inbjudan till frihet, självtillit och egenmakt. En bärande tanke var också att naturen och verksamheter i omgivningen kunde ge plats för spontan och varierad lek. Bondesamhället var förebild. Vuxna och barn nära varandra. Aktionen pågick under sommaren och samlade mycket folk. Diskussionerna fick fart och lade grunden till byalagsrörelsen som sedan spred sig över landet. Den innebar att människor på ett helt annat sätt än förut insåg möjligheterna att påverka effekterna av lokala beslut på den egna miljön, att ta egna initiativ och förekomma ogynnsamma planer. Tomas Wieslander var en viktig aktör och när sommaren var över samlade han erfarenheterna till en kunskapsbank: Arkiv Samtal. Nyttigt länge.

EN VIDGAD ROLL FÖR FRAMTIDENS FORMGIVARE

Utbildningarna för konsthantverkare och designers och teckningslärare omgavs av mycken skapande energi under sommaren och hösten 1968. Hur skulle ansvaret för den fysiska gestaltningen av världen se ut? SDO-seminariet (anordnat av Skandinaviska Designstudenters Organisation) på Konstfack kring månadsskiftet juli-augusti ville ge svar på den frågan. Ett första SDO-seminarium hade hållits i Helsingfors tidigare på sommaren och det långsiktiga syftet var att helt omskapa utbildningen för framtidens formgivare.

Deltagarna arbetade i grupper under några dagar på temana u-land, utbildning, handikapp, miljö och kommunikation. Grupparbetena utmynnade i utställningar och nyskapande installationer. Öst och Väst var mentalt närvarande genom Victor Papanek, framgångsrik designer från USA och Andrzej Pawlowski, rektor för en designutbildning i Krakow.

Papanek delade med sig av sina experiment med ”u-landsdesign” och tekniska lösningar på den fattiga världens problem. Pawlowski fördjupade sig i dynamiken i det levande och det humanistiska ansvaret/samspelet. Fokus på konstverket borde avlösas av ett större intresse för den skapande processen. Den energi som konstnären producerar blir verksam först i en händelsekedja då den tas emot och omsätts i ny energi.

STADSMUSEETS ”HYLLAN”

Barnens förändrade liv i samhällsomvandlingen engagerade många som hade direkt beröring med barn. Till den skaran hörde Stadsmuseet. På dess gård arbetade barn, framför allt från omgivningarna, på en stor bygglekplats under sommaren. Museet tillhandahöll material och redskap att bygga med. Inne på museet öppnades ”Hyllan”. Det var en plats för barns fria och skapande lek och blev något av ett stadsdelscentrum för dem. Hyllan tillhörde barnen. Bo Lagercrantz var chef och betraktade museet som en plats för görande och påverkan i samtiden. För det fick han med tiden avsked.

HÖVEDSTADSAKTIONEN

I Köpenhamn pågick Hovedstadsaktionen under sommaren. Den liknade Aktion Samtal på så sätt att man fokuserade på barnen, gemenskapen och trafiken och visade på alternativ genom spontana aktioner och lekplatsbyggande. En av aktivisterna där var Palle Nielsen, som studerade på Konstakademien i Köpenhamn. Svenska aktivister bjöd in honom till Stockholm med tanken att han kunde bidra med erfarenheter till Aktion Samtal. Jag träffade honom under SDO-seminariet på Konstfack. Vi började diskutera möjligheterna att genomföra en aktion på Moderna Museet. Nackdelen med att förlägga den till museet var att aktionen skulle träda ut ur anonymiteten och tappa den lokala och kollektiva förankringen. Fördelen var att den samhällsdiskussion som utgick från barnen skulle få en större uppmärksamhet, nå längre.

EN MODELL FÖR ETT KVALITATIVT SAMHÄLLE

Vi skrev ett gemensamt brev till Pontus Hultén, chef för Moderna Museet, och lade fram idén om en modell för ett kvalitativt samhälle. Vi fick ett möte med honom och han konsulterade sedan Carlo Derkert,

vice chef på museet och starkt engagerad i barns upplevelser av och med konst. Carlo Derkert bejakade idén. Möjligen var det en fördel att jag tidigare haft olika kontakter med honom.

Efter bara några veckor stod Moderna Museets stora exercishall till Modellens förfogande. Carlo Derkert, Palle Nielsen och jag stod som ansvariga inför museet för projektet. Pontus Hultén var aldrig närvarande, knappt ens som besökare. Attityden var: ”Jag förstår inte vad ni håller på med.” Carlo Derkert deltog däremot med större värme och närvaro, men utan att gripa in. Palles huvudansvar var den fysiska gestaltningen. Mitt blev katalog och seminarier, kontakter och sponsring. Museet bidrog med rummet.

DET KOLLEKTIVA PROJEKTET MODELLEN

Modellen blev ett stort kollektivt projekt. Bortåt hundra personer var mer eller mindre inblandade i dess existens. Till uppbyggandet drogs studenter från olika utbildningar inom konst, arkitektur och pedagogik, aktivister, journalister och skolelever. Deltagare bidrog med närvaro, kontakter, material till verkstadsaktiviteter, tillgång till operans kostymförråd. Forskare från Socialpedagogiska institutet förlade forskning dit. Filmare ställde upp.

Själva genomförandet vilade på stor öppenhet och tillit, förtroende och självklarhet mellan de många som satte Modellen i stånd. Det var ett under. Modellen motsvarade sin ursprungsidé som kollektiv manifestation och ohierarkisk gemenskap. Ekonomin höll. Öppenheten i Modellens arbetssätt innebar också att för alla var det som hände *deras* Modellen. Den var inte en utan många.

Seminarierna blev välbesökta. Samtal inleddes. Olof Palme kom och hoppade från bryggan i den stora bassängen med skumplast. Museet fick sin största publiksuccé dittills. Affischen av Sture Johannesson beställdes och producerades av Moderna Museet, stilig men en smula främmande för utställningens budskap. Ett annat spår i tiden. Underground.

Utställningen blev, inledningsvis, en parentes i museets egen självförståelse och historieskrivning. Ändå en början på en mer stadigvarande satsning på barn. Förutom Carlo Derkerts viktiga barnvisningar, en redovisning av Reggio Emilias revolutionerande pedagogik. Med den fick man en ordentlig avsändare och barnen återgick till att bli objekt och inte så mycket subjekt. I dag är kanske barnen på Moderna Museet själva modeller för att åskådliggöra den kreativa lust och förmåga som även mycket små barn besitter.



*Modellen. En modell för ett kvalitativt
samhälle, Moderna Museet, 1968.*
Foto: Peter Gullers.



*Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle, Moderna Museet, 1968.
Foto: Peter Gullers.*

MODELLEN SOM STÖRNING

Modellen väckte irritation bland personal på Moderna Museet. Delvis handlade det kanske om att man ansåg att museets prestige besudlades av barns kladdande. Utställningen var ju en klar provokation mot det institutionaliserade, mot det statiska finmuseet. Alltså prövade en grupp att få stopp på eländet. Brandförsvaret tillkallades. Skumplasten skulle ju kunna brinna. Vi tog ut prover i trädgården. Svåra att antända. Lätta att släcka. Ändå beslöt brandmyndigheten att skumplasten, som hade en central plats i utställningen, skulle ut. OK. Men utställningen skulle fortsätta. Palle Nielsen kallades upp från Köpenhamn och stora rutschkanor ersatte bassängen. De som nu var med och formade den nya uppställningen passade också på att, lite mot Palle Niensens vilja, sätta upp röda fanor i taket och skriva slagord på väggarna för att understryka att Modellen rymde också en politisk innebörd.

NÅGRA AVSLUTANDE ORD

Aktion. Samtal. Modellen. Tre ord som i mycket sammanfattar strömningarna i det sena 1960-talet. Aktion – det går att göra skillnad.

Konsten är aktion. Vi är medskapare. Offentligheten tillhör oss. Vi måste synliggöra. Samtal – det finns ett du och ett jag som kan bli vi. Dialog leder framåt. Motsättningar har övergått till nya insikter. Polariseringen behövs. Modellen – genom att föreställa oss en ny verklighet får vi också verktygen för att förverkliga den. Utopin börjar nu, får fysisk och känslomässig realitet. Går från symbol till existens. Aktion Samtal, SDO-seminariet och Modellen. Tre projekt som gestaltade och formulerade kraven på nya förhållningssätt bland oss som skulle delta i formskapandet och kritiken i samhället framför oss. Vi sökte inte en publik. Vi sökte medaktörer. Vi sökte orden. Vi sökte vår plats i världen.

DÅ OCH NU

En skälvning gick samtidigt genom den etablerade form- och designvärlden. Industrialiseringens effekt på konsthantverket tycktes först nu ha hunnit ifatt. Auran kring det unika hade falnat. Konstindustrin flyttade bort. Den köpande publiken fann nya objekt att investera kapital och status i. Det gällde för dem som tidigare ensamt hade haft makten att återställa magin kring det handgjorda, kring konstnärssubjektet, återställa koderna för vackert och fult. Ut med politiken. Återställ tolkningsföreträdet.

Ställningarna hölls många år framåt i toppskiktet. Stiltje. I stället kom samtalen om en möjlig värld att kretsa kring det byggda samhället. I underströmmen från upprorens tid fanns hela tiden sökandet efter nya sätt att uttolka världen. Ny mening, nya sammanhang, nya arbetssätt. Också inom design och konsthantverk. Nya berättelser fanns att utvinna ur mötet med andra forskningsfält och miljöer. Materialens inneboende strukturer gav nytt stoff åt fysiska påståenden som också uppenbarade strukturer i omvärlden. I dag blir detta synligt igen. I dag är det återigen spännande att lyssna till samtalen, uppsöka aktionerna, inspireras av modellerna.

”Handen har blivit en pålitlig avsändare, vi söker efter dess avtryck inom fler och fler områden [...] Den anonyme producenten utan mänsklig röst har vi fått nog av [...] Blir världen bättre av detta? Av att en liten men betydande del av våra överindustrialiserade liv kanske åter blir småskaligt?”¹

Orden står att läsa i en krönika från 2013 av journalisten Staffan Bengtsson i tidskriften *Hemslöjden*. I texten finns intressanta saker att fundera över. Handen beskrivs

som skaparen av autenticitet, den gör motstånd mot industrialismens alienation. Här finns också ett *vi* som delar en samtid där hantverket försvunnit och nu vill konsumera det autentiska, det mänskliga mötet. Genom närproduktion och småskalighet hoppas vi få en hållbar samhällsutveckling bortom den industriella rovdriften. I dag går det i de flesta västländer att köpa allt från inplastade bullar på de stora kafékedjorna till lådvin på Systembolaget från producenter som alla använder ord som ”gjord för hand” eller ”craft” i sina produktbeskrivningar. Ordet mikro- framför bryggeri är ett enkelt sätt att få hipsters att ta fram plånboken på vägen till stadsodlingen i parken utanför bostadsrätten.²

I boken *Nytt från en ny värld* (1890) skissar William Morris en socialistisk hantverksutopi. Han beskriver ett idealsamhälle drivet av människors önskan att leva ett naturnära liv i gemenskap och kreativitet.

¹ Staffan Bengtsson, ”När slöjden kom tillbaka”, *Hemslöjden*, nr 4:2013.

² Delar av denna artikel har tidigare publicerats i Agneta Linton, Malin Grumsted & Christina Zetterlund (red.), *Tumult. Dialog om ett konsthantverk i rörelse* (Gustavsberg: Gustavsbergs Konsthall, 2009) och i Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans* (Stockholm: Atlantis, 2014).

ATT GÖRA SAMHÄLLS- ENGAGE- MANG

Christina Zetterlund

Konst, eller snarare konsthantverk, blir här redskap för att försköna och därmed förbättra vardagen. I boken finns flera berättelser om hur invånarna i denna nya värld med stor lust och omsorg skapar de vardagsting de behöver. Individen ges i skapandet utlopp för sin önskan att gestalta och utövar på så sätt sin individuella frihet

bortom arbetsköparnas bojour, bortom den industriella, rationella och alienerande produktionen. I denna utopi finns inga kapitalister, fabriksägare eller arbetsköpare. Här är medborgarna självägande och generösa. Görandet har inte något monetärt värde utan är en konstant källa till glädje, en lust att skapa skönhet – den vackra naturliga nyttan. Det är en närtillverkad vacker nytta som motsvarar människans verkliga behov snarare än de som kapitalisterna skapar för att få mer pengar för sina varor. I denna utopi gör ingen konsthantverkare mönster för att skapa mervärde utan det är bara lusten som är drivkraften. William Morris skriver att konsthantverkaren ”kommer inte att förse tyg med ett mönster eller örat på en mugg med krusiduller för att sälja varorna, utan för att göra dem vackrare och för att roa oss själva och andra.”³ Det goda hantverket bjuder motstånd mot det slags produktion som bara är till för tillverkaren, för att den som äger produktionsmedlen skall förmera sitt kapital. Genom att vägra slentrian och dålig kvalitet verkar hantverkaren för andra principer än de kapitalistiska.⁴

Även om det i Hemslöjdens formulering av kvalitet och samhällssyn vid sekelskiftet 1900 fanns tydliga influenser av Arts & Crafts förlorade Morris samhällsengagerade konsthantverksformuleringar aktualitet som en följd av funktionalismens kritik av hantverk. I stridsskriften *acceptera* (1931) förpassas hantverket till historiens skräphög tillsammans med annat gammalt förmodernt bråte som svarta nakna människor sittandes framför en hydda och ett icke-mekaniserat jordbruk. Hantverket blev något som historien, som ”vi” nu höll på att lämna till förmån för det nya mekaniserade och standardiserade, det som i *acceptera* kallades A-Europa. I sin bok *Tingen och vi* från 1956 fastslår Ulf Hård av Segerstad att industrin definitivt har vunnit över handen när det gäller produktionsform. Ungefär samtidigt börjar emellertid en kritik mot det framväxande industrisamhället att bli synlig och med den ett förnyat intresse för handen. Ulf Linde skriver i den korta texten ”Konsthantverk istället för en definition” från 1968 om vikten av mötet med en mänsklig hand, en intention, en autenticitet i konsthantverket. Konsthantverket hade nu börjat lösgöra sig från den historiska kopplingen till konstindustrin. Valet var kanske inte helt frivilligt såtillvida att konstindustrin vid denna tid börjat få allt större ekonomiska problem. Den var inte längre ett försörjningsalternativ.⁵

³
William Morris, *Konst och politik*, red. Gun Kessle (Stockholm: Gidlund, 1977), s. 166.

⁴
Morris, *Konst och politik*, s. 31.

⁵
Christina Zetterlund, ”Päivi Ernkvist”, i: *Tumult*, s. 78.

HANDEN SOM "MOTKULTUR"

Föreställningarna om handens samhällsbetydelse får en renässans i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet. En tidstypisk formulering finns i ett nummer av *Form* från 1974 där en grupp konsthantverkare formulerar sin uppgift. Konsthantverkarna stod för:

- För en icke-kommersiell kultur.
- Vi vill nå kontakt – samtal – medvetande om den egna situationen och samhället.
- Vi vill också ge människor glädjen att uppleva hur något blir till från tanke till resultat, den skapande processen. Det är något som i vårt samhälle frantagits de flesta människor, men som borde ingå i varje arbetsprocess.

Morris hantverksretorik är påtagligt närvarande i konsthantverkarnas idealistiska definition av sin verksamhet. Nu, på 1970-talet, tinas Morris upp ur funkisfrysen och det märks ett förnyat intresse för hans tankar, något som inte minst blir synligt i det att man återigen börjar ge ut hans texter. Först ut är Gun Kessle som 1977 under rubriken *Konst och politik* publicerade ett urval av Morris texter. Det var den första svenska översättningen som publicerats på över fyrtio år. Kessles förord är tidstypiskt. Här kallar hon Morris för "en annorlunda marxistisk konstteoretiker" som står närmare "Mao Tse-tung och kampen för folkets kultur än Georg Lukács och det akademiska elittänkandet".⁶ Året efter, 1978, utkommer *Nytt från en ny värld* i översättning av Jan Stolpe.

I stället för att vara en exklusiv praktik skulle konsthantverket visa upp hela arbetsprocessen och uppmuntra till eget görande. Människor skulle på så sätt hitta sin egen väg och ta sig ur sin alienation. Hantverket skulle vara öppet för alla och idealt också skapas av många. Katja

Waldén frågade: "Varför kan inte alla få chansen att arbeta med material, med våra händer?"⁷ Konsthantverkarna skulle lämna sina verkstäder för att i stället verka "i skolorna, på sjukhusen, fängelserna, ålderdomshemmen. I en aktivitet där det gemensamma arbetet är viktigare än resultaten."⁸

Uppvärderandet av det egna görandet var en del av samtidens så kallade "motkulturer", en del av kampen för att göra en annan värld möjlig.

⁶ Morris, *Konst och politik*, s. 7.

⁷ Föreningen Göteborgs Konsthantverkare, *Konsthantverkare. Vad gör dom egentligen?* (Göteborg: Röhsska museet, 1972); Katja Waldén, "Mellan konst och hantverk", *Form*, nr 1:1969; Gert Nilsson, "Vad kan göras?", *Form*, nr 10:1974; Folke Edwards, "Drömmen om en folkkonst", *Paletten*, nr 1:1970; Christina Zetterlund, "Jan Brunius", i: *Tumult*.

⁸ Waldén, "Mellan konst och hantverk", s. 10.

I görandet fanns en frihet från industrialismens grepp över den enskildes vardag och från organisering av världen. Industrin var en dubbel bov. Dels eftersom den sågs som förutsättningen för den kapitalistiska världsordningen. Dels för att den förstörde livsmiljön för människor, djur och natur. Den österrikisk-amerikanska industridesignern Victor Papanek hävdade att hans egen profession var det yrke som snabbast gått från att introduceras till att degenereras. Han ansåg att industridesignern helt hade förlorat sitt existensberättigande. I stället för att vara en destruktiv kraft förordade Papanek att designern skulle skapa ting som motsvarade människors "verkliga behov". Särskilt grupper som Papanek definierade som mindre privilegierade, som barn, handikappade och invånare i så kallade "u-länder", borde vara målgrupper för design. Papanek uppmanade designern att emigrera från sina exklusiva kontor i "i-världens" metropoler för att i stället verka ute i verkligheten där de faktiskt behövdes.⁹ Hans propåer hördes av många designstudenter. På Konstfack i Stockholm blev han något av en guru som påverkade diskussionen kring såväl utbildning som profession. Ett tecken på hans genomslag var att hans bok *Miljön och miljonerna* först gavs ut på svenska.

Den italienska designtidskriften *Casabella* uppmärksammade 1973 det nygrundade kollektivet Global Tools som samlade flera italienska designers, arkitekter och skribenter som under 1960-talet hade ifrågasatt och formulerat radikala alternativ till traditionell industridesign. Global Tools kritiserade "den kapitalistiska tillverkningsindustrin" och uppmuntrade i stället till kreativitet där återgång till enklare tekniker spelade en viktig roll. Det handlade om makt över det egna livet och meningsskapandet. Inspirationen kom bland annat från det fantastiska amerikanska projektet *Whole Earth Catalogue* som var fylld av objekt som skulle kunna vara verktyg till ett alternativt, kreativt och självständigt liv.¹⁰ I denna nya, alternativa värld var hantverket ett medel.

"VI SÖKER EFTER DESS AVTRYCK"

I början av 2000-talet blev ett tilltagande intresse för hantverk och slöjd synligt i både bokutgivning och andra medier. Ett tydligt tecken var

⁹ Viktor Papanek, *Miljön och miljonerna. Design som tjänst eller förtjänst* (Stockholm: Bonniers, 1970).

¹⁰ Sara Kristoffersson, *Memphis och den italienska antidesignrörelsen*, Diss. (Göteborg: Acta Universitatis Gothenburgensis, 2003), s. 76.

den amerikanska sociologen Richard Sennetts *The Craftsman* (2008) som nådde enorma försäljningsframgångar. I boken närs en förhoppning om att en djupare förståelse för hur saker och ting görs, skulle bidra till en mer human materiell värld. I hög hastighet

flyger Sennett över sin värld och berättar om en samtid och om hur en kroppslig jämte en materiell kunskap tar plats. Här märks en tydlig skillnad från tidigare hantverksdiskussioner eftersom Sennett utgår från en vidare syn på hantverk. Hans resonemang är inte begränsat till en viss typ av yrken eller specifika göranden utan sträcker sig från krukmakare och fioltillverkare till laboratorieassistenter och linuxprogrammerare. Maskinen utgör varken ett hot mot eller står i kontrast till hantverket. Hantverket är inte heller ett medel för att nå ett mål. Det är tillfredsställelsen av att i en fysisk värld, här och nu, göra ett väl utfört arbete. En känsla som, enligt Sennett, är sällsynt i den fragmentiserade samtid som författaren utgår från. Genom sina många exempel gör Sennett det möjligt för en bred publik att känna igen och beskriva sitt arbete som hantverk.

Med det förnyade intresset för görande följde efter millennieskiftet en våg av hantverksaktivism. Inom den så kallade ”craftivismen” återfanns 1970-talets starka tilltro till hantverkets samhällskritiska funktion. Begreppet ”craftivism”, som myntades av stickerskan Betsy Greer, förenar ”craft” (hantverk) och ”aktivism” och står för ett brett spektrum av motståndsstrategier som alla utgår från görande. Mest känd är kanske ”stickgraffiti”, med ursprung i USA och gruppen Knitta Please. Den spred sig snabbt över västvärlden i form av stickade tillägg till elskåp, stolpar, statyer och träd. Ett kvinnligt görande, en dekorativ praktik som traditionellt skett inom hemmets väggar tog sig nu ut i det offentliga rummet, tog plats och krävde uppmärksamhet. Kontrasten berättar om patriarkatets normer och värdering av det kvinnliga görandet.

Inom craftivismen föddes också ett aktivt motstånd mot den storskaliga industrin. Cat Mazzas projekt ”Nike Blanket Petition” exempelvis, iscensatte protester mot olika sweatshops, de fabriker där underbetalda arbetare tillverkar produkter i förfärliga arbetsmiljöer. Genom att be om människors tid och skapa gemenskaper sökte hon uppmärksamma den samtida varuproduktionens ojämlika villkor i allmänhet och Nikes oetiska produktionsmetoder i synnerhet. Under fem års tid (2003–2008) bad hon hantverkare runt om i hela världen att bidra med varsin liten ruta som sammantagna bildade en filt med Nikes varumärke.

En dansk aktivistgrupp använde stickandet för att protestera mot krig. Gruppen klädde under Marianne Jorgensens ledning en pansarvagn i rosa för att på sätt kastrera den och protestera mot Danmarks deltagande i Irakkriget. Gemensamt stickande i det offentliga rummet blev ännu ett sätt att ta plats och protestera. I så kallade ”knit-ins” stickade man för att protestera mot till exempel G8-mötet i Calgary (2002).

Det ökade intresset för det småskaliga hantverket reflekterades i grundandet av webbplatsen Etsy 2005. Här kunde hantverkare över hela världen sälja sina alster till hugade spekulanter. Det reflekterar ett tillstånd där handgjort, närproducerat, mänsklig närvaro och autenticitet kommit att bli vinnande försäljningsargument i vår del av världen. Inom design har hantverk börjat användas som medel för att nå en mänskligare och mer hållbar framtid. Ett bra exempel är designbiennalen i Istanbul 2014 där ett flertal projekt som utgick från hantverk och hantverksmetoder presenterades.

Att hantverk har kommit att bli ett alternativ med kraft att förändra samhället blev också synligt när Hemslöjden skulle fira sitt hundraårsjubileum 2011. Här formulerades hantverket som ett hållbart alternativ till den samtida masskonsumtionen. Hantverket var en "småskalig överlevnadskunskap" som motverkade samtidens alienerande effekter. Genom slöjden skapades möjligheter till en produktion som inte slösade med resurser eller skadade människor. I slöjdens traderade kunskaper fanns en produktionskunskap som skapade alternativ till samtidens förstörande, kemikalietunga produktframställning. Det handlade om hållbarhet då det är en tillverkning på såväl människans som naturens villkor. I det egna görandet fanns en potential till en egenmakt bortom marknadens och konsumtionens strukturer. Att göra själv, att forma och omforma det befintliga öppnade för en möjlighet till frihet.

ATT KUNNA VÄLJA

Att göra själv skapar möjligheter till något annat. Hantverk står mot köpande, att göra tillsammans och alternera det givna. Det handlar om kunskap och om medvetna val. Samtidigt handlar det också om möjligheten att kunna välja. Att ha tid och ekonomi att välja. Hantverkets "återkomst" sker parallellt med att inkomstklyftorna ökar. En allt större grupp av höginkomsttagare kan välja hantverk och närodlat samtidigt som andra får det allt svårare att klara vardagen.

En ökad efterfrågan på det närproducerade, det autentiska och mänskliga kommer också samtidigt som det sker en politisk organisering av vi och dom. Vi som delar en gemenskap och en historia. Vi som är nära till skillnad från dom som är långt borta. Dessa gemenskaper ställs mot dom med de icke-autentiska händerna. För att hårdra resonemanget: ytterst få gör valet eller förmår att leva så enkelt och småskaligt som en egentillverkad vardag skulle kräva. I det kvalitativa långsamma görandet innehåller en fråga om *vems hand som gör vad*.

Genom de många komplexa men ändå billiga produkter som en majoritet av västerländska konsumenter omger sig med är de människor som helt saknar valmöjligheter i sina göranden oavbrutet men osynligt närvarande i våra samhällen. De flesta svenskers konsumtion är sammanflätad med en global ekonomi där det egna småskaliga görandet har svårt att ta plats.

Detta faktum blev tydligt i Thomas Thwaites examensarbete från Royal College of Arts masterprogram Design Interactions (2009). Han prövade att själv göra en version av en brödrost som går att köpa billigt från valfri kedja. Den skulle tillverkas från grunden, från utvinningen av råmaterial till färdig montering. När brödrosten hade skruvats isär visade den sig dock innehålla 400 olika delar gjorda i mer än 100 olika material. För att förenkla processen och göra projektet möjligt att genomföra på de nio månader som examensarbetet fick ta, begränsades urvalet till fem absolut nödvändiga material: järn, glimmer, koppar, plast och nickel.

Även om antalet materialtyper minskades stötte Thwaite omedelbart på problem. Varifrån får man järnmalm när gruvorna har stängt? Hur hittar man olja till plasten när den minsta kvantitet som går att köpa är en tanker? Projektet handlade om att själv, med de medel som står till buds, försöka åstadkomma en vanlig vardagsprodukt. I projektredovisningen får vi följa med till en turistgruva i Wales och ta del av vedermödorna att utvinna järn med hjälp av en ombyggd mikrovågsugn. Trots utdragna undersökningar och kreativa experiment ledde arbetet fram till något som endast med ett stort mått av god vilja skulle kunna kallas brödrost. Den färdiga produkten blev inte brukbar och är på alla sätt olik förlagan. Resultatet är alltså inte ett svar på hur samtidens produktion kan förbättras eller göras mer hållbar. I stället visar projektet på en komplexitet som inte låter sig åtgärdas med enkla medel. Även om språkliga förled som mikro- (bryggd), hand- (gjord) eller när- (tillverkad) blir allt vanligare för att beteckna både produktionsmetoder och försäljningsargument kvarstår det faktum att vardagens produkter är inskrivna i och i många fall förutsätter en tillverkningsprocess som den enskilda konsumenten inte kan omfatta. Vad som går att konstatera i detta globala produktionssystem är att en stor del av världens befolkning har en mycket god insyn i hur saker och ting görs, även om de personer som faktiskt tillverkar i allt mindre grad arbetar i Sverige. Att skapa en mer mänsklig materiell värld även för dem som varje dag arbetar med att producera billiga brödrostar är nödvändigt, men också ett oerhört sammansatt problem att lösa.

– Här är bryggverket, mäsktunnan, och det är här själva hantverket börjar, berättar Fredrik Tunedal, grundare av PangPang Brewery, medan han visar mig runt i bryggeriet och beskriver bryggningsprocessen. Bryggeriet ligger i en före detta butikslokal i ett vanligt flerbostadshus från 1940-talet i Hökarängen, en förort till Stockholm. Egentligen är lokalen inte alls anpassad för bryggeriverksamhet, men den är bättre än deras första som låg i en gammal tvättstuga.

PANGPANG BREWERY I HÖKARÄNGEN EST 2011

Fredrik Tunedal
intervjuad av
Charlotte Hyltén-Cavallius

Att driva ett mikrobryggeri är otroligt arbetsintensivt, ”helt vansinnigt”, säger Fredrik som nästan bor i bryggeriet, men som helt nyligen unnat sig att vara ledig på lördagar. Bolaget har fyra anställda utöver Fredrik.

– Det är väldigt få som förstår att hela processen är handgjord, berättar Fredrik. Och det är inte alltid lätt att kommunicera det till potentiella kunder.

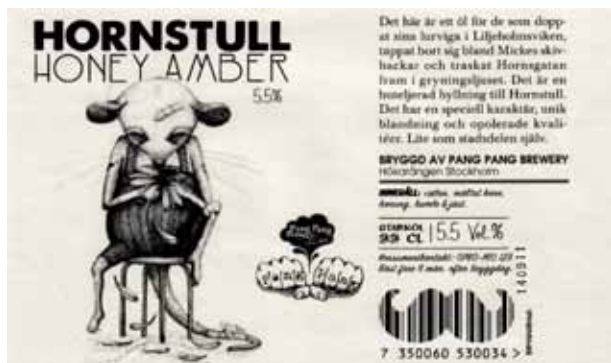
När Fredrik startade PangPang 2010 fanns det bara 40 bryggerier i hela Sverige. 2014 hade den siffran stigit till 138.

– Nu är det inga konstigheter att ha ett bryggeri, det är det många som har. Men 2010 fanns det ingen hyresvärd som tyckte att det var en bra idé. Jag fick prata med nästan alla innan jag fick napp. Det var det första hindret och sedan har det varit väldigt många hinder på vägen.

Det handgjorda hantverksölet måste också konkurrera med fabrikstillverkat öl som marknadsförs med samma formspråk som mikrobryggerierna använder.

– 40 procent av all öl som vi tror är hantverksöl görs på en enorm ölfabrik i Belgien, berättar Fredrik. Och sedan är det unga killar och tjejer med bakgrund i reklambranschen som står bakom bryggeriet. När jag förstod det blev jag ännu mer övertygad om att det här är min nisch! Jag ska göra öl som inte bara smakar bättre, utan som ser bättre ut

och som är gjort på det riktiga sättet. Vi är ett gäng lirare som står i ett bostadshus i Hökarängen, i en jättemysig lokal och gör öl för hand. Det är så jävla maxat!



Flasketikett till Hornstull Honey Amber. Design: Abby Norm.

När det kommer till just etiketterna säger Fredrik att han varit lite otaktisk:

– Jag har litat på att folk ska förstå. Så på mina etiketter har det inte syns, man förstår inte att ölet görs på det här sättet. Därför har PangPang börjat arbeta mer med storytelling på etiketterna; att med ord och bild berätta en berättelse om produkten.

Bryggningsprocessen inleds i mäsktunnan där man blandar malt och vatten. Och det som sker är att kolhydraterna i det mältade kornet omvandlas till sockerarter som jästen får äta av under cirka en timme. Sedan tappas en klar, mycket söt malt-sockerlag ut från botten av tunnan. Vätskan kokas en timme, därefter tillsätter man bland annat humle och kyler ner den innan allt hamnar i jästanken.

– Det är här det blir ett öl, berättar Fredrik Tunedal, och öppnar dörren till jäsummet. Nu kommer du känna doften. Det är fruktigt och härligt! Här står ett specialöl jag gjorde i går, fortsätter han. Under den här processen produceras det alkohol och kolsyra och smaker, estrar och fenoler. Och det är väldigt viktigt att styra temperaturen. Det är 900 öl som står och jäser och under den tiden bildas det en massa värme. Och man kan ju inte hålla på och mäta i tanken, säger han, utan här är det handpåläggning som gäller. Det är 100 procent hantverk!

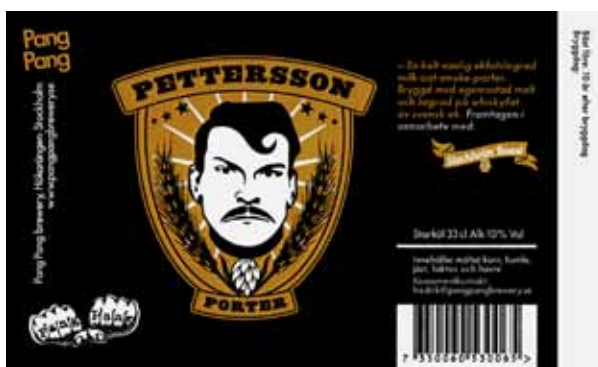
Sedan tappas ölet och hamnar i lagringsrummet där det är två grader kallt. Därefter är det dags för buteljering. Den görs för hand –

fyra flaskor i taget – av två av Fredriks medarbetare. Etiketteringen sker dagen efter, för om man sätter etiketter på kalla flaskor blir papperet blött. Fram till helt nyligen har även etiketteringen gjorts för hand, men nu har PangPang skaffat en maskin.

– Det är som en liten industriell revolution, skrattar Fredrik. Det är väldigt arbetsintensivt. Under en vecka gör PangPang 200 lådor och varje låda rymmer 24 öl.

När Fredrik Tunedal startade sitt bryggeri var en av drivkrafterna kärleken till smaker och dofter. Han har en bakgrund i restaurangbranschen där han har fått kunskaper om dryck och mat, och har utvecklat ett intresse för att laborera med smaker.

– Jag har alltid tyckt att det är en av de roligaste grejerna som finns, långt innan jag hade så mycket kunskap, berättar Fredrik. Att försöka hitta olika nivåer av doft och hitta egna ord för hur saker smakar och doftar. Men det går inte att förklara så enkelt. Det är lika mycket det som att vilja driva business, och så äregirighet, skulle jag säga också. Jag ska bygga upp det här själv och göra det på ett sätt som ingen annan gör. Och sedan ska jag sola mig i glansen.



Flasketikett till Pettersson Porter.
Design: Hop Louie.

PangPang var först i Sverige med det här specifika formspråket på sina etiketter som inte såg ut som klassiska öletiketter. Fredrik arbetar med olika konstnärer och illustratörer, bland annat grafitikonstnären Hop Louie, som gjort Christer Pettersson-bilden.

– Det finns ett drag av underdog i Christer Pettersson som PangPang kanske på något sätt kan identifiera sig med. Samtidigt vill vi vara en positiv kraft, inte negativ. När jag jobbade med det ölet

ställde jag frågan: Hur skulle en dag i Christer Petterssons liv smaka? Hur smakar det i hans gom när han somnar? Ambitionen är att ölet ska spegla hela dagen, och inspirationen till smakkombinationerna grundar sig i en vida spridd bild på Christer Pettersson med en cigarett i munnen och en flaska Explorer och två flaskor Baileys i handen. Det är en utmaning att ta något som skapar en första reaktion av typ ”Usch vad äckligt!” och att sedan kunna göra ett öl som smakar fantastiskt, berättar Fredrik. Han har arbetat med tobaksmaker, enkla raka rökdofter, havregryn och lite kaffe.

– Och då är det inte vanligt kaffe, för Christer drack ju Irish coffee, säger Fredrik. Så jag lade till lite laktos! Sedan har ölet fått ligga på Mackmyra-fat i tre månader för att få någon typ av whisky-ton.

Inspirationen till nya smaker kommer ur idéer som också rymmer en utmaning. Och PangPangs smaker är det bara Fredrik som skapar.

– Jag vill inte ha in någon annans kunskap någonsin, jag vill bara ha deras fysiska arbete, säger han. När det kommer till det kreativa arbetet så handlar PangPang bara om mig, och det kommer aldrig att få handla om någon annan. Det ska bara vara jag, annars tänker jag inte göra det. För det här är min konstform.

Sommaren 2011 slog Gerhardsen Gerner, ett internationellt inriktat galleri för samtidskonst i Berlin, upp sina portar för en ny utställning med Ingegerd Råman (f. 1943). Hon är en känd svensk designer som i samarbete med glasbruk som Skruf och Orrefors har skapat glas som galleriet i sitt pressmeddelande kallade ”tidlöst”. Det innebar att allt onödigt var bortskalat, det fanns inga färger och ingen dekor, bara klara, enkla former där funktion och estetik var två sidor av samma sak. Eller som Råman själv uttrycker det:

”Mitt arbete är alltid en kombination av enkelhet, funktionalitet och estetiska värden.”¹ Samma estetik präglade också utställningen där föremål i klart, tunt och transparent glas var samlade på ett vitt podium i ett vitt rum. Det hela presenterades som en sammanhållen installation och utstrålade luft och ljus, harmoni och ro.

Det är inte ofta som ett bildkonstgalleri visar design eller konsthantverk, och den här händelsen säger något om Råmans position. Hon finns representerad i internationella samlingar, som Victoria and Albert Museum i London och Stedelijk Museum i Amsterdam, och för många är hennes betoning av enkelhet och funktionalitet, i kombination

1
www.gerhardsengerner.com/Artists/ir_works11.htm (besökt 31/7 2015). Ingegerd Råmans utställning visades 24 juni–29 juli 2011.

2
Så sent som 2004 skrev den engelska tidskriften *Crafts* i ett temanummer om Sverige: ”Vid första anblicken verkar svensk design lätt att karakterisera: Enkel, återhållen, ren, funktionell, vacker – det är de adjektiv som normalt används.” Lesley Jackson, ”Beauty and the Beast”, *Crafts*, nr 191:2004, s. 33.

AVSMÅK? NYA NORMER INOM KONSTHANT- VERKET PÅ 2000-TALET

Jorunn Veiteberg

med kvaliteter som ljus och lätt, själva definitionen av svensk formgivning.² Dessa värden är kännetecknande för vad som har räknats som god smak i Sverige, och för vad som har samlats in av museer och lyfts fram av Föreningen Svensk Form. Det vill säga ända fram till omkring år 2000. Då började en ny generation konsthantverkare, designers, curatorer och kritiker att på bred front ifrågasätta den sortens puristiska ideal,



Ulrika Swärd, "Folkhemmet", 2001.
Brosch: silver, Perstorpsplatta, färg,
8 × 3,5 cm. Foto: Castello Hansen.

som för dem representerade en modernistisk ideologi som de upplevde som passé.

Det är denna opposition mot "formetablissemangen" som den här artikeln handlar om. Jag har följt den unga generationen på nära håll och blivit begestrad över den förnyelse av konsthantverket som de representerar. Ändå vill jag gärna framhålla att även om det här är fråga om konsthantverksobjekt som i sina estetiska uttryck ligger så långt från Råmans formspråk som det går att komma, så kan det ändå finnas plats för båda synsätten. På samma sätt som man kan uppskatta både minimalism och popkonst, opera och rock, kan man (liksom jag själv) på en och samma gång uppskatta både Ingegerd Råmans strama former och svulstig kitsch!

I efterhand är det lätt att se att den under 1990-talet växande kritiken mot det modernistiska arvet, hänger samman med ett Sverige i förändring.³ Den brosch som Ulrika Swärd (f. 1966) gjorde år 2001,

med det talande namnet "Folkhemmet", illustrerar detta. Den har formen av miniatyrkarta över Sverige och är utskuren ur en Perstorpsplatta. Materialet såväl som mönstret får troligen många att associera till en typ av köksbord som var populärt på 1950- och 60-talen, praktiskt och slitstarkt som detta nya plastlaminat var. Mönstret heter "Virrvarr" och skapades år 1958 av ett av de stora namnen inom svensk design, Sigvard Bernadotte (1907–2002). I dag räknas detta mönster som en

³
För en fördjupning av denna diskussion se Sara Kristoffersson, "Svensk smak till debatt", *Kunsthåndverk*, nr 4:2004, s. 14–18.

⁴
Som det heter på hemsidan för inredningsbutiken *designonline.se*: "Mönstret Virrvarr är en klassiker som har fått nytt liv under varumärket Sassabrassa. Numera pryder Virrvarr både köks- och textilprodukter – alla tidlösa i form, färg och funktion." Ursprungligen skapades detta mönster för Perstorps laminatplattor och efter några decenniers uppehåll togs produktionen upp igen av Formica år 2005.

designklassiker.⁴ Förutom själva kartan består broschén också av en miniatyrpapperskorg, som enligt upphovskvinnan påminner henne om ”Håll-Sverige-Rent”-kampanjen.⁵ Många svenska skolbarn har deltagit i denna årliga städaktion, men slagordet har också använts i en sorts överförd bemärkelse i debatten kring invandring.

Swärds brosch ställer frågor om den egna identiteten: Vad har hänt med det svenska folkhemmet? Är det en modell färdig för skräphögen? Vad är det egentligen som konstituerar ”svenskhets” i dag, och vem definierar vad det är? Mer eller mindre tydligt visar denna brosch att Sverige står vid ett vägskil, på samma sätt som konsthantverket gjorde omkring år 2000. Men innan vi går närmare in på frågor som dessa, och på hur nyorienteringen har visat sig under 2000-talet, är det nödvändigt att säga något om bakgrunden till hela situationen.

AVINDUSTRIALISERINGEN

Det som Swärd med enkla medel får fram är att i dagens Sverige är välfärdssamhället hotat. Begreppet folkhem innehåller hela den socialdemokratiska visionen om välfärdssamhället: I stället för att hävda klasskampen skulle nationen ses som ett hem, en folklig gemenskap grundad på demokrati och jämlikhet, där alla visade omtanke om varandra och samarbetade.⁶ Under 1950- och 60-talen hade dessa idéer stor genomslagskraft, men i början av 2000-talet skapade nedgången i ekonomin och den stigande arbetslösheten en ökande social oro som lade grunden för andra ideologiska vindar.

Swärd är inte den enda

konsthantverkaren som har tematiserat den sociala och politiska förändring som Sverige genomgått under hennes livstid. Också keramikern Jakob Robertsson (f. 1971) har använt ett klassiskt mönster för att säga något om utvecklingen. I en serie skålar med titeln ”Vadå berså?” har han parafraserat ”Berså”, en mycket populär designservis som Stig Lindberg (1916–1982) skapade för Gustavsberg år 1960.⁷ Med sina stiliserade bladrankor i livfullt grönt blev Berså-mönstret en symbol för efterkrigstidens framtidstro och folkhemsvärderingar. Men i Jakob Robertssons tappning från år 2003 är

⁵ Peter Öhrén, ”Folkhemshöst och vardagströst”, *Svenskt Konsthantverk*, nr 2:2004, s. 22.

⁶ Det var politikern Per Albin Hansson som 1928 introducerade ”folkhemmet” i socialdemokratisk retorik i sitt tal ”Folkhemmet, medborgarhemmet”.

⁷ Stig Lindberg har blivit kallad ”en folkhemmets formgivare”. Se Margareta Norlin, *Stig Lindberg. En folkhemmets formgivare* (Hallsberg: Plantago, 2007). ”Berså” var hans mest populära servis, men dekoren tålde inte att diskas i diskmaskin. Efter att diskmaskinen blivit vanlig i allt flera hem, gick försäljningen ned. 1974 stoppade Gustavsberg produktionen, men servisen lanserades på nytt 2005.



Jakob Robertsson, "Vadå berså?",
2003. 17 × 13 × 8 cm. Foto: Jakob
Robertsson.



Kjell Rylander, "Street Ware", 2009.
Papper, porslin, lim, 11 × 9 × 7 cm.
Foto: Jorunn Veiteberg.

bladen gulröda och många har fallit av sina grenar. Optimismen i de vårgroa bladen har ersatts av melankolin i vissna höstblad. Någonting har gått förlorat.

Förändringar i värderingar och levnadssätt är också centralt i Kjell Rylanders (f. 1964) serie ”Street Ware”. I den har han plockat upp använda och hopklämda pappersmuggar och gett dem en krackelerad porslinsbotten och bitar av ett handtag. En mugg avsedd för slit- och-släng och en kopp kaffe i farten, blir på så vis kontrasterad mot resterna av en fin servis med de associationer den ger till måltider runt ett dukat bord. På så sätt blir vi påmind om en ny tid med andra umgängesformer och livsstilar. Rylanders svar på denna situation är inte nostalgisk, men det är talande att han inte gör en användbar mugg, utan ett poetiskt objekt, sammansatt av saker som en gång hade en praktisk nyttofunktion.⁸

Dessa inledande exempel är avsedda att ytterligare konkretisera vad som är nytt inom svenskt konsthantverk omkring år 2000. Gemensamt är en tydlig hållning att gårdagens formgivningsideal och tänkande inte längre duger i dagens Sverige. Bristande framtidstro och ändrade levnadsförhållanden är redan nämnda som tänkbara orsaker,

men också att konsthantverkarnas arbetsvillkor är stadda i förändring. En del av det som tidigare uppfattades som en typisk skandinavisk tradition var en stark koppling mellan konsthantverk och konstindustri. Men sedan 1990-talet har många verksamheter, särskilt inom glas och keramik, antingen fått utstå kraftiga nedskärningar av produktionen, lagts ner eller flyttats utomlands vilket har påverkat konsthantverket på flera sätt.⁹ Dels har det, för en del utövare, medfört en starkare inriktning mot den fria konstens värderingar och former. Detta har vi sett inte minst inom textilkonsten med nätverk som Fiber Art Sweden. Dels har det visat sig i ett nytt intresse för att göra figurer och tablåer hellre än bruksting. Det har också kommit till uttryck i en positiv hållning till återbruk av äldre tiders mönster och former och omtolkning av redan existerade ting. De nedlagda fabrikerna har setts som

8

I ett av objekten i denna serie har Kjell Rylander använt en pappersmugg med Berså-dekor. För en analys av detta verk, se Jorunn Veiteberg, ”Speed as Stimulation, or Reflections on a Coffee Cup”, i: Benjamin Lignel & Jorunn Veiteberg (red.), *Speed, Papers and Exhibition* (Gmunden: Think Tank, 2009).

9

Rörstrand, som var en av Europas äldsta porslinsfabriker, lade ner den svenska produktionen på 2000-talet. Redan 1987 sålde Gustavsberg avdelningen för hushållsporslin och resten är i dag en del av koncernen Villeroy & Boch. I Småland har det blåsts glas sedan 1742. År 1990 slogs flera av bruken samman i Orrefors Kosta Boda AB med produktion på Kosta glasbruk, Åfors glasbruk, Orrefors glasbruk samt Sea glasbruk i Kosta. År 2005 blev koncernen en del av New Wave Group AB, som beslöt att produktionen i Orrefors och Åfors skulle läggas ner den 10 juni 2013, samtidigt som resten av den flyttades utomlands. Bara en liten del av konstglasproduktionen finns kvar i Sverige. Till den delen av Orrefors verksamhet hör starka namn som Åsa Jungnelius och Ingegerd Råman.

spännande arkiv, fyllda av berättelser och minnen, gjutformar, bilder och ting som bara väntat på att få tas i bruk. En som har haft förmågan att utnyttja den sortens material är Simon Klenell (f. 1985). I sitt verk "Frigger Tactics" (Boda) från 2011, återanvände han gamla formar från Pukebergs glasbruk. På detta sätt kunde han utforska den tradition som många tidigare glasblåsare har varit med om att hålla vid liv, och det både från ett estetiskt och ett hantverksmässigt perspektiv.

SVENSKHET FÖR ALLA

Konsthantverkarna ifrågasatte inte bara rådande stilideal och smaknormer, utan också vem som fick lov att definiera och representera svenskt konsthantverk. Smyckeskonstnären Auli Laitinens (f. 1967) svar är lika klart som det är enkelt: "I am Swedish" står det på hennes brosch. Smycket liknar de standardiserade namnskyltar som används av offentliga institutioner, och får därför en klart ironisk funktion när det används av vem som helst och dessutom påstås vara ett smycke. Det här är nämligen inte en handgjord brosch, utan bara en massproducerad skylt, beställd av konstnären, där tekniken understödjer innehållet. Valet av ett opersonligt, institutionellt uttryck kan tolkas både som en kritik av att stora och viktiga mänskliga frågor som uppehållstillstånd och medborgarskap beslutas av anonyma byråkrater, och som en känga åt ett samhälle präglad av konformitet. Frågor om identitet är nära förbundna med undersökningar av begrepp som "autentisk" och "äkte", och därför uppstår det en motsättning mellan texten och tekniken. Som filosofen Walter Benjamin på sin tid hävdade, hände det något med konstverket när reproduktion och mångfaldigande blev vanligt. Reproduktionen frantog konstverket dess "aura", deklarerade han.¹⁰ Det är bara i egenskap av att vara ett unikt verk som vi kan tala om konstverket som äkta och autentiskt. Den här sortens tänkande utmanas av Laitinen, eftersom hennes smycken potentiellt sett kan tillverkas i ett oändligt antal exemplar. Ändå är det mest centrala i sammanhanget den utmaning verket innebär. Den uppfordrande frågan som ställs är: Vem har rätt att kalla sig svensk? – en problemställning som Laitinen länge varit upptagen av. "Är det möjligt att ifrågasätta fördomar och

främlingsfientlighet genom smycken?"

var således en fråga som hon tillsammans med 29 andra svenska smyckeskonstnärer undersökte i utställningen *Alla*, som under 2012 och 2013 turnerade i Sverige. Broschen var deras gemensamma

10

Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936), sv. övers. Carl-Henning Wijkmark, www.marxists.org/svenska/benjamin/1936/konstverket.htm (besökt 28/1 2015).



Auli Laitinen, "I am Swedish", 2012.
Brosch: akryl, 65 × 19 mm. Foto:
Rikard Westman.

medium, och med den som utgångspunkt ville de ”skapa ingångar till diskussioner kring identitet, främlingsfientlighet och föreställningar om svenskhet”.¹¹

En helt annan strategi följde Petter Hellsing (f. 1958) i ett projekt i samarbete med Riksutställningar 2001–2004. Utställningens titel, *I ett hus vid skogens slut*, var lånat från en barnramsa som handlar om en hare som hotas av en jägare. Lyckligtvis blir haren räddad av en tomtensisse som släpper in honom i sitt hus. Berättelsen öppnar upp för en diskussion om migration och gästfrihet, och till utställningen inbjöds olika grupper, bland dem både barn och invandrare, att skapa textilier som handlade om att flytta och andra personliga minnen. Dessa arbeten blandades under utställningsperioden upp med Hellsings egna broderier kring insamlade berättelser.

Det här är bara några få exempel på hur dagens konsthantverkare har varit med om att utvidga förståelsen kring vad ”svenskhet” är i dag. Oavsett om de hänvisar till berömd design eller tar sin utgångspunkt i folkliga hemslöjdstraditioner, så tillåter de sig att leka med klichéerna, ironisera över konventionerna, låna av varandras berättelser och presentera nya tolkningar.

11

Citat från presentationen av *Alla*, www.gustavsbergskonsthall.se/Utställningar04_2013.html (besökt 28/1 2015). Projektet *Alla* var initierat och sammanställt av smyckeskonstnärerna Hanna Hedman och Rut-Malin Barklund. Deltagare var Annika Pettersson, Auli Laitinen, Adam Grinovich, Agnieszka Knap, Annika Åkerfelt, Catarina Hällzon, Daniela Hedman, Helena Lindholm, Jacob Nyberg, Jenny Edlund, Jenny Klemming, Kajsa Lindberg, Karin Johansson, Karin Roy Andersson, Klara Brynge, Maria Sköldin, Mona Wallström, Märta Matsson, Pia Aleborg, Sanna Svedestedt, Serena Holm, Sofia Björkman, Tobias Alm, Tove Knuts, Tore Svensson, Vidar Hertov, Yasar Aydin, Åsa Elmstam och Åsa Skogberg.

12

En mindre upplaga av utställningen visades på Tomelilla Konsthall 2002 och under titeln *Life Space* på Konstindustrimuseet i Köpenhamn (nu Designmuseum Danmark) 2001.

13

Brevet finns i Röhsskas arkiv. En grundligare presentation av utställningen finns i *Katzenjammer*, nr 5:2002.

UPPROR MOT "DEN GODA SMAKEN"

En central utställning som tidigt markerade det nya konsthantverket var *Stilen förde oss hit. Ny svensk design med relationer till hantverk, konst och formgivning*, som visades på Röhsska Museet i Göteborg 19 mars–21 april 2002.¹² Texten på den guldfärgade affischen inleddes med orden: ”I utställningen presenteras ett alternativt tänkesätt kring form, stil och smak.” Initiativtagare var möbeldesignern Mats Theselius (f. 1956) som i ett brev till museet framhöll att det som förenade de 17 deltagarna var att de ställde frågor kring olika konventioner och yrkesroller och därigenom också resonerade kring designideologi och den konstnärliga dimensionen i designarbetet.¹³ Bland

deltagarna fanns många av dem som alltsedan dess har påverkat debatten om konsthantverk i Sverige: Zandra Ahl, Katinka Ahlbom, Tove Axelsson, Andrea Djerf, Anders Jakobsen, Gustaf Nordenskiöld, Andreas Roth, Christian Sandell, Mats Theselius samt grupperna Saldo (Lars Ola Bergkvist, Stefan Fallgren, Madlein Fallgren, Camilla Herrlin) och Uglycute (Markus Degerman, Andreas Nobel, Jonas Nobel, Fredrik Stenberg). ”Många av oss tycker att svenskt konsthantverk varit ointressant och tråkigt”, berättade Andreas Roth för en journalist.¹⁴ Nu skulle det skapas oordning och debatt!

Vad var det då som kunde representera ett alternativt tänkesätt? Utifrån utställningen *Stilen förde oss hit* kan man utläsa en positiv hållning till följande kvaliteter:

- Dekor och ornamentik: Avskalade, rena och enfärgade ytor är inte längre något ideal.
- Hantverk: Genom tydliga spår av hantverksprocessen vill man undvika opersonliga och stela produkter.
- Anti-perfektionism: Hellre en amatöraktig gör-det-självt-prägel än hantverksmässig virtuositet.
- Kitsch: Så kallad god smak är ointressant.
- Återbruk: Upphittade material eller begagnade ting omarbetas till nya saker.

I en recension i *Dagens Nyheter* benämnde Susanne Pagold detta nya formspråk som ”avsmak”. I vanligt språkbruk är detta ord synonymt med aversion, missnöje och liknande negativa reaktioner på till exempel konst, men så var det inte tänkt att uppfattas: ”Inte avsmak i betydelsen ’kitsch’ eller motsatsen till föreställningen om ’god smak’. Utan något helt annat som [...] omfattar ’fulhet’ som något kreativt och stimulerande som särskilt appellerar till en generation som är mer benägen att tänka med magen än med huvudet.”¹⁵

I den meningen är gruppsnamnet Uglycute mycket träffande, även om denna välartikulerade grupp också förmår att använda huvudet.

¹⁴
”Alternativ design”, *Hus & Hem*, nr 15:2002.

¹⁵
Susanne Pagold, ”Är det människorna eller deras prylar som passéförklaras?”, *Dagens Nyheter* 26/4 2002. Begreppet avsmak hade hon lånat från en artikel av Cristina Morozzi i den franska designtidningen *Intramuros*, nr 99, som beskrev detta som en ny, internationell trend.

Begreppet öppnar för ambivalensen som ett grundläggande värde, och innebär en känsla för det mångtydiga och ”karnevaliska”, för att låna ett uttryck från Mikhail Bakhtin.

När det gällde själva yrkesrollen så var utställningen gränsöverskridande genom att formgivarna presenterade hantverksprodukter och konsthant-



Petter Hellsing, "Sarkis berättelse",
från utställningen *I ett hus vid
skogens slut*, 2001. Datastyrt
maskinbroderi på stol, maskin- och
handbroderad bonad, 120 × 90 cm.
Den handbroderade bilden på
stolsryggen kommer från Sarkis sista
möte med sin farmor, som virkar på
den duk som han sedan får med sig
som en välgångsönskning när han
åker till Armenien för att gifta sig.
Foto: Petter Hellsing.

verkarna mer eller mindre fri konst. Om Uglycute sades det till exempel att de gjorde hemslöjd till konst. Det vill säga att deras estetik ofta gör ett "hemsnickrat" intryck, och att materialen gärna är lättillgängliga och billiga, som papp, nålfilt och plywood.¹⁶ Men den som mer än någon annan sprängde alla gränser var Anders Jakobsen (f. 1972) alias Lagombra. Han kallar sig gärna "radikalslöjdare", och definierar det på följande vis: "Radikalslöjd är mer oputsad än dagens hemslöjd. Det finns utrymme för slitage, reparationer och modifikationer".¹⁷ Dessutom baserade sig estetikerna på användningen av enkla verktyg; en liten bandsåg och några repstumpar kunde vara tillräckligt. På utställningen visade han, förutom möbler, en korg och lampskärmar som han hade flätat av begagnad segelduk. Senare har han särskilt blivit känd för en serie stolar och soffor där utgångspunkten är plaststolen "Vågö" som arkitekten och designern Thomas Sandell (f. 1959) på sin tid ritade för Ikea. Lagombra har på olika sätt omarbetat denna stol, bland annat genom att tillföra den utskurna element i plywood, som kan fungera som bordsskiva eller dekoration. Samtidigt gör han den mjukare och mer färgrik med skumgummimadrasser och trasmattor. På så sätt förvandlas Ikea-stolarna till individuella objekt, men det kan vara svårt att avgöra om de ska klassificeras som unika eller massproducerade, konsthantverk eller design, kvalitativt goda eller dåliga. Dessa objekt fungerar snarast som en sorts förmedlare mellan ytterligheter och motsatser. I så måtto ett sant alternativ till det mesta. Och ett exempel på ambivalens eller avsmak!

Under utställningsperioden i Göteborg höll Zandra Ahl (f. 1975) ett föredrag under rubriken "Dagens smakfostran". Smak var ett av nyckelorden i den svenska formgivningsdebatten omkring år 2000, och Ahls polemiska bok *Fult & snyggt*, som hon skrev 1998, medan hon fortfarande var student på linjen för keramik och glas på Konstfack, fungerade som ett startskott för den diskussionen. Här kritiserar hon "formetablissemangen" för att hysa en dröm om att inga olikheter finns, och för en överdriven dyrkan av det rena och det enkla: "Vad är det för

smörja som oreflekterat alltid premieras?

Jo, det rena och det enkla."¹⁸ För henne

duger inte detta som norm: "Less is more är patetisk anorexia-estetik."¹⁹

Åsikterna följdes upp i boken *Svensk Smak. Myter om den moderna formen*, som Ahl skrev tillsammans med journalisten Emma Olsson år 2001, och i fanzinet *Slicker*, som hon under flera år redigerade tillsammans med keramiker-kollegan Andrea Djerf.

¹⁶ Joanna Sandell, "Konsthantverk remixed", *Svenska Dagbladet* 30/1 2004, s. 10.

¹⁷ Sara Kristoffersson, "Anders Jakobsen, till skogs!", *Konstnären*, nr 2:2006, s. 13.

¹⁸ Zandra Ahl, *Fult & snyggt* (1998), omtryckt i: Zandra Ahl, *Z-A 2013–1998* (Gustavsberg: Gustavsbergs Konsthall, 2013), s. 219.

¹⁹ Ahl, *Z-A 2013–1998*, s. 219.

Vilka formideal vi har är inte bara en fråga om kunskap, utan också om smak, menade Ahl. Och smaken är påverkad av både klassbakgrund och kön. Hennes strategi har därför varit att utmana etablissemangen genom att i sina verk inkludera kitsch-element och anspela på könsklischeéer som färgen rosa, glaspärlor och sidenrosetter. Detta gäller också för de glas- och keramikföremål som hon visade på *Stilen förde oss hit*. I vasen ”Kassler” spelar hon medvetet på motsättningen mellan det attraktiva och det fränstötande genom att använda rosaskimrande glas, samtidigt som hon, såsom titeln indikerar, refererar till kropp och kött. Glaskroppen är hårt snörd med metalltråd, så att ”fläsket” väljer ut. Både i teori och praktik lyckas således Ahl att utmana konventionella

föreställningar om ”god, svensk form”.
I stället bjuder hon på avsmak.

Det var med denna anti-hierarkiska hållning till konstnärliga material och motiv som postmodernismen till sist slog igenom i svenskt konsthantverk.²⁰ En central utgångspunkt för postmodernismen var nämligen att ställa frågan om vem som har rätten att definiera vad som är värdefullt, och vad som gör något till god konst och design. Särskilt riktade kritiken in sig på avsaknaden av köns- och maktperspektiv hos representanterna för den så kallat ”goda smaken”, och på de svenska designinstitutionerna som styrdes av dessa, inte minst Svensk Form. Kritiken var så kraftfull att Svensk Form, efter 2002, lade ner designpriset ”Utmärkt Svensk Form”. De ville inte längre fungera som smakdomare och välkomnade i stället många av deltagarna i *Stilen förde oss hit* till sin utställningslokal i Stockholm. Men att det för institutioner inom formområdet än i dag kan uppfattas som provocerande att konfronteras med frågor om maktutövande och könsperspektiv, visar inte minst Nationalmuseums reaktion på Zandra Ahls kortfilm ”Nationalmuseum och jag” från 2008.²¹

20

När postmodernismen svepte in över västvärldens konsthantverk och design under 1980-talet, gjorde den också avtryck i Sverige, t.ex. hos Ulrica Hydman-Vallien, Per B. Sundberg, Kristian Nilsson och Tore Svensson. Men ”formetablissemangen” tog avstånd från dessa upprorstendenser mot det modernistiska arvet. ”Farväl fula 80-tal!” stod det på framsidan av tidskriften *Forms* sista nummer 1989. Och när dåvarande chefsintendenten på Nationalmuseum, Helena Dahlbäck Lutteman, blev tillfrågad om sina förväntningar på formområdet inför 1990-talet, svarade hon: ”I postmodernismens kölvatten, efter ytlighet och utsvävningar, måste svaret bli enkelhet.” (”Nordisk form på 1990-talet”, *Nordiska profiler* [Stockholm: Nationalmuseum, 1994], opag.) Också den 1996 nyutnämnde vd:n för Svensk Form, Johan Huld, markerade en liknande hållning när han skulle karakterisera 1980-talet i en intervju i en dansk tidning: ”80-talets yuppiefierade parentes, när vi svenskar lät oss influeras av dekorativt destruktiva avarter som Memphis.” (Pernille Stensgaard, ”Undertryckt begär”, *Weekendavisen*, nr 4, 23–29/1 2004.) Det är alltså först på 2000-talet som postmodernismen på allvar slår igenom i Sverige.

21

Filmen var ett beställningsverk från museet, men efter ett par dagars visning togs den bort av ”arbetsmiljöskäl”. Se Jorunn Veiteberg, ”Musealt missnöje? Historien om ett konstnärligt inlägg som museet ogillade”, i: Ahl, Z–A 2013–1998, s. 51–66.



Jakob Robertsson, "Kebaburnor",
Skoklosters slott, 2004. Höjd 60 cm.
Foto: Jakob Robertsson.

POPULÄRKULTUR

Resultatet av det svenska ungdomsupproret på smakens område blev trots allt en större respekt för olikheter. Oavsett om dessa olikheter gällde kultur, klass, generation, geografi eller kön, så representerade de för den unga generationen konsthantverkare olika ”språk” som kunde citeras eller kombineras. Cilla Ramnek använde pärlplattor för att skapa mönster i offentliga miljöer, Jakob Robertsson imiterade grillspett på kebabställen i sina ”Kebaburnor” i en utställning på Skoklosters slott, Åsa Jungnelius gjorde om feminint laddade läppstift till skulpturer i glas med fallisk kraft. Dessutom lekte hon med föreställningar om det vulgära och det luxuösa i guldfärgade ljusstakar, medan de rinnande färgerna på Pontus Lindvalls keramik är mer släkt med ”street art” än klassisk glasyr. Och vi får heller inte glömma den stora renässansen för djurfigurer i svenskt konsthantverk under 2000-talet.

”Föreställande keramik har under lång tid haft låg status, och för många är det värsta tänkbara en brunglaserad keramikuggla”, hävdade Frida Fjellman (f. 1971) och just därför måste hon förstås skapa sådana ugglor.²² Förutom fåglar är det djur från den svenska faunan som uppträder i hennes tablåer: hare, räv, bäver och lämmel. Det nya i det här intresset för fåglar och djur är att det inte bygger på direkta studier av naturen eller har sitt ursprung i en lyrisk naturinspiration. Så var gärna fallet tidigare, då naturen ofta var utgångspunkt för såväl form som dekor. I stället hittade Fjellman och andra, som Ludvig Löfgren (f. 1972) och Jimmy Stambrandt (f. 1973), sina förlagor inom populärkulturen. Som skribenten Love Jönsson har formulerat det: ”Den natur vi möter i det unga konsthantverket är filtrerad

²²
Citat från Love Jönsson, ”Bilder av naturen”, *Kunsthantverk*, nr 4:2004, s. 7.

²³
Jönsson, ”Bilder av naturen”, s. 7.

²⁴
WWIAFM har haft mellan åtta och elva medlemmar, och består 2015 av Maria Boij, Linus Ersson, Frida Fjellman, Sara Isaksson From, Åsa Jungnelius, Pontus Lindvall, Ludvig Löfgren och Jakob Robertsson. S-U-B består av Sissi Westerberg, Ulf Samuelsson och Benjamin Slotterøy. För en presentation av S-U-B:s projekt, se publikationen *Translations*, utgiven av S-U-B år 2007, samt deras förslag till en ny svensk flagga, ”My Flag”, www.youtube.com/watch?v=AKp-eWhiaXA (besökt 31/7 2015).

genom media, reklam, folkkonst och konsumtion.”²³ Souvenirer, uppstoppade djur och prydnadssaker är exempel på ting som undersöks och ofta hänvisas direkt till som ”ready-mades”. Resultatet är att det inte längre råder någon entydig motsättning mellan lågkultur och högkultur, och inte heller mellan det artificiella och det naturliga.

GEMENSKAP

Det nya konsthantverket kom inte bara till uttryck i alternativa tänkesätt och

ändrade smakpreferenser, utan också i en ny praxis. Grupper – gärna ämnesövergripande sammansatta – gjorde sig gällande i en helt annan grad än tidigare. Ofta fick de namn som anonymiserade medlemmarna. Uglycute har jag redan nämnt, andra är WWIAFM (We Work In A Fragile Material) och S-U-B.²⁴ Båda de sistnämnda består av konstnärer som behållit sina individuella karriärer inom glas, keramik och metall, men som använder gruppgemenskapen för att utforska andra arbetsmetoder. Själva processen är viktigare än det konstnärliga resultatet, och i linje med detta handlar det om att öppna upp för det oplanerade samt att främja samspel och samarbete som centrala värden i det kreativa arbetet.

De gemensamma projekten inom WWIAFM har ofta en lekfull och opretentiös prägel med användning av material och tekniker som ingen av de deltagande är experter på. Detta är förmodligen anledningen till följande karakteristik från konsthistorikern Glenn Adamson: ”Det bästa sättet att förstå gruppen, är kanske att tänka på dem som nio mycket begåvade människor på semester från sin egen skicklighet.”²⁵ Samtidigt är denna gemenskap något mer än kreativ fritid. Det handlar om att använda olika sorts ”skicklighet” beroende på den aktuella situationen, och den underliggande drivkraften är alltid ett starkt engagemang i själva yrket, kombinerat med en lika stark önskan om att utmana och undersöka konventionerna inom konsthantverket i allmänhet och keramik och glas i synnerhet.

WWIAFM har producerat resultat och händelser som aldrig skulle ha kommit till stånd utan kollektiva insatser, och detta är en grundläggande kvalitet i deras arbete. Ett exempel är videon de gjorde år 2005. Den kallas för en instruktionsvideo, men den ger ingen vägledning i arbetsgången från a till ö. Musiken och koreografin är hämtad från Kylie Minogues musikvideo ”Slow”, men i stället för Kylie och mängder av sexiga dansare på en strand, presenteras vi för tio konsthantverkare i arbete. De utför en livsbejakande dans i verkstan medan leran sprutar och glaset stänker. Videon är en ironisk kommentar till kulturen, eller ska vi kanske hellre säga myten, om konsthantverkarens intensiva och sensuella förhållande till sitt material.

Samarbeten av det här slaget bryter mot den romantiska bilden av konstnären som en extremt individualistisk person som skapar i sin ensamhet. De står också i strid med idén om konsthantverkaren som den som själv står för hela processen, från idé till färdigt resultat. Just detta kan man verkligen betrakta som en myt. I alla tider har konsthantverkare haft

²⁵
Citat från Jorunn Veiteberg,
”Continuity and Collapse: Ceramics
in a Post-industrial Era”, i: Clare
Twomey (red.), *Possibility and
Losses. Transition in Clay* (London &
Middlesbrough: Crafts Council
& MIMA, 2009), s. 23.



Åsa Jungnelius, "Mysstake", 2004.
Blåst glas, bladguld. Foto: Rolf Lind.



S-U-B, "My Flag", 2009.
I konstprojektet bjöds allmänheten
in för att ge förslag till en ny flagga
för Sverige, här materialiserade
på Sergels torg i Stockholm.
Foto: Daniel Peltz.

assistenter och lärlingar eller köpt tjänster när det har varit nödvändigt. Det som är speciellt med dessa nya grupper är intresset för att skapa kollektiva aktiviteter där deltagarna är likvärdiga. Som det framhävs i antologin *Taking the Matter into Common Hands* är att träffas och arbeta tillsammans ett viktigare konstnärligt mål än att skapa fysiska resultat. Boken skildrar detta fenomen som en viktig tendens i konsten sedan början av 1990-talet.²⁶ Sedda ur ett sådant perspektiv får många av S-U-B:s och WWIAFM:s aktiviteter en djupare mening.

Åtskilliga arenor för det nya konsthantverket har präglats av liknande nätverks- och gruppssamarbeten. Som alternativa, konstnärstyrda platser eller projekt har de ofta existerat bara under några få år, men likafullt skrivit historia: Agata (1998–2002) var en kombinerad butik och galleri i Stockholm, driven av Maj Eskilsson och Agnes Lidman. Det var en av de första platserna där det nya konsthantverket lanserades. Senare blev Maj Eskilsson, tillsammans med Agneta Linton, konstnärlig ledare för Gustavsbergs Konsthall (2007–) som i dag är en av de viktigaste visningsplatserna för skandinaviskt konsthantverk. Konst2 (2004–2005) som drevs av Jelena Rundqvist, Ylva Ogland och Rodrigo Mallea Lira, var en scen för allt ”det andra” som hör till Konsten med stor K: möten, design, konsthantverk, musik. Talande nog höll de till i ett hus som signalerade allt annat än konst, en kontorsbyggnad i ett kvarter som tidigare hade inhyst Migrationsverket. ”Craft in Dialogue” (2003–2006) var ett Iaspis-projekt, som drevs av Zandra Ahl och Päivi Ernkvist, och under de två första åren också av Love Jönsson. Genom debatter, utställningar, seminarier och publikationer hade de som mål att stärka tänkandet kring konsthantverk samtidigt som de lanserade nya samarbetsformer och byggde internationella nätverk.

Inom smyckeskonsten har Galleri Platina i Stockholm (1999–), som startades av Sofia Björkman och Åsa Skogsberg, och Hnoss i Göteborg (1997–2011), drivet av nio göteborgska smyckeskonstnärer, visat både svensk och internationell smyckeskonst. Nämnas bör också Galleri Inger Molin (1998–2012). Efter att i många år ha arbetat i kooperativet Blås & Knåda, startade Molin galleriet som på 2000-talet var det viktigaste svenska galleriet för de keramiker som tidigare nämnts här.

FÖRNYELSE

²⁶ Johanna Billing, Maria Lind & Lars Nilsson (red.), *Taking the Matter into Common Hands* (London: Black Dog, 2007).

2000-talets konsthantverk har gett ny näring till diskussionen om konsthantverkets plats och framtid inom

den visuella kulturen. Inte minst har förståelsen för vad ett bruksföremål kan vara eller hur inredningsproblem kan lösas, starkt utmanats av det nya konsthantverket. Även om området är ekonomiskt svagt i jämförelse med design och bildkonst, kan oberoendet i förhållande till marknad och institutioner samtidigt vara en styrka. Eller som Jonas Nobel i Uglycute har formulerat det: ”Konsthantverket fungerar som ett hårt arbetande garageband som inte spelar primärt för att få ett skivkontrakt, utan för att det är så inihelvete viktigt att få uttrycka sig.”²⁷ Jag vill inte romantisera denna position, men oberoendet innebar en frihet som troligen bidrog till att konsthantverket blev en spjutspets i svenska designsammanhang. Det visade sig inte minst under Designåret 2005 då Lagombras stora ljuskrona, gjord av durkslag, lampor och andra föremål inköpta på Ikea, blev en ikon för utställningen *Konceptdesign* på Nationalmuseum. Riksutställningars bidrag till Designåret var en utställning om konsthantverk som de sände ut på turné med orden: ”Utan tvekan har konsthantverket intagit en tätposition i förnyelsen av formområdet.”²⁸

Ett utmärkande drag hos det svenska konsthantverket under 2000-talet är att samtidigt som en större mångfald har medfört en stark utvidgning av gränserna för vad som räknas in under denna kategori, så har utövarna också re-vitaliserat genren genom att – utan blygsamhet – tala om sina egna verk som ”prydnadskonst”, ”radikalslöjd”, ”formhantverk”, eller rätt och slätt ”konsthantverk”. Denna förankring i handarbete och hantverk har tjänat som plattform för experimenterande och nya idéer. Med humor och självtillit har denna generation konsthantverkare inte bara utmanat ”formetablissemangen” och konstvärlden, utan också gett dessa delvis gammaldags ord ett nytt och engagerande innehåll.

27

Jonas Nobel, ”Konsthantverk. En demokratisk grundsten”, i: Marianne Sjöborg (red.), *100 tankar om konsthantverk* (Stockholm: Riksutställningar, 2005), s. 7.

28

Från Mats Widboms förord i: Sjöborg (red.), *100 tankar om konsthantverk*, s. 5.

Prolog: Dunkers kulturhus i Helsingborg visar under våren och sommaren 2009 *Hands On!*.¹ Utställningen med lera som utgångspunkt samlar ihop en lokal hantverkstradition med forntida skärvor. Samtida och historiska keramiker ur ett vidgat perspektiv. Och bindemedlet är krukgods. Konstintendenten Bengt Adlers har gjort urvalet och i katalogens förord skriver han: ”Det finns en bred föreställning om att keramik är liktydigt med bruna krukor, krus och fat.” Han har rätt. Bruna krukor, eller i alla fall krukor av terrakottahudfärgat lergods, är just vad jag visar i utställningen. Min ingång

i utställningen är att jag vägrar sända en låda gammalt redan färdigt, vägrar göra någonting som jag redan vet vad det är. Jag vill ta Dunkers kulturhus inbjudan som tema in i mitt verk. I utställningskatalogen beskrivs denna önskan: ”Konsthantverkaren Zandra Ahls utgångspunkt i utställningen var att förena en tradition som är lokal och hantverksbaserad med hennes egen praktik som bygger på att utvidga

PÅ ANDRA SIDAN LERA

Zandra Ahl

och diskutera konsthantverkets roll. När Zandra Ahl frågade om vi kunde rekommendera en regionalt arbetande hantverkare, föll valet naturligt på Peter Nilsson. Rekommendationen gick hem hos både Peter och Zandra som fann varandra genom hantverket och arbetet trots att de har uttalat olika positioner och ingångar till materialet lera. Zandra Ahl kom till Helsingborg för att besöka Peter Nilsson i hans verkstad, se hans produktion men också för att tala med honom om hur han uppfattar sitt arbete.

¹ ”På andra sidan lera” skrevs 2009 i samband med utställningen med samma namn som Zandra Ahl visade på Galleri Crystal Palace i Stockholm. Utställningen var ett samarbete med Kullabygdens Keramik och krukmakare Peter Nilsson. Deras samarbete startade 2008 under arbetet med *Hands On!*, en samlingsutställning på Dunkers kulturhus i Helsingborg 2009. Texten publicerades då i ett slags utställningsfanzine. Den har även återpublicerats i antologin *Z-A 2013–1998*, utgiven i samband med Ahls utställning *Family Outlet* på Gustavsbergs Konsthall 2013.

Hemma i Stockholm vidareutvecklade hon konceptet över hur deras respektive praktiker kunde mötas. Vid besök två satte Zandra ihop det lergods Peter skapat till en ny form som sedan brändes [...] Det gick bra och nu hänger Zandras konsthantverk i utställningen, med arvet från flera generationers krukmakeri i sig. Ett fysiskt möte mellan olika traditioner inom materialet lera.” När mitt platsspecifika verk hänger med metervis av turkost tyg och plastkrukväxter, när det letar sig mot ett glasparti som med sin invaderande sorgsna kruka blir till en inglasad balkong, är jag nöjd. Verket förenar det jag önskade. Jag har lyft upp den lokala traditionens kruka och gjort den synlig, adderat min egen dramaturgi och estetiska undersökning. Bränt ihop det så många påstått jag förstört och vänt ryggen. När Bengt Adlers i sitt vernissagetal annonserar att fortsättningen på mitt och Peter Nilssons arbete kommer att kunna ses på Crystal Palace i Stockholm i september 2009 möter jag Peters blick i publiken. Vi är båda väldigt nöjda. För mig är det en lärorik resa. Som tar mig till en varumärkesmedveten krukmakare och pratkvart som ärvt sitt yrke av sin far, som ärvt det av sin. Jag reser med X2000, Pågatåg och lokalbussar. En expedition till andra sidan av lera.

- Vilka supersnygga krukor! Marmorerat flammiga i svart och beige!
- Det är du ganska ensam om att tycka.
- Va?
- Ingen köper dem.
- Men varför då? De är ju finast! Helt i min smak.
- Jag står mellan dig och folket Zandra. Du har inte deras smak.

Peter Nilsson är krukmakare. Jag är konsthantverkare. För oss båda är titlarna viktiga och vi är båda helt nöjda med vad vi kallar oss. Vi tycker att vi är hemma i den tradition som kommer på köpet, vi vill inte vara någonting annat. Peter har sin verkstad och butik i en vinklad Skånelänga med vad mäklare hade kallat havsglimt i Nyhamnsläge, mitt i traditionsstinna Kullabygden, mitt mellan Höganäs och Mölle i Skåne. Jag har ingen fungerande verkstad, men jag har en ugn som står i en källarlokal i Hökarängen, en förort till Stockholm. Den har inte använts sedan 2004. Det är en soligt varm junidag men det är inte högsäsong för turisterna ännu. Peter berättar att det kommer bussturer till hans verkstad och butik medan vi sitter på gården utanför verkstaden och äter varsin räkmacka med ägg och majonnäs. Det är en del av jobbet, det personliga mötet, hans berättelser om produkterna han tillverkar. Besökaren köper en bit av drömmen om hantverk. Och Peter sköter säljsnacket väl. Han är en skicklig hantverkare, men han är kanske ännu

mer en skicklig varumärkesbyggare som förstår att utnyttja sin position. Nu ser han, i takt med att den keramiska industrin dödsrosslat en sista suck, i alla fall som vi känt den, att det närproducerat lokala kan gå hand i hand med den typen av produktion han gör. Han bryr sig om att traditionen hittar nya vägar och han ser möjligheter. Och kanske borde jag då tacka den där hysteriskt neurotiska Hemliga kocken som förfasas över att Magnum pistageglass färgats av det giftiga, ja nästan dödliga ämnet, spenat. Mats-Eric Nilssons bok har sålt i över hundratusen exemplar och E-hysteriska har fått en egen lagbok och forum på nätet där man utfärdar varningar om fuskig glass och chockerande bröd. Kanske borde jag tacka också alla andra som hyllar småskalighet med modern smakfostran med moraläss i kockärmen. De som vet att man nästan är förfärligt oansvarig för att man inte låter en liten skåpbil köra hem en liten trälåda med vissen ekologisk frukt en gång i veckan. De som förpackar gårdsproducerat i burkar med gammeldagsetiketter och öppnar delikatessdelin på landet. Borde tacka. För indirekt gör de att krukmakare som Peter får nya målgrupper. Borde tacka, men kan inte. Jag ser hur det som kallas mathantverk och konsthantverk och upplevelseindustri smälter samman, det är ingen nyhet för någon. Varför måste jag tycka någonting om det? Jag blir trött på mig själv, men kan inte låta bli. Min första kontakt med Peter sker via telefon, ett samtal som varar i timmar. Han tycker det hela låter som en bra och spännande idé, han samarbetar gärna. Peter förstår att jag arbetar med en tradition som hänger ihop med hans. Men vårt praktiska arbete ser väldigt olika ut och vi har olika arenor. Jag berättar att mitt arbete under senare år handlat mycket om att förändra och synliggöra befintliga produkter och att min bruksproduktion är minimal eftersom jag mest jobbat med utställningar, text och projekt i olika former. Senare på plats berättar Peter om sin produktion, sin inställning till arbete, sitt liv, och jag fastnar för krukorna. De han själv säger sig gilla så mycket trots att de ger dålig lönsamhet eftersom många vill köpa krukor billigt. Jag tycker synd om krukorna som är så fina, med sin nyansrika torra lera i hudfärg, nästan som tjock utdaterad underlagskräm som ska dölja trötthet och dålig hy. Gods där det fortfarande finns stenar i leran eftersom den inte är så industriellt behandlad, lite av en skräplera eller en bohemchicks dröm beroende på hur man ser på det. Jag gillar tanken på att det är ett sorts tecken, så gammeldags är jag. Krukor och krukmakeri, en konstruerad ursprunglighet. Som bara tigger om att jag ska arbeta med dem på mitt sätt. När jag nu på sommaren kommer till Peters shop står krukorna som huvudrollsinnehavare, de hänger fiffigt på armeringsjärn, dignar i klasar med rep, står på gården i gamla träbackar från en bondgård, ligger på träull i svajigt snickrade lådor.



Peter Nilssons krukor utanför butiken, Nyhamnsläge, sommaren 2009. Foto: Zandra Ahl.



Skissen och de sammanfogade läderhårda krukorna, hösten 2008. Foto: Zandra Ahl.

Kanske lurade han mig när vi sågs, kanske är krukorna hans trademark. Det spelar ingen roll. Jag vill att krukorna ska vara de där ratade som jag valde själv. Jag har köpt berättelsen jag också. Krukorna har utvecklats, har fått färger, marmorat och blått och svart. De blå skulle vara så fina med rosa blommor i. Söta är nog rätt ord. Tänker dem hos en snäll tant, tänker dem hemma hos mig med gulliga klistermärken som en sorts föremålstatueringar med delfiner på. Slår bort tanken på tribaltatuerade krukor med vissen bambu i. Kommenterar att de svarta borde sälja en hel del, även om de melerade flammiga inte gjorde det.

- Nej, de svarta säljer inte så bra.
- Men varför? Jag kan se dem i Bo01-husen. Hur man ställer färdigodlade kryddor i fönstret. För den som inte vill ha den sydligt lantliga stilen utan den något mer hårdkokta. Lite designigt sådär. Svart och bestämt, som en markering.
- Vet du, Dunkers shop sa nej till dem. De ville inte ha–
- Mysterium!

Men det är det nog inte. För i Kullabygdens keramiska värld gäller delvis andra estetiska förutsättningar än de jag jobbar med, givetvis. Peter vet vilka produkter som säljer, det gör inte jag. Men likheterna är stora i alla fall. Både jag och Peter skapar och säljer en berättelse. När vi går runt i shopen berättar Peter att han tycker Odd Molly är intressant som varumärke. Hur man kan känna igen deras kläder på kilometers avstånd och hur de lyckats bygga märket så snabbt. Han lägger inte några estetiska domar i det. För mig är märket den yttersta skräcken, trots sin framgång. En masstillverkad prefabricerad lapptäckskvinnlighet där man ska ha lockligt svallande hår, gummistövlar i tokiga färger och fnissa och gråta och leva livet något behagsjukt iförd något hysteriskt broderat med åtsnörpt midja och puff över brösten. I min estetiskt fördomsfulla värld byggs en ideologisk apparat upp kring klädmärket. Och det är inte bara i min fantasi det sker. På deras till synes hemknypplade hemsida står det "Odd Molly Loves you". Det gäller inte mig. 2008 fick märket Damernas Världs pris Guldknappen, motiveringen var kort: "Guldknappenvinnare är mer än ett klädmärke. Det är ett begrepp, en egen tidlös stil. Ett bevis på att modesagor kan bli sanna. Vinnaren har omvandlat känslan av en lugn, skön söndagsmorgon till succékläder älskade av kvinnor i alla åldrar. Hon har sopat mattan med konkurrenterna både nationellt och internationellt. Vi hyllar Karin Jimfelt-Ghatan för Odd Molly som givit den moderna folklören ett nytt framgångsrikt ansikte." Det snöar reklamslogans och trycksaker framför ögonen på mig. Det är nog något fel på mig.

Kullabygdens Keramik har en egen liten reklamfolder i fyrfärgstryck. På baksidan en karta och kontaktuppgifter samt hänvisningar till webbshopen. Instuckat i foldern ligger ett recept på Bibbans potatisgratäng. Bibban är Peters fru, hon har jobbat på ett bokförlag och tar hand om många administrativa saker i företaget. Potatisgratängen passar bra att göra i de glaserade ugnformarna som lovar att inget bränner fast och som har tillhörande vitlöksgömma (en specialburk för lök) och vinglas med keramikföt. I folderns text kan man läsa om familjen Nilssons mer än 100-åriga förhållande till leran och besökaren bjuds in till en helt ovanligt vanlig dag hos krukmakaren: "Varje dag hos en Krukmakare är fylld med förväntningar och skaparlust. I dag kanske det drejas muggar, skålar eller kannor. Spillkummar kommer att beskickas, krukorna få sina öron, äggakakeformarna behöver engoberas och i desen torkar gratängformarna. Precis som vanligt kommer ugnarna att tömmas, sättas och brännas [...] Och precis som vanligt har Kullabygdens Keramik öppnat dörren till sitt Krukmakeri så ni kan komma in och vara med [...] Kom och se hur krukorna växer fram på drejskivan under vana händer och lyssna till en krukmakares historia." Foldern håller vad den lovar. När jag är i verkstaden kommer flera besökare in, de tittar, de ställer frågor och får höra krukmakarens berättelser och många shoppar med sig någonting. Jag står i verkstaden och sammanfogar ett antal flaskor som deformerats och tvingats samman med slicker, lerans eget klister. Flaskorna ska bli blå. En stor del av Kullabygdens Keramik är de blåglaserade stengodsföremålen. För mig är de estetiskt utmanande och intressanta att jobba med. En besökare säger att flaskorna ser arga, nästan våldsamma ut. En annan påstår att de ser berusade ut, som att de innehållit alkohol som sugits in i skärven. Det är som vanligt i den misslyckade estetikens och felplaceringens värld, den som jag jobbar med. Tvärs över en åker ser man en annan gård. Där bor Lars Vilks, han håller på många sätt och vis vad han lovar han med. Men det är en annan del av Kullabygden. Ytterligare längre bort, utom synhåll, ligger Höganäs. Där den stora keramikfabriken var en arbetsgivare att räkna med. Nu är det mest av allt en outlet för sekundagods, den heter Höganäs Design Outlet. Butiken ingår i en kedja, Iittala outlets. På hemsidan lär vi oss vad vi ska ha shoppingen till: "Våra varumärken har en unik sammansättning som bidrar till att göra ditt kök och hem trivsamt och funktionellt. På Iittala outlet hittar du det bästa från Iittala, Rörstrand, Hackman, Höganäs keramik, Boda Nova, Arabia och Fiskars." Den måttligt specialintresserade kan också lära sig vad just den gamla keramikfabrikens varumärke gör för hemmet i en enkelt copyklistrad småtext: "Höganäs Keramik. En djärvt formad kanna, en mugg som är



Från utställningen *Hands On!* på Dunkers kulturhus, 28/2–30/8 2009. Foto: Zandra Ahl.

härlig att hålla i, eller en färgstark skål du helt enkelt inte kan ta ögonen ifrån. Hos Höganäs Keramik har grundidén har alltid varit densamma: En stark tro på svensk design där färg, form och funktion går hand i hand.” Djärvhet och ögongodis, jag tackar. Och att produkterna säljs i Sverige är som bekant inte samma sak som att de tillverkas här. Många av Peters kollegor har jobbat på Höganäs. Det är en tid som inte finns mer. Höganäs Design Outlet symboliseras på hemsidan med en bild av en smarrig björnbärskaka. Receptet hittar man på Höganäs Keramiks egen hemsida, kakan innehåller mandelmassa och reklam i mattidningarna visar vackra människor som verkar leva ett liv vid havet. Knalleporten i Borås symboliseras på Iittalas outletsida av staplade fat, Sommar-outleten i Västervik av rullade sillar på potatismos med busrufsiga timjankvistar, Kosta har en oremsad kantarell på fat, Freeport Design Outlet Village utanför Kungsbacka har dukat upp till trerätters med kaffe och kaka. Slitna bilder av förtäring utan beröring snarare än av produktion. Man kan räkna till sexton butiker som hjälper till att göra hemmet trivsamt och funktionellt. Alla håller vad de lovar, jag gör det, Peter gör det och Outleten också. I förgrunden bilder. I bakgrunden ett sorts hem, mitt imaginärt, Peters ett sorts hantverkligt minne och verklighet och Outletens ett sorts kataloghem som befolkas av frånvaron av liv och arbete. Det är som ett kretslopp där föremål mals runt och tar slut i takt med att bilderna blir starkare än vad de verkligen föreställer.

Tänker att allt det där måste ha ett verkligt slut. Och det finns en annan sida i verkstaden hos Peter också som berättar om slutet. En dag när vi ska stänga ner flyttar Peter en stor vagn med små obrända brickor av lera med stämplade siffror på. En faller i golvet och går i smuliga torra bitar.

- Nej!
- En bricka föll ner.
- Det är inte bra. Vilken var det? Jag får göra en ny på en gång.
- Vad är det för brickor?
- Kremeringsbrickor, det är väldigt noga med att sifferserierna blir rätt.

Peter berättar att det är en extragrej han gör. För ett antal år sedan tillverkade han hundratusentals senapsburkar till Apoteket. Jag tror jag minns dem, i hyllorna vid jul. Med korklock och murrig glasyr. Nu är det små föremål med siffror, så laddade i all sin verklighet, som framställs. Keramik håller i bränningen, även i en kremeringsugn. Lera med en verklig funktion, lera bortom döden. Och så är vi tillbaka till det här med skärvor av en tid där keramik är allt som inte ruttnar. På andra

sidan lera. När människor och bilder och texter inte finns. 1900-talet var föremålens epok men vi lever fortfarande med dess bilder så jag verkar alltså på lånad tid. Där jag måste göra om. Skriva om. Peta och peka och göra plats. Jag är tillbaka framför min favoritkonsthantverkliga hjälpreda, datorn. Det är en vanlig dag hos konsthantverkaren. Hos Peter Nilsson är det ännu en vanlig dag hos Krukmakaren.

*"The culture piece became a bi-product
of some other needs."*
– Theaster Gates

I min praktik utmanas jag ibland i min föreställning om vad konsthantverk kan göra. Detta händer när jag låter publiken bli deltagare och interagera med mina verk. Då jag släpper på kontrollen, makten över verket. Jag prövar att i stället formulera en praktik som är mer öppen för vilka berättelser som kan ta plats. Där verket blir mer av en förhandling mellan de som deltar. Jag berättar här om tre sådana situationer där oväntade möten uppstått mellan publiken och mitt arbete. Det är tillfällen som har fått mig att fundera över kraften i deltagarkulturer och hur görande som process möjliggör frågor där svaren inte alltid är givna. Det får mig också att tänka på att jag som konstnärlig utövare kan välja att skapa utrymme för denna typ av praktik.

ATT GÖRA ETT LYSS- NANDE

Miro Sazdic

SITUATION 1: ASYLSTAFETTEN, WORKSHOP, SÖDERTÄLJE 2013

Jag hade precis rullat ut det 1,5 meter breda och 20 meter långa pappret på gågatan i Södertälje, fyllt kopparna med vatten, plockat fram vattenfärger och penslar i väntan på att Asylstafetten skulle anlända och min workshop sätta igång, då människor nyfiket kom fram för att fråga vad som pågick. Inom loppet av tio minuter hade vattenfärgerna tagits i bruk och pappret börjat fyllas med text och måleri. Södertäljeborna hade adopterat min workshop och lekte oreserverat med materialen efter egen agenda. Stadd i blivande var en händelse mitt emellan vardagligheten och det märkvärdiga.

Med utgångspunkt i tanken om deltagarkultur hade jag inbjudit till en workshop i Södertälje i samband med Asylstafetten 2013, en vandring från Malmö till Stockholm för en human asylnpolitik. För att spegla Asylstafettens strävan utgick jag från deltagande som metod



för människorna som befann sig på platsen att kommunicera med varandra på ett plan där de trots olika språk, olika livserfarenheter och världsbilder, skulle kunna mötas.

Workshopen bestod av två delar som på olika sätt grundade sig i samarbete. Avsikten var att med hjälp av aktiviteterna sudda ut gränsen mellan publik och deltagare, att människor inte bara skulle iakttas utan att de genom närhet och fysisk kontakt skulle engagera sig i just den här händelsen, på just den här platsen.

Bland annat gjorde deltagarna ansiktsavtryck i silkespapper. De var tvungna att arbeta i grupper om tre för att avtrycken skulle kunna bli till. Det uppstod ett slags ordlöst samtal, en samhörighet mellan människorna genom de försiktiga beröringarna när papper formades efter ansikten. Människor var generösa med sig själva, arbetade tillsammans, och den fysiska beröringen gjorde det svårt för dem att upprätthålla distansen till varandra. En omaka blandning av människor deltog, men det som hände i gestaltningarna var att deras ansiktsdrag suddades ut till nästintill oigenkännlighet så att de i stället började likna varandra. Några deltagare upplevde att det genom görandet och den stundtals ordlösa dialogen skapades utrymme för reflektion över de erfarenheter de gjort under den en och en halv månad långa vandringen i Asylstafetten, vilket de nu fick möjlighet att samtala kring och bearbeta.

Redan då vandrarna anlände till Södertälje centrum välkomnades de genom att få sina fotsulor målade. Därefter kunde de själva, genom att gå på ett långt utrullat papper mitt i Södertälje, skildra en liten del av vandringen. En deltagare beskrev aktionen som ett alternativt sätt att manifestera Asylstafetten, då vandringen visualiserades genom de målade fotspåren. Deltagarna kunde bokstavligen se sina fotsteg, de satt fast i pappret och gick inte att sudda ut. Genom en ordlös överenskommelse förkroppsligade görandet en händelse i rum och tid. Det blev en dokumentation av närvaro och tankar, ett gripbart vittnesmål om en händelse.

Under Asylstafettens kväll i Södertälje välkomnade jag även Södertäljeborna att, om de så önskade, sätta sina fotavtryck på pappret och därmed aktivt ta del av vandringen. Och det är här det händer: det konstnärliga verket blir till i förhållande till någonting annat. Södertäljeborna tog emot mitt papper och mina färger, men de använde dessa material på andra sätt än de tänkt. Plötsligt ser jag hur olika röster träder fram. Röster i form av ord, målningar och avtryck. Röster som tas till vara på ett papper utrullat på gatan mitt i en stad. Människor får möjligheten att uttrycka sina tankar och andra får möjligheten att ta del av dem. Den dagen kom Asylstafetten också att handla om frågor präglade av Södertäljebornas egna livserfarenheter: frågor om flykt mer än 40 år tillbaka i tiden, under militärkuppen i Chile, då många människor fick fly sitt land och då några av dem kom till Södertälje.





Samtliga bilder i detta kapitel är från Miro Sazdics workshop i samband med Asylstafetten, Södertälje, 2013. Foto: Staffan Löwstedt.

SITUATION 2: EGO, SAMLINGSUTSTÄLLNING, STOCKHOLM 2004

Under den fyra timmar långa vernissagen cirklade den unga personen runt det konstnärliga verket och plockade vid flertalet tillfällen upp det, höll det ömt i händerna, smekte det, omfamnade det. Jag hade sagt att det gick bra att ta på smyckena men vad den här personen gjorde var någonting annat. Vid interaktionen med objektet överskreds det jag vanligtvis förväntar mig av en publik, så att det tycktes uppstå en förbindelse mellan individ och smycke, liksom ett samtal mellan två subjekt. Åskådaren blev till deltagare, deltagaren blev primus motor, primus motor skapade en ny händelse.

SITUATION 3: ERE IBEJI, SEPARATUTSTÄLLNING, SOLNA 2011

Terapeuten på äldreboendet hade förvarnat om att de boende antagligen skulle pilla på smyckena om de ställdes ut så åtkomligt på bordet, men jag ville att folk skulle komma nära för att se de fina detaljerna, även de som satt i rullstol. Två av verken blev stulna. Personalen hittade dem så småningom isärplockade, med de små isydda leksakerna försiktigt och prydligt utklippta ur tyget och undangömda i hemliga vrår på rummen hos de gamla. Under hela tiden utställningen pågick hade det fingrats flitigt på verken när ingen såg, och till slut togs alltså steget över gränsen till händelser utanför det brukliga.

VAD HÄNDE VID SIDAN OM DET AVSIKTLIGA?

Jag insåg att någonting betydelsefullt hade ägt rum och för mig var det betydelsefullt just därför att det var en spontan respons på mitt arbete, vilket öppnade för andra berättelser att ta form. Jag observerade hur publiken upphörde att vara passiva åskådare och i stället skapade situationer som inte längre var formella. I alla händelserna ovan tog sig publiken på egna initiativ förbi mina *gatekeepers* i form av förväntningar på vad som skulle ske mellan mitt arbete och dem. De godtog inte det jag hade att erbjuda på det sätt jag erbjöd det. Genom att själva *göra* blev publiken plötsligt aktiva deltagare i mina projekt. De tog över författarskapet över mina verk och satte igång händelser som jag inte längre kunde kontrollera. Därmed förändrades händelsernas ursprungliga riktning, de började bre ut sig rhizomatiskt, vilket födde möjligheter till andra berättelser. Och det var detta jag fick en glimt av då jag betraktade publiken.

Verklig deltagarkultur är rhizomatisk och skapar utrymme för det oväntade, vilket inte kan förutses eller regisseras. Det dyker plötsligt upp och försvinner lika snabbt om det inte tas vara på. Om verkligt deltagande inträffar när villkoren för deltagande inte är baserade på förväntad homogenitet och förutsägbara beslut om deltagande; eller på en identifikation med konstnären; eller i känslan av samhörighet utifrån sociala, kulturella och politiska likheter, hur kan det i så fall uppstå? Då måste det handla om att skapa förutsättningar för möten att uppstå där förhandling kan ske. Om en handlingsrymd som genererar otvungenhet hos deltagarna kommer till stånd finns det plats för tvetydighet att kullkasta innebörden, så att frågor som är angelägna på andra sätt än de gängse blir synliga och levandegörs. Att som deltagare aktivt delta i diskussioner och samarbeten gör att praktiker kan ta form som utvecklar skilda typer av diskurser och kulturformer. Deltagarstyrda praktiker handlar för mig om samarbeten, om utrymme för förhandling, och en potential att skapa fora utan restriktioner. Det sker i handling, i *görandet*.

REFERENSER

Claire Colebrook, *Gilles Deleuze. En introduktion* (Göteborg: Korpen, 2010).

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota, 2009 [1987]).

Theaster Gates, föreläsning 8/2 2012, Maryland Institute College of Art, www.youtube.com/watch?v=fwGqhqlm87o (besökt 14/7 2013).

David Gauntlett, *Making is Connecting. The Social Meaning of Creativity. From DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0* (Cambridge: Polity, 2011).

Kristoffer Haggren, Elge Larsson, Leo Nordwall & Gabriel Widing, *Deltagarkultur* (Göteborg: Korpen, 2008).

Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction* (Abingdon, Oxon & New York: Routledge, 2002).

Suzana Milevska, *Participatory Art. A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=en (besökt 18/12 2013).

Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (California: Stanford University, 2000).

Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art* (London: Thames & Hudson, 2009).

Hillevi Lenz Taguchi, *Varför pedagogisk dokumentation?* (Stockholm: HLS, 2005).

Friederike Wappler (red.), *New Relations in Art and Society* (Altenburg: JRP/Ringier, 2012).

Då jag under mellandagarna 2006 besökte hackerfestivalen Chaos Communication Congress i Berlin blev jag en natt nyfiken på en grupp deltagare som satt vid ett bord belamrat med lås och olika verktyg. Jag hade tidigare hört om kopplingen mellan hacking och låsdyrkning och fick nu en handgriplig möjlighet att lära känna processen och dess utövare bättre. Jag frågade en av deltagarna som verkade leda den lilla öppna kursen, en medelålders man från södra Tyskland, som vänligt visade hur jag kunde fila till

min egen dyrk av ett vanligt metallspröt av det slag som ibland lossnar från gatusopningsbilarnas stålborste. Med två glasspinnar som handtag och med ett par varv eltejp hade jag snart en första dyrk redo för att känna på den inre mekaniken i ett hänglås.

Medan jag med små rörelser försökte känna av de olika delarna i låsets inre kom vi att diskutera de olika verktygen på bordet. Där fanns allt, från vanliga metallverktyg bekanta från skolslöjden, som filar av olika storlekar och tänger med platta och runda huvuden, till pincetter och några verktyg som såg mer ut som pistoler. Det var just "låspistoler" eller "dyrkpistoler", en ny form av automatiska dyrkar, som med kraft slår upp stiften i låscylindern. Tillsammans med den kontroversiella "bump-nyckeln" anses denna typ av dyrkar vara en form av fusk inom låsdyrkningskulturen, ett sätt att öppna lås som inte kräver samma utsökta hantverk, finmotorik och visualiseringsförmåga som de klassiska dyrkarna. Den som brukar dessa nya verktyg missar själva hjärtat av låsdyrkningen: att förstå, övervinna och bemästra det inre systemet som utestänger den nyckellösa. Det är just detta som är svårt att förklara för poliser som ibland fattar misstankar mot de entusiastiska låsdyrkarna. Men, som en kursledare uttryckte det: "Vi är intresserade av lås, inte av dörrar." En inbrottstjuv dyrkar sällan lås, det finns betydligt lättare sätt att forcera en dörr om man verkligen vill in.

Den 28 november 2009 genomförde piketpolisen en razzia

ROT- SLÖJD OCH SVART- KONST

Otto von Busch

mot hackerlokalen Forskningsavdelningen på Industrigatan i Malmö, och beslagtog bland annat nyckelkopieringsmaskiner och låsdyrkningsutrustning. De var enligt polisen ”maskiner för att tillverka nycklar” och kunde ”bli ett så kallat förberedelsebrott”.¹ Efter razzian besökte tidningen hackerlokalen och en deltagare förklarade sitt intresse för lås:

Jag vill veta hur lås fungerar. Jag sätter mig med ett lås och försöker förstå det. Om jag lyckas, kan man säga att jag har hackat låset. Det är inte så att vi gör en massa olagliga saker. Jag ser Forskningsavdelningen som ett bibliotek – alla är välkomna, och alla kan lära sig saker. Man kan lära sig saker som man skulle kunna använda på ett olagligt sätt, men det kan man göra på ett vanligt bibliotek också.²

Hantverksteoretikern Glenn Adamson använder just låsdyrkning som ett exempel på hantverkets *manipulation* av eller seger över teknik, förväntningar och system. Då Alfred C. Hobbs dyrkade upp Bramahs patentlås 1851 visade han enligt Adamson hur teknikens förutsägbarhet – att endast den speciellt utformade nyckel som tillhör låset ska kunna öppna det – kan kringgå av den tränade handens manövrar. På så vis är handens arbete ett sätt att återta kontrollen över ett system, att inte låta sig underordnas vare sig material, teknik eller teknologiska system. Ett system manipuleras ständigt av alla involverade parter och hantverket äger potentialen att återuppfinna sig självt i varje moment.³ Sett ur detta perspektiv är hantverket inte en förlorare i kampen mot modernismen eller industrialismen, som John Ruskin och William Morris ofta entydigt beskrev det, utan, som Adamson understryker, hantverket är modernismens ofrånkomliga följeslagare.

I linje med detta resonemang är hantverket en del av en kamp om kontroll inom modernismen. Produktionen systematiseras för större volymer men hantverket låter sig inte helt underordnas denna linjära logik. Hantverket är med och bygger de maskiner som möjliggör industrialiseringen, och kan radikalt omforma och gripa in i denna materiella kultur och dess organisationssystem. Som Adamson också betonar: Det var hantverkets nyckelroll i produktionen, och just handens potential att manipulera system, som tvingade de moderna industrialisterna att hitta på olika sätt att styra, övervaka och kontrollera arbetet.⁴

1
”Datorbeslag vid alkoholrazzia”,
Sydsvenskan 30/11 2009.

2
”Det finns inga spärrar, allt går att
knäcka”, *Sydsvenskan* 6/1 2010.

3
Glenn Adamson, *The Invention of
Craft* (Oxford: Berg, 2013), s. 45.

4
Adamson, *The Invention of Craft*,
s. xix.

Att kunskap kan brukas för olika syften är ju inget nytt. Redan Sokrates diskuterade ingående det potentiella missbruket av hantverk. En snickare som vet hur man bygger en bra säng kan även bygga en säng som snabbt faller itu. Sokrates lösning var att varje färdighet måste åtföljas av en kunskap om det goda, och produktionen av ett objekt på samma sätt åtföljas av kunskapen om hur man producerar lycka.⁵ Denna tematik fortsätter i Platons text *Timaeus* där den gudomliga Demiurgen (hantverkaren, efter *demos* "folket" eller "offentlig" och *ergos* "arbete") är något så radikalt som en handfast skapare av världen, men därmed också underställd idéernas högre väsen; ett perspektiv som gnostikerna senare laddar med bilden av en ondsint gud som medvetet skapar en ofullkomlig värld.⁶ Intressant att notera är kopplingen mellan offentlighet och arbete i etymologin till demiurgen, och hantverkets dygd i förhållande till det allmänna och medborgerliga.

Som Sokrates menade kan ett och samma verktyg användas för olika tekniska, fysiska eller rumsliga ingrepp i den fysiska världen, men också i system som ekonomi och lagstiftning. Likaså kommer sådana ingrepp samtidigt att överskrida eller undergräva de etiska och moraliska gränser som de materiella systemen är sammanflätade med. Handens verk blir på så vis manipulationer av materiella likväl som metafysiska kvaliteter av vardagen, något jag skulle vilja kalla "svartkonst" eller "the dark crafts". Låsdyrkning kan vara ett exempel, fildelning ett annat. Ett historiskt exempel skulle kunna vara alkemin, som syftade till manipulation och transformation av materiens innersta vara; att förvandla bly till guld eller lägre syndig ande till ett högre vara. Alkemin var ett hantverk som manipulerade materiens själva vara, och förädlade materien med själsliga attribut, en process som kallades *transsubstantiering*. Det var en kunskap som medförde makt över materien, en makt jämförbar med statens makt att mynta pengar eller kyrkans kontroll över nattvarden. Alkemins fall berodde inte, som man kanske tror, på upplysningen och nya vetenskapliga metoder utan, vilket

⁵ Terence Irwin, *Plato's Ethic* (Oxford: Oxford University, 1995), s. 69.

⁶ Marvin Meyer, "Gnosticism, Gnostics and the Gnostic Bible", i: Willis Barnstone & Marvin Meyer (red.), *The Gnostic Bible. Gnostic Texts of Mystical Wisdom from the Ancient and Medieval Worlds* (Boston: New Seeds, 2003), s. 5.

⁷ Carl-Michael Edenborg, *Alkemins skam. Den alkemiska traditionens utstötning ur offentligheten* (Stockholm: Caudex, 2002).

Carl-Michael Edenborg påvisar, på en förändring i samhällsmoralen och synen på den vetenskapliga nyttan.⁷ Det var alkemins fokus på egennytta – rikedom eller evigt liv för alkemisten – som gjorde att den förlorade i popularitet när den ställdes mot upplysningens idé om den allmännyttiga vetenskapen.

Alkemin bär, liksom andra radikala och transsubstantierande hantverk, på någonting potentiellt hotfullt. De kan

bli svartkonster, just därför att de så radikalt kan gå in och manipulera materiens rot, inte endast dess yta. Den svartkonst som avses här går alltså utöver illusionismens trolleri med våra sinnen; den handlar om häxkonsternas manipulerande och materiella tekniker. Genom att agera inifrån, genom sina materiella praktiker, kan svartkonsten manipulera de system som utgör den sammansättning av egenskaper som gör objektet till ett "ting". Vetenskapsfilosofen Bruno Latour beskriver vardagsobjekten som just samlingar av egenskaper, inte olikt innebörden hos det gamla ordet för samling, "ting". Tinget är också en plats där man låter motstridiga parter mötas till förhandlingar där intressen och åsikter möts.⁸ Latour poängterar tingens mångfacetterade vara, att de låter sig ses och definieras från många håll, och att deras natur inte är konstant och evig utan just en brokig process med många inblandade parter.

Ett ting är således inte nödvändigtvis en överenskommelse, utan bör ses som en konflikt där motstridiga parter kämpar om tingets egenskaper. Varje hand kan, potentiellt sett, förvandla och manipulera tingets situation i världen, omförhandla dess gränser eller bryta mot lagar. Juridiskt kan man dra paralleller till ordet "sak". Att pröva en fråga *i sak* är en rättegång där motstridiga parter tar sig an att visa de faktiska omständigheter som förelegat i ett specifikt materiellt fall. Likaså, att "ta saken i egna händer" är en form av egenbemäktigande, men också driva sitt eget ärende, och alltså att stå utan juridiskt ombud. En "sak" är alltså ett ting, ett *assemblage*, som rör om i världen och som är omstritt, som står mellan offentligt och privat, lagligt och olagligt, moraliskt och omoraliskt.

Just tingets och sakens sammansatthet och koppling till det offentliga är viktigt att lyfta; det kan belysa hantverkets kontroversiella roll i samhället. Sociologen Richard Sennett inleder sin bok *The Craftsman* med att erinra sig det möte han hade med sin lärare Hannah Arendt under Kuba-krisen.⁹ Arendt talade upprört om hur det offentliga samhället tappat kontrollen över kärnvapnen, och Sennett

⁸
Bruno Latour & Peter Weibel (red.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (Cambridge, MA: MIT, 2005).

⁹
Richard Sennett, *The Craftsman* (New Haven: Yale University, 2008).

¹⁰
Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago, 1958).

spårar Arendts förhållningssätt till hennes hierarkiska syn på det lägre hantverket och görandet och det högre offentliga samtalet.¹⁰ Arendt menade att utvecklingen av ett så kraftfullt och världsomdanande ting som kärnvapen borde varit föremål för en offentlig debatt och prövning. För henne var det tydligt att vetenskapsmännen, förintelsevapnens smeder, saknade

koppling till samhällsdebatten och att de på så vis blev maktens hemliga hantlangare. Genom *praxis*, den offentliga och samhälleliga praktiken, hade vetenskapsmännen kunnat vända blicken från sina händer och rikta den mot högre mål, mot en högre mening. Det var endast praxis, det offentliga görandet, som hade kunnat synliggöra det oetiska i deras hantverk. Kärnvapnens tillblivelse hade med andra ord kunnat förhindras genom ett offentligt samtal. Det som provocerar Sennett är att Arendt inte inser att även en hantverkare kan vara medveten och ansvarig för sitt alster, och att hantverket kan tala till samhället på ett plan bortom den omedelbara nyttan. För Sennett kan även hantverket vara praxis.

Både Arendt och Sennett talar om hantverket som *producerande praktiker* som manipulerar världen, alltså inte något som bara angår hantverkaren själv eller som bara sker mellan verkstadens väggar. Det radikala i hantverket kan således vara att just öppna hela vardagens materiella kultur för diskussion och praxis, inte bara produktionsprocessen som Arendt talar om. Det är just i manipulationen av det befintliga som hantverket kan gripa in, öppna upp och lyfta nya frågor till offentlighetens ljus: att hantverkaren kan "ta saken i egna händer" belyser inte bara görandets utan hela den materiella kulturens villkor i samhället.

Mottot för den inflytelserika "maker"-tidskriften *Make Magazine* lyder: "If you can't open it, you don't own it." Detta är också hackerkulturens mantra, att öppna vardagens (data)system för ingrepp, medverkan, debatt, just genom att manipulera dem. De vardagsföremål eller apparater som styr vår vardag bör enligt hackerkulturen öppnas för mer demokratiska syften. Detta synsätt speglar en världsbild där vardagens föremål ses som en form av maktapparater.¹¹ Maktapparater återspeglar rekursivt – de reproducerar alltså samhällets maktstruktur och/eller maktkultur inom sig själva. Filosofen Vilém Flusser använder termen "apparat" på ett specifikt sätt då han betonar att den latinska termen "apparatus" kommer från betydelsen "att preparera", att iordningställa. Apparatur är "ett objekt som iordningsställer sig själv inför någonting".¹² Apparaten är ett kulturellt objekt, ett "preparat" som med "rovdjurskaraktär" styr våra mänskliga handlingsprogram och riktar dem mot fördefinierade mål. Låset som apparat utestänger alla utom den som äger eller har nyckeln, atombomben som apparat preparerar politiken för kapprustning och låser in människor i det kalla kriget.

¹¹ Otto von Busch, "Att hacka maktapparaterna", i: Mona Lilja & Stellan Vinthagen (red.), *Motstånd* (Malmö: Liber, 2009).
¹² Vilém Flusser, *En filosofi för fotografien* (Göteborg: Korpen, 1988), s. 24.

Man skulle kunna säga att apparatens handlingsprogram är

formgivet eller ”designerat”. Apparater är förberedda mönster och ruttor som guidar våra handlingsutrymmen och som understödjer vissa beteenden och på så vis styr oss inför våra vardagshandlingar. Att manipulera vardagens maktapparater öppnar nya handlingsutrymmen. Men just i själva manipulationen av en apparat eller ett ting överträder hantverkaren en rad andra gränser än enbart de materiella och ingriper i nya system; hårdvara eller mjukvara, värderingar, lagar, mänskliga relationer, ekonomiska funktioner etc.¹³ Manipulationen av materiella saker ger upphov till juridiska sakfrågor, inom allt från lås till fildelning.

Ett exempel på denna typ av både materiell och juridisk manipulation skulle kunna vara Gandhis saltmarsch år 1930. I denna manifestation mot den brittiska kolonisationen av Indien använde sig Gandhi av just en materiell produktion som alla kunde delta i: att utvinna sitt eget salt. Genom att producera eget salt från Indiska Oceanen grep Gandhis anhängare in i kolonialismens materiella kultur och skapade en manifestation där indisk självständighet fanns i varje eget saltkorn. Men aktionen grep också in i briterarnas maktapparat och manipulerade kolonialismens rot: de kolonialiserade subjektens medhjälp till att skattefinansiera sitt eget förtryck. Genom att manipulera saltet i vardagen visade aktionen på hur även maktapparaten kan manipuleras.

Men Gandhi såg också att denna typ av motstånd riskerade att övergå till olika stadier av kaos. Hur vet man vilka lagar som får överträdas, och hur kan ett moraliskt motstånd utövas genom illegala aktioner? Gandhis motstånd, som kallades ”Satyagraha” (sanning, *satya*, och fasthet, *agraha*) var starkt moraliserande, det avsåg att övertyga motståndaren att se de orättfärdiga förhållandena, och på så vis skapa en mer rättvis situation. För att uppnå detta krävdes stark disciplin och avhållsamhet från all form av våldsutövning som riskerade att underminera den moraliska vinsten. Gandhi anordnade därför speciella träningsläger där hans ”satyagrahis” fick lära sig motståndskampens hantverk tillsammans med moralisk och andlig träning, i syfte att lära sig respektera sin omvärld och sin motståndare. Motståndets hantverk är en moralisk handling: ”Naturligtvis måste en fredsbringare ha en klanderfri karaktär och vara känd för sin strikta opartiskhet.”¹⁴ För Gandhi måste all manipulation av lagar, samhälle och materiell kultur ske på ettiskt vis.

Att hantverk kan vara en essentiell del av etisk träning var också uppenbar för skolslöjdens tidiga förespråkare, Uno Cygnaeus och Otto Salomon, som framhävde den moraliska aspekten av

13

Christopher Kelty, *Two Bits. The Cultural Significance of Free Software* (Durham: Duke University, 2008).

14

Mohandas Gandhi, *Harijan*, 18/6 1938, s. 152, min övers.

hantverket. Salomon ansåg att slöjden hade en specifik möjlighet att skapa moraliska individer, eftersom handens arbete nådde djupare in i själen än ord. Slöjdens funktion var inte att göra barnen till snickare, utan att utveckla barnens ”mentala, moraliska och fysiska krafter”.¹⁵ Han betonar också att poängen med slöjd inte är att det färdiga objektets yta är välpolerad och fin: ”Det är inte lika viktigt att en sak ser bra ut, som att arbetet är väl utfört. Polering och träsnideri utövar ett moraliskt dåligt inflytande, om det görs för att täcka upp dåligt eller ligkiltigt arbete.”¹⁶ I stället är det tillverkningsprocessen som fördjupar elevens bildning och även öppnar för möjligheten till ”social försoning”, genom att alla elever lär sig respektera det manuella arbetets kvaliteter.¹⁷

Gustaf Larsson, den av Salomons lärjungar som främst kom att verka för att slöjdbildningen skulle introduceras i skolor i USA, uttrycker liknande tankar, bland annat att slöjden ska utveckla den ”rätta känslan genom att stimulera viljan att vara till nytta, och genom sin vädjan till känslor genom odling av hänsyn till andra”.¹⁸ Även för honom är slöjden långt ifrån ett individualistiskt projekt, som bara angår slöjdarens egna händer. Tvärtom rör den mänskliga relationer och hur samhället är beskaffat. Det viktiga med slöjden är nämligen att den ”siktat på etiska snarare än tekniska resultat”.¹⁹

Genom att betona den etiska skolningen i slöjden tog Salomon och hans följeslagare sig förbi den något problematiska dubbeltydigheten i ordet ”slöjd”. Att vara ”slög” innebär inte bara att vara konstfärdig, kunnig och händig utan också att vara ”slug” (eng. *sly*). En liknande etymologisk avdrift finns i det engelska begreppet ”cunning” som har sin rot i kunnande men som kommit att betyda list, slughet och bedrägeri.²⁰ Återigen kan vi se en radikalt farlig potential dold i händigheten: den kan bemästra en sak, bryta in och manipulera tingens

rot. En samtida debatt kan exemplifiera de materiella, moraliska och sakliga motsättningarna inom en specifik yttring av dagens hantverk, allmänt kallat ”ROT-fusk”.²¹

ROT-programmet är ett stimulansprogram för byggbranschen i Sverige som står för *Reparation, Ombyggnad, Tillbyggnad*. Det är i praktiken ett skatteavdrag, ett så kallat ROT-avdrag, som används för att renovera och förbättra befintliga byggnader. Tillsammans med RUT (*Rengöring, Underhåll, Tvätt*) utgör de

¹⁵ Otto Salomon, *The Theory of Educational Sloyd. The only Authorized Edition of the Lectures of Otto Salomon* (Boston: Silver, Burdett & Co, 1898), s. 1, min övers.

¹⁶ Salomon, *The Theory of Educational Sloyd*, s. 74, min övers.

¹⁷ Salomon, *The Theory of Educational Sloyd*, s. 29.

¹⁸ Gustaf Larsson, *Sloyd* (Boston: Sloyd Teaching School, 1902), s. 71, min övers.

¹⁹ Larsson, *Sloyd*, s. 64.

²⁰ Don Herzog, *Cunning* (Princeton: Princeton University, 2006).

skattesubventionerade ”hushållsnära tjänster” i privathem. Både ROT och RUT är ”skatteapparaters” omdefinition av var hantverkets gräns går, mellan hem och samhälle, hemslöjd och industri, privata tjänster och beskattade arbeten. Riksdagen, lagen och Skatteverket definierar var handens arbete ska ske och till vem räkningen skickas, och dessa gränser är kontroversiella och öppna för manipulation eller fusk.

Så hur fungerar ROT-fusket? På sina fakturor ökar företagare arbetskostnaden (som är avdragsgill) samtidigt som man sänker materialkostnaden (som inte är avdragsgill). Hantverkarna kan öka sina vinster genom att de förflyttar materiella kostnader till den avdragsgilla arbetskostnaden. På så sätt betalar skattebetalarna företagets vinstpåslag. Den 1 maj 2013 avslöjade tv-programmet Uppdrag Granskning hur villaägare systematiskt erbjöds betala mindre för material, speciellt värmepumpar, och mer för det skattesubventionerade arbetet. Detta utlöste en landsomfattande diskussion om fusket; dels om hur det gick till rent skattetekniskt, men framför allt om huruvida det var moraliskt rätt eller inte.

I en artikel i *Expressen* uttalade sig Pia Blank Thörnroos, rättslig expert på Skatteverket så här:

[S]katteverket utgår från att arbetskostnaden är det som kunden är beredd att betala för arbetet, medan fakturan till underleverantören visar tydligt vad företaget betalade för arbetet. Alltså en helt annan arbetskostnad. Trots att det är samma jobb som utförts har det två helt olika prislappar.²¹

Thörnroos fortsätter:

Försäljaren av den här produkten och tjänsten [har] lagt ett jättestort vinstpåslag på arbetet. I det här fallet ser man utförarens arbetskostnad tydligt eftersom den har anlitat en underleverantör. Och även om man lägger på ett visst vinstkostnadspåslag på det arbetet så kommer man ändå inte i närheten av den arbetskostnad som kunden har betalat. Men som lagstiftningen är skriven är det svårt för oss att säga ”nej, så får ni inte göra”.²²

21
David Baas & Christian Holmén,
”De blir rika på knepet med rot-
avdraget”, *Expressen* 28/6 2013,
[www.expressen.se/nyheter/de-bli-
rika-pa-knepet-med-rot-avdraget](http://www.expressen.se/nyheter/de-bli-
rika-pa-knepet-med-rot-avdraget)
(besökt 6/3 2015).

22
Baas & Holmén.

Ironiskt nog används rötter i traditionell
slöjd för deras motståndskraft mot
förruttnelse. Men inom samhället har
den kreativa manipulationen av ROT-

avdraget, eller vad som kunde kallas ROT-slöjden, kommit att bli en bild av en social samhällsröta.

Diskussionen om de moraliska aspekterna av ROT-fusket kunde följas i flera forum på nätet. En kommentar från "Anonym" på *Vi i Villas* forum visar på hur systemet manipuleras: "det är inte fusk, i och med att det inte finns en lag om timpengen, det är mer en moralisk fråga". Kommentatorn fortsätter i nästa inlägg:

Men det finns ju ingen övre gräns på vad du får ta för arbetskostnad. Då är det inte fusk att lägga på 250 %. Det är väl inget ovanligt att man säljer ett jobb, köper in montaget och tar mellanhanden själv?! Så funkar det ju [i] alla branscher, inte bara bygg. Om jag säljer ett montage av en postlåda för 5 000 kr och låter en annan montera för 100 kr då är väl det inte fel? Det är ju bara jag som är smart. Om kunden har accepterat och framförallt betalat så har dom godkänt hela affären.²³

En liknande kommentar kommer från "Robert" i en artikel på *byggahus.se*, där han skriver att "jag blir förbannad att bli kallad för fuskare för att man är affärsman och anpassar affärsmetoden till gällande lagstiftning".²⁴

Vad gäller hantverkets moraliska fostran och ansvar intar Robert och den anonyme kommentatorn här en radikalt annan ståndpunkt än den Salomon, Cygnaeus, Larsson och Gandhi förespråkade. I likhet med låsdyrkningen sker ROT-slöjdens manipulation i lagens grå utkanter, men Roberts och den anonyme kommentatorns praktiker sker i etikens skugga. De skjuter hantverkets etik ifrån sig och lägger ansvaret för lagens och moralens upprätthållande på kunden och Skatteverket. Hantverkaren själv bär inget särskilt etiskt ansvar genom handens arbete. Dess roll är snarare att sätta moralens och lagens gränser mot varandra för att säkerställa en skattefinansiering av hantverkarens vinst.

Handens arbete förskjuter således både hemmets och offentlighetens gränser, liksom den förändrar betydelsen av begrepp som skattemoral och "hederligt hantverk". Dessa gränser och begrepp har såväl materiella uttryck som metafysiska kvaliteter, och manipulationen tyder på slöjdens kontinuerliga slughet. Vad som är lagligt och möjligt hantverk definieras av samhällets och verklighetens ramar,

23
"Anonym", kommentar till "SV: STOR VARNING MOCKFJÄRDSFÖNSTER!!!", 30/6 2013, www.viivilla.se/forum/bygg/stor-varning-mockfjardsfonster-rot-fusk-kolla-lankar-krav-pengar-tillbaka-12335 (besökt 6/3 2015).

24
"Robert", kommentar till "Så fuskar hantverkarna med ROT-avdraget", 30/3 2013, www.byggahus.se/ekonomi/sa-fuskar-hantverkarna-med-rot-avdraget (besökt 6/3 2015).

men slöjdens inneboende "svartkonster" utmanar och manipulerar ständigt dessa gränser, öppnar nya dörrar och lås, skapar nya sätt att göra motstånd. Liksom hantverket är modernismens ofrånkomliga följeslagare, vilket Adamson förespråkar, är slugheten hantverkets och slöjdens odöpta syskon.

Där saluslöjden en gång tvingades vara en hemproduktion som drog in pengar till att betala skatten, är i dag ROT-fusket ett exempel på hur en samtida saluslöjd, utförd i hemmet, är en "sakfråga" som skär genom lager av juridiska paragrafer och moraliska värdesystem. Det som förr var svartkonst är i dag ROT-slöjd: en manifestation av slöjdens slughet, samt dess manipulativa och metafysiska förmåga.



Jag besöker Västergötlands museum för att titta på hemvävda rosengångstäckan. Där finns drygt 30 täcken vävda under 1700- och 1800-talet av kvinnor på den västgötska landsbygden. De har använts som sängtäcken, hästtäcken och slädfällar och har inte bara värmt utan också fyllt en estetisk funktion. Många av dessa täcken karaktäriseras av oregelbundna regelbundenheter och asymmetriska symmetrier. Misspassade våder och oregelbundet mönstrade bårder är en vanlig syn. Samtidigt visar jämna stadkanter på hantverksmässig erfarenhet och skicklighet.

De hemvävda täckenas formspråk berättar om en föremålsproduktion långt bortom min egen handlingshorisont. Deras kompositioner står i konflikt med det industriella ideal som präglar min syn på form. Ett ideal där räta linjer, rena ytor och exakt symmetri utgör norm. Det är också däri mitt intresse ligger, i konflikten mellan täckväverskans och mitt formideal. Jag vill försöka förstå. Hur kommer det sig att dessa täcken ser ut som de gör? Hur tänkte den förindustriella hemväverskan och hur gick hon tillväga när hon utformade ett täcke?

TÄCK-
VÄVER-
SKAN
OCH JAG

Elina Holmgren



Jag är hemslöjdare. Det innebär att jag tillämpar traderade former och ornament, tekniker och tillvägagångssätt. På plats i vävstolen improviserar jag fram vävens komposition utifrån en given grundform och utifrån den repertoar av mönster och randningar som jag samlat på mig. På ett liknande sätt beskriver Susanne Rosenberg sitt utövande som folksångerska. I avhandlingen *Kurbits-ReBoot* berättar Rosenberg hur hon förhåller sig till den skandinaviska folksångstraditionen och hur hon utgår från en ramberättelse, fasta uttryck och ett formelartat språk när hon, vid framförandet, improviserar och varierar en ballad.

Även i hemslöjdsakten finns utrymme för individuella uttryck. Genom att tillämpa nya former och ornament och genom att kombinera de traditionella på ett nytt sätt kan hemslöjdaren vara nyskapande inom traditionens ramar. ”She is not a mere carrier of the tradition but a creative artist making the tradition” skriver litteraturhistorikern Albert B. Lord i ett försök att synliggöra traditionsbärarens förhållande till traditionen. Beskrivningen stämmer också in på mig som hemslöjdare. Jag både bär och gör tradition. Jag är en länk i en kedja. En kedja där bara det som är tillräckligt viktigt eller intressant traderas vidare enligt en hemslöjdens egen evolutionslag.

Bruket att väva på gehör, det vill säga utan hjälp av nedteckningar, avtog i Sverige i början på 1900-talet. Intresset för allmogetextilier var då stort och vid hemslöjdsföreningarnas inventeringar tecknades äldre vävmönster ner för att räddas till eftervärlden och för att omformas till notor och mönsterbeskrivningar. Vid vävkurser och vävskolor uppmanades sedan eleverna att väva traditionella mönstringar, inte på gehör utifrån en traderad repertoar, utan efter mönster och notor från vävböcker och mönsterblad.

Gehörsvävning är i dag sällsynt förekommande i Sverige. När jag vill ta upp traditionen att väva på gehör får jag därför söka kunskap i museernas föremålssamlingar och arkiv. I arkivens berättelser läser jag om hur hemväverskorna lärde vävsätt och mönstringar av sina mödrar och hur de vid komponerandet använde sig av förlagor i form av vävnader och provlappar. Troligtvis har det i dessa fall inte handlat om exakt kopiering, mer sannolikt är att väverskan lånat förlagans former, ornament och färgställningar för att, efter personligt tycke och smak, tillämpa dessa i den egna kompositionen. I museernas föremålssamlingar hittar jag de vävnader som får utgöra mina förlagor och med hjälp av dessa bygger jag upp min repertoar.



När jag spenderar tid i museisamlingar och arkiv omger jag mig av föremål och tänkesätt som hör den förindustriella hemslöjdarens vardag till. Därigenom förskjuts mitt, sedan tidig ålder, inarbetade formideal.

När där inte finns ett mönster att följa behöver jag inte kontrollera att måtten stämmer. I stället improviserar jag, utifrån en traderad repertoar, fram ännu en version av en redan existerande variant. Ett täck med oregelbunden randning och asymmetriskt speglade våder. Jag lämnar min nyhetstörstande, individualistiska designtillvaro bakom mig för att utgöra en länk, för att bli en traditionsbärare, för att göra tradition.

REFERENSER

Anna Maria Claesson, *Frostrosor och tulpaner. Jönköpings läns hemslöjdsförenings samling 1909–1986* (Jönköping: Jönköpings läns museum, 2003).

Gertrud Grenander Nyberg, *Lanthemmens vävstolar*, Diss. (Stockholm: Nordiska museet, 1979).

Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, MA: Harvard University, 1960).

Gunilla Lundahl, *Karaktär och känsla. Ett sekel med Svensk Hemslöjd* (Stockholm: Raster, 2001).

Inga Lisa Pettersson & Birgit Jansson, *Bunden rosengång från Jämtland och Härjedalen* (Stockholm: LT, 1983).

Susanne Rosenberg, *Kurbits-ReBoot. Svensk folksång i ny scenisk gestaltning*, Diss. (Helsingfors: Sibelius-Akademien, 2013).

Ann Wiking, *På slöjdens vingar. Skaraborgs hemslöjdsförening 100 år* (Skövde: Skaraborgs hemslöjdsförening, 2009).

I somras hade jag vernissage för min första stora soloutställning. Genom Konstmuseet i Norr ställde jag ut två videos och en keramisk installation, utställningen hette *Jag ska begrava dig*. När jag fick förfrågan förra december av konstmuseet om jag ville utforma en soloutställning visste jag att den skulle handla om mäns våld mot kvinnor. Vår tids största folksjukdom, men så dold och aktivt bortkollrad att vi inte talar om det i de proportioner vi behöver göra. Fler kvinnor än vi någonsin kan ana lever i skräck dagligen på grund av

mannen de lever med. 17 kvinnor om året dör av våld i nära relationer. (NÄRA relationer!) Alltså av den de lever tillsammans med.

Titeln på mitt arbete, *Jag ska begrava dig*, är hämtad från en av kvinnornas liv. Det var ett upprepat hot som en av männen skrek när han slog henne. Hon berättar att hon inte var rädd för att dö, utan för att han skulle begrava henne och ingen skulle hitta henne, att ingen skulle förstå varför hon dött. I stället planerade hon hur och var hon skulle ta livet av sig; hänga sig från en bro, hoppa framför tåget, dränka sig i en sjö, bara på ställen där hon skulle synas, hon skulle flyta upp på en strand, eller hänga sig mitt i stan där alla kunde se hennes kropp. Fastän hon kände så, tog det henne lång tid att lämna honom. Och när hon lämnade honom första gången trodde inte polisen på henne. När hon lämnade honom andra gången försökte han mörda henne, tre gånger.

Jag ville att mitt arbete skulle vara kommunikativt, ärligt och en käftsmäll till alla som såg utställningen, eller ens läste om den. Tyvärr visste jag att den också skulle bli en vidrigare käftsmäll mot de kvinnor som upplevt detta, och barn som genomlevt våld i nära relationer. Min erfarenhet av mäns våld i kärleksrelationer är obefintlig eftersom jag inte levt med män på det sättet, och jag är ändå alltid ute efter att berätta andras historia i min konst. Genom olika kvinnojourer i Norrbottens län och på sociala medier fick jag kontakt med några kvinnor som lever eller

UTDRAG UR RADIOPRO- GRAHNET SONHAR 2014

Kakan Hermansson

har levt i relationer med män som misshandlat dem psykisk och fysiskt.

Jag intervjuade kvinnor, transkriberade intervjuerna och gjorde monologer av dom. Det var det vidrigaste jag jobbat med, men jag var bara den som skulle berätta vidare, min ångest kan inte stå i vägen för denna sortens historier. Skådespelarna Alexa Lundgren och Bahareh Razekh Ahmadi iscensatte två kvinnor som levt i terrorn, lämnar den och lever kvar i den.

I kvinnojourerna ser vi med vanmakt på att kvinnor inte tas på allvar när de är hotade och vänder sig till myndigheter för att få hjälp. Kvinnor som dödshotas ska ha den bästa hjälp som finns att tillgå. Hoten mot dem ska tas på allvar. Det handlar om att se varningssignaler och att reagera på dem.

[...]

Inte långt ifrån metropolen Grästorp ligger min mammas födelseort Trollhättan. Hon och pappa träffades på mentalskötarutbildningen i Vänersborg 1974 och flyttade senare till Lund. Men i Trollhättan bor min största kärlek kvar, min moster Britt-Marie. Hon har figurerat som huvudperson i några utställningar jag haft om klass och konsthantverk och om den enorma kärlek jag hyser för henne. Min moster har varit sjukpensionär sedan hon var 36 och är underklass. Hon har en vass politisk analys och kan allt om konsthantverk och populärkultur.

I en av mina videor filmar jag henne under en vecka, när hon vaggar fram och tillbaka i sin trea i Halvorstorp, berättar detaljrika historier om varenda antikt föremål i hemmet och röker billiga cigg under fläkten. I en annan video filmar jag när jag duschar henne i badrummet. På tolv minuter hinner vi avhandla allt från sexuella övergrepp till hennes jävla tjat om att hon inte vill ha larm på toaletten. Även om hon är livrädd för att trilla så vägrar hon. För att hon inte vill känna sig gammal.

Mitt intresse för antikviteter kommer från min moster, hon lärde mig allt om stämplar under figuriner och att pruta redan som sjuåring. Jag tänker ofta att det är mycket på grund av henne som jag till slut hamnade på Konstfacks Keramik & glas. Att konsthantverk redan så tidigt i mitt liv fick en så stor betydelse, laddad med historier och livsöden. Och att det självklart går att politisera objekt, konst över huvud taget.

När jag började på Konstfack tyckte jag konst var borgerligt, och det tycker jag fortfarande i flera avseenden. Att bara smycka med konst är ointressant, konsten måste ställa frågor, uppröra och vara störig. När världen är perfekt, då kan vi ha konst för att pryda, men fram till dess måste den också vara något mer.

Jag har alltid velat förändra den här vidriga världen, och min konst är inget undantag. Det är ofattbart för mig hur en kan gå fem år på en konsthögskola och ha cirka 436 000 i studieskulder, för att endast vara intresserad av att göra vackert, att bara dekorera utan innehåll. För mig är det svårt att förstå men också provocerande, att ta sin tid till det när världen ser ut som den gör. Många är rädda för konst, för att det är konstigt och för att en måste ha en speciell klasstillhörig för att kunna förstå, eller ens gå in på ett galleri. För mig är keramik nåt helt annat, det är ett material som är avdramatiserat. Alla, oavsett klass, kön och geografisk härkomst har en relation till en kopp eller ett fat, och det är mitt utgångsläge. Om du redan har en vardaglig relation till ett objekt, kan jag fylla det med ett annat innehåll och berätta historier genom objekten. Det tycker jag är en smart lösning på hur det går att kommunicera.

Jag möter en slät bild.¹
En hand rör vid ett material,
materialet omformas och
återigen finns ett objekt
i ”vår” gemensamma
omvärld.

De sätt på vilka föremål
tillverkas kan diskuteras
utifrån en mängd aspekter.
Den svettiga och bullriga
löpandebandproduktionen
står i bjärt kontrast till den
ensamma konsthantverkaren
med sin känsliga hand inom
studioproduktionens domän.
Föreställningarna kring den
”släta bilden” ställer frågor

rörande hur produktionsförhållanden ser ut och *vems hand det är som gör*.
Jag menar att görande ovillkorligen inbegriper processer, subjekt och
därmed kroppar. Det är artikelns utgångspunkt.

Då (när och där) historien om ”hantverk” skrivs förknippas

1
Inspirerad av Chantal Mouffes fras
”disrupt the smooth image”. Mouffe
menar att konstnärliga praktiker som
har som syfte att omförhandla ett
samhälle mister sin position att vara
kritiska då glappet mellan kultur
och reklam suddas ut och kultur blir
en del av kapitalistisk produktion.
Däremot finns det en möjlighet för
en konstnärlig praktik att ”störa
den släta bilden”. Chantal Mouffe,
”Artistic Activism and Agnostic
Spaces”, *Art & Research. A Journal
of Ideas, Contexts and Methods*,
nr 2:2007, [www.artandresearch.org.
uk/v1n2/mouffe.html](http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html) (besökt 5/3
2015).

2
Dessa vedertagna och slitna
argument finner jag bl.a. hos John
Ruskin (1819–1900), William
Morris (1834–1896), Bernard
Leach (1887–1979) och Gustaf
Munthe (1896–1962). Se t.ex.
Ruskin, ”The Nature of Gothic”,
The Stones of Venice, vol. 2 (1853);
Morris, *Useful Work versus Useless
Toil* (1884); Munthe, *Vägledning
genom samlingarna. Röhsska
konstslöjdmuseet, Göteborg* (1939);
Leach, *A Potter's Book* (1940).

VEMS HAND ÄR DET SOM GÖR?

Frida Hållander

industrin (allt som oftast) med
storskalighet, maskiner och likriktning.
Men ju närmare handen vi kommer
desto mer egenskaper i termer av kvalitet,
originalitet och sant mänskligt värde
tillskrivs objekten.² För att ”spåret av
handen” skall finnas kvar i objektet får
de eventuella verktyg som används inte
innebära en alltför exakt eller förutsägbar
bearbetning av materialet.³

Min fråga, *vems hand är det som
gör*, handlar inte bara om dikotomi
och diskrepans mellan maskinen och
verktyget i handen. Långt fler införlivade
kategorier samt meningsskapande
konnotationer är verksamma inom detta
fält. Sammantaget blir dessa kategorier
normerande för våra föreställningar om
hantverk. Vilket i förlängningen också
förstärker vissa praktiker eller grupper
position, medan andra utestängs

genom maktutövning. Detta gör frågan viktig. Jag är intresserad av att diskutera hantverk ur en mängd aspekter och med ett brett feministiskt och *intersektionellt* perspektiv.⁴ Det intersektionella perspektivet innebär att jag betraktar hantverk i relation till frågor om diskriminerande maktordningar baserade på kön/genus, klass, sexualitet, etnicitet, ålder och så vidare.

Vems händer riskerar då att osynliggöras? Hur ser maktrelationen ut mellan den handgjorda nylonblomman och den levande blomman, eller mellan den handdrejade skålen från studiokeramikens rum och muggen från löpandebandproduktionen? Hur hantverk har tagit sig uttryck och tillåtits att framträda kan ses som en aktiv del i formulerandet av begrepp som modernitet, nationalitet och svenskhet. Exempelvis har många hantverkstraditioner antingen setts som restprodukter av "patriarkatets industrialism", eller som kulturarv

och därmed som företeelser som ska upphöjas, vårdas och värnas. Bland högerextrema och socialkonservativa i det samtida Sverige finns ett kulturarvsbegrepp som formuleras som att "värna om kulturarvet är också att visa respekt mot tidigare generationer".⁵ Ett tal om ett enhetligt "skönhetsvärde" och en förståelse av praktiker som att de i någon slags naturlig mening "har vuxit fram", syftar, menar jag, till att skapa koncept som inte låter sig problematiseras och öppet omförhandlas, vilket materialiserar gränser. Att föreställningen om ett specifikt nationellt görande kan skapa trånga och exkluderande hantverkstraditioner, resonerar Charlotte Hyltén-Cavallius kring i artikeln "Att göra en nation" (s. 23–31).⁶ Detta vill jag understryka genom att föra in idén om och förståelsen av "vithet" från bland annat feministen och teoretikern Sara Ahmed.⁷ Vad som synliggörs för mig, genom Ahmeds kritiska blick, är att vithet som norm är en förutsättning för "den släta bilden av hantverket".

3

Mycket få objekt kan sägas vara gjorda enbart för hand, d.v.s. legitimt kunna kallas för "handarbete". Ämnet/materialet som bearbetas av handen/människan kräver (eller behöver) nästan alltid någon form av verktyg. En som har utvecklat en teori från praktiken kring hur verktyget är medproducent i ett hantverk är David Pye (1914–1993), professor i möbeldesign på Royal College of Art, London. Pyes mest kända hantverksbegrepp är "workmanship of risk" och "workmanship of certainty". David Pye, *The Nature and Art of Workmanship* (London: Herbert, 1995 [1968]), s. 52.

4

Paulina de los Reyes & Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* (Malmö: Liber, 2005).

5

Sverigedemokraternas partiprogram, www.sverigedemokraterna.se/var-politik/kultur (besökt 5/3 2015).

6

Jfr Charlotte Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik. Spelet mellan inhemsk och internationell hemslojd*, Diss. (Stockholm: Carlsson, 2007).

7

Ahmed skriver om hur vithet och rasism tar sig uttryck i vardagen och inom institutionskulturer. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni* (Hägersten: Tankekraft, 2011), s. 40; *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University, 2004).

ATT FORSKA GENOM GÖRANDET: ATT STÄLLA FRÅGOR

När jag skriver denna artikel är jag mitt uppe i ett ”dokumenterat konstnärligt forskningsprojekt”.⁸ De olika delar som jag refererar till handlar om pågående undersökningar: hantverksmässiga, konstnärliga och subjektsmässiga. När jag här talar om ”hantverk” betyder det att jag undersöker och dokumenterar *erfarenheten av att göra*. Jag vill framhålla att hantverk som fenomen är mycket bredare än vad vi i dag vanligen inkluderar i begreppet, såväl kroppsarbetaren som skribenten vid tangentbordet kan ses som hantverkare. I projektet ställer jag frågan *Vems hand är det som gör?*

Frågan *vems* handlar om de olika kroppar (subjektiviteter, identiteter eller individer) som görs möjliga inom olika konsthantverkspraktiker. Jag menar att detta *vems* också ofrånkomligen för med sig ett *hur*, nämligen hur detta möjliggörande tar sig uttryck. När frågan används i undersökningen av mitt eget görande blir den ett sätt att skapa distans och synliggöra hur min hand är socialt och historiskt

konstruerad. I förståelsen av vem jag är socialt konstruerad som, aktiveras frågor om klass, smak, vithet och makt.

Med frågan *Vems hand är det som gör?*

närmar jag mig därmed traditionstyngda forskningsfrågor som har diskuterats flitigt inom framför allt feministisk och postkolonial teori. Samtidigt går det inte att förstå på vilket sätt mitt avhandlingsarbete och dess metod utgör en nyetablering av en forskningstradition, utan att förstå hur konsthantverk som fält och begrepp har förändrats under ett sekel. Radikala *görare* har möjliggjort att det finns en konsthantverklig praktik som ställer frågor kring vår materiella omvärld genom olika maktperspektiv.⁹

Men jag närmar mig även dessa frågor från ett delvis annat håll: framför allt från den konstnärliga forskning som formulerats under det senaste decenniet, och som ser görandet och subjektet som centrala byggstenar i undersökningen, samt från ett frågebaserat konsthantverk

8

Jag är doktorand på Konstfack och har tillhört den Konstnärliga forskarskolan som är en nationell forskarskola på det konstnärliga området.

9

Se t.ex. Hannah Ryggens krigsvävnader (1935), Rosa Taikons utställning *Zigenskt smycketradition* (1969), Päivi Ernkviks examensarbete från Konstfack (1971), Zandra Ahls arbeten *Fult & snyggt* (1998) och ”Nationalmuseum och jag” (2008). Se även aktivisten Allison Smiths verk *The Muster* (2005) och Theaster Gates, som utforskar Dave Drakes (även känd som ”Dave the Potter”) poetiska krukor i projektet *To Speculate Darkly* (2010).

10

Se Louise Mazantis avhandling *Super-Objects. A Theory of Contemporary, Conceptual Craft* (Köpenhamn, 2006). Den fokuserar på en konceptuell tendens inom konsthantverket från mitten av 1990-talet, kännetecknad av en radikal brytning med ett traditionellt konsthantverk. Mazanti beskriver hur konsthantverk blir ett sätt att ifrågasätta och kommentera men också hur konsthantverkliga föremål och metoder rymmer reflekterande lager av mening.

där olika hantverksmässiga metoder och tekniker utgör stommen av undersökningen.¹⁰ Genom görande fallstudier, eller som jag även kallar dem *Micro Craft Studies*, möter jag specifika berättelser, specifika materialiteter och specifika händer. Avhandlingen görs genom konsthantverk, vilket är själva undersökningsplattformen, där jag väljer att tänka, testa och just göra. Plattformen fungerar som en mobil verktygslåda, som varken är fixerad vid specifika arbetsbänkar eller material. Jag är intresserad av att undersöka ett konsthantverk som utgår från händer som möter olika villkor i relation till olika *splittrade* identiteter, rum och historier; där *olika händer gör*.¹¹ Det innebär att jag studerar mina egna hantverkserfarenheter, mina händer, och sätter dem i relation till andra händer, i både historiska och samtida kontexter. Vad som skapas är länkar som överbryggar ”mellanrum” mellan personliga erfarenheter och andras erfarenheter. Dessa länkar i hantverksundersökningarna uppstår mellan mina erfarenheter, min hand och andra materialiteter, kroppsliga såväl som objektmässiga.

Jag möter och undersöker praktiker som befinner sig i hemmets privata sfär, allt från nylonstrumpblommorna till pappershantverket origami. Jag möts också av händer som efter år av träning och skolning har fått yrkestitlar som till exempel CBA, ”Certified Balloon Artist”. Andra händer har mångårig träning och väldokumenterad kunskap om konsten att karva i gips men utövaren själv anser sig inte ha möjlighet till en yrkesutövning inom Sveriges gränser. Vissa hantverk tycks bortglömda. I glasfabrikens historiska dokumentation finner jag inbinderskor som flätade halm kring varje glasblåst objekt. Dessa kvinnor satt utanför fabrikens centrala del, den varma hyttan. Hantverket hade en egen beteckning – inbinderskor. De tycks ha ingått på ett självklart sätt i processen, med en utvecklad hantverksteknik, vilken innebar en möjlighet till inkomst.

Halmflätning liksom nylonstrumpblommor – för att inte tala om dekoration – har förknippats med hemmet, och därmed med idéer om närhet, moderlighet och empatiska förmågor, och detta kan i sin tur ses bidra till hur både hantverket och könen idealiseras. Hur hantverk och göranden är kopplade till kön och ”kvinnliga” erfarenheter synliggörs och diskuteras exempelvis i dokumentären *Womanhouse* av Johanna Demetrakas.¹² *Womanhouse* är en historisk dokumentär som skildrar ett verk med samma namn, som är sprunget ur en av de feministiska rörelserna under 1970-talet i Kalifornien, USA. Judy Chicago och

11
I stället för att diskutera ”exkluderigar” och ”inkluderigar” lånar jag begreppet splittring(ar) som bär på meningar som skillnadskapande. Se t.ex. Mara Lee, *När Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Diss. (Göteborg: Glänta, 2014), s. 13.

12
Johanna Demetrakas, *Womanhouse* (1974), www.womanhouse.refugia.net (besökt 5/3 2015).

Miriam Schapiro hyrde tillsammans med konststudenter ett gammalt hus i Hollywood, där deltagarna förändrade husets inredning.¹³ De undersökte ”kvinnliga erfarenheter” och ”kvinnliga aktiviteter” som hushållsarbete; de tvättade, bakade, lagade mat, sydde, städade och strök kläder och så vidare.

FRÅGEKEDJOR ÄR POLITISKA: ATT MED KONSTHANTVERK SOM MOTSTÅND STÖRA DEN SLÄTA BILDEN

Genom mitt görande har jag motståndets ambitioner och en idé om att det går att göra på ett annat sätt. Att ställa frågan genom görandet, *Vems hand är det som gör?*, leder också till följdfrågan om huruvida ett görande som ställer frågor om makt och representation kan skapa ett rum för motstånd, där det går att göra på ett annat sätt. Hur kombineras kritik, aktivism och hantverk som ett politiskt redskap? Hur kan en konsthantverklig praktik ses utifrån att göra motstånd? Hur fungerar görandets metoder som kritiska och subversiva röster?

Den 1 juli 2013 tog en grupp asylsökande och papperslösa migranter initiativet till en vandring från Malmö till Stockholm – Asylstafetten. Som en del av projektet genomförde designern och forskaren Mahmoud Keshavarz samt Maria Svensson, organisatör inom Asylstafetten, workshops tillsammans med några hantverkare för att undersöka möjligheterna att iscensätta politiskt görande. Formatet för dessa workshops var inspirerat av romskt hantverk. Den workshop som jag gjorde tillsammans med aktivisten, volontären och asylrättsskämpan Abbas Ahmadi, kan ses som en situation där hantverkets politiska potential synliggjordes. Initiativtagaren till Asylstafetten Ali Ahmadi beskriver sin upplevelse:

Till exempel så tänkte jag inte så mycket på politik när jag började. Min idé var att gå härifrån till Stockholm och prata med människor om mina problem. Jag tänkte inte politiskt alls, för jag visste inte att jag tidigare varit papperslös på grund av den godtyckliga politik Sverige för mot asylsökande. För mig var Asylstafetten bara en vandring, nästan som en sport, men gradvis transformerades det till ett politiskt koncept. Om vi kan se vandringen som ett politiskt projekt, då kan skapandet också vara politiskt. Ett exempel är nylonstrumpblommorna som Frida och Abbas gjorde i Gränna. Vid en

13
Konstprojektet *Womanhouse* påbörjades hösten 1971 av Paula Harper som var konsthistoriker vid programmet Feminist Art Program vid California Institute of the Arts.

första anblick verkar det inte särskilt politiskt, men när de skapar dem och börjar skriva meddelanden på dem som handlar om människor som sitter i förvar och sedan skickar dem till förvaren, så börjar man fråga sig varför man skickar dem dit. Då kanske någon svarar ”för att det finns så många asylsökande i förvar runtom i landet”, och då fortsätter man att fråga varför asylsökande är inlåsta på dessa platser. Dessa frågekedjor är politiska. De här sakerna, mer än andra, ger oss större möjlighet till eftertanke och ifrågasättande. Varför nylonstrumpor? Varför blommor? Varför skriva något på dem? Varför skicka dem? Det är tack vare det materiella som frågeställningar och tankar blir möjliga för oss och för andra. Det materiella ger oss också en möjlighet att lära ut saker. Någon kanske vet mer om asylpolitik än någon annan, men vet inte hur den ska kommunicera sin kunskap till andra. Då ger det här skapandet en chans att prata om det här ämnet med hjälp av något mer konkret och greppbart. Men det viktigaste av allt är att formulera frågor.¹⁴

Tillsammans föreslog Abbas Ahmadi och jag att deltagarna skulle göra en nylon- eller origamiblomma, och även medverka aktivt genom att dela med sig av minnen och berättelser om exkluderingar eller deportationer. Det som erbjöds var ett rum för vittnesmål. De olika konsthantverksmässiga perspektiv som jag är intresserad av utgår från görandets förmåga att skapa förhandlingar om formuleringsrätter. Jag vill påstå att det i konsthantverk finns ett handlingsutrymme och ett ”know-how”, att handla politiskt. Förståelsen av hantverkets politiska potential lånar jag från Chantal Mouffe, som i texten ”Artistic Activism and Agonistic Spaces” frågar sig huruvida motståndsrörelser eller konstnärliga praktiker kan vara ett sätt att skapa opposition.¹⁵

I tider då kapitalistiska principer styr produktionen av föremål, vars berättelser är skapta av ramar och instrumentalisering, standardisering och institutionalisering, vill jag framhålla att konsthantverket har en förmåga att skapa dialoger, diskutera och omförhandla maktförhållanden genom sina pre-industriella tekniker. Det finns en radikalitet i görandet, ett handlande som är brukbart. Att göra konsthantverk skapar möjlighet att tänka, testa, skava och göra motstånd. Jag vill

14

Resultaten av dessa workshops visas i form av fanzinet *Asylstafetten Crafts Politics*, red. Mahmoud Keshavarz & Maria Svensson (Malmö: Publication Studio, 2014), www.asylstafettencraftspolitics.wordpress.com (besökt 5/3 2015).

15

Se även Chantal Mouffe i boken *Om det politiska* (Hägersten: Tankekraft, 2008), där hon påstår att subjekt, individer eller objekt som inte är legitimerade av stater och normer kan äga kraften att agera politiskt. Mouffe menar alltså att det som kan fungera som opposition i samhället måste stå utanför det rådande systemet/samhället.

föreslå ett konsthantverk där materia och göranden bjuder på motstånd, ”slår tillbaka” på de olika normer och splittringar som finns i vår gemensamma omvärld. Ett konsthantverk som inte känner sig bekvämt med ”den släta bilden”.

I drygt 40 år har den organiserade hemslöjden på olika sätt sökt hitta redskap för att hantera, benämna och arbeta med slöjd som har rötter i andra kontexter än den geografi som Sverige utgör.¹ Även om slöjd är ett område där de verksamma ständigt betonar praktikens gränslösa karaktär så inverkar nationalstatens gränser alltjämt starkt på hur verksamhetsområdet organiseras i termer av kategorier, tjänster, finansiering etc.

Sedan 1986 har begreppet ”internationell slöjd” använts för slöjd med annat ursprung än svenskt; både i betydelsen slöjd som tillverkas i Sverige av personer med utländsk bakgrund och slöjd som finns i Sverige utan att definieras som svensk/inhemsk. När begreppet internationell slöjd infördes ersatte det begreppet ”invandrar-slöjd”. Hur den kategorin uppstod återkommer jag till. En internetsökning på begreppet internationell slöjd i oktober 2014 visar att begreppet används på flera olika sätt och att det existerar

1 Den här texten vidareutvecklar den analys som jag gjorde i min avhandling *Traditionens estetik. Spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd* (Stockholm: Carlsson, 2007). I den visar jag hur invandrar-slöjd, sedermera internationell slöjd, formas och blir verksam som kategori i Hemslöjden under 1970- och 1980-talen samt vilka centrala element i hemslöjdsetetiken som aktualiseras när inhemsk slöjd möter internationell slöjd.

FRÅN "INVANDRAD" TILL "INTERNATIONELL" OCH "INTERKULTURELL" SLÖJD.

EN EXPOSÉ ÖVER BEGREPPSBILDNINGEN INOM HEMSLÖJDEN

Charlotte Hyltén-Cavallius

parallellt med andra görandekategorier som både könas och åldersmärks, såsom *hård slöjd*, *textil slöjd* och *slöjd riktad till barn och unga* samt *interkulturell slöjd*.² Men begreppet internationell förekommer även i dess mer gängse betydelse – samverkan med andra länder och/eller organisationer och hantverkare/slöjdare baserade i andra länder. Det existerar alltså flera olika benämningar som snarare riskerar att skapa hinder än

möjligheter att utvidga och överskrida strukturer. För att förstå det som sker i samtiden är det nödvändigt att historisera mångfalden av begrepp och benämningar. Därför startar vi i samtiden och söker oss tillbaka i historien för att finna hur och när fenomen, begrepp och kategorier har konstituerats, det vill säga lokaliseras det Michel Foucault talar om som brytpunkter i historien.³

EN BRYTPUNKT

När arbetsutskottet i Svenska Hemslöjdsföreningarnas Riksförbund (SHR) samlades tidigt en lördagsmorgon i maj 1973 på Hotell Anglais i Malmö skedde något mycket avgörande. Under sammanträdet presenterar SHR:s ordförande Gunnel Hazelius-Berg en skrivelse ställd till Inrikesdepartementet. I den påtalar hon att det är viktigt att Hemslöjden uppmärksammar invandrarlöjden och ansöker

om medel för att under fem år finansiera en hemslöjdskonsulent för invandrarkvinnor. Hazelius-Berg låter förstå att det krävs särskilda insatser ”för att ta tillvara och utveckla olika invandrargrupperns slöjdtraditioner”.⁴ Den skrivelse som Hazelius-Berg och SHR står bakom markerar en brytpunkt i historien och utgör ett första steg på vägen till formandet av en ny kategori inom ramen för svensk hemslöjd, nämligen invandrarlöjd.

Detta blir inledningen på en lång och krokig resa. Frågan kommer att avhandlas på såväl kommunal som regional och statlig nivå. När SHR tar sitt initiativ sker det i ett samhällsklimat präglad av en intensiv debatt om ”invandrarfrågan” sedan mitten av 1960-talet. Själva begreppet invandrare har nyss introducerats och ersatt det gamla ”utlänning” för att möta behovet att skilja mer tillfälliga gäster från de tillsvidare bosatta i den stadigt växande kategorin utlänningar.⁵ Det är också vid denna tid som en ny kulturpolitik och

2

Se t.ex. Nämnden för hemslöjdsfrågors hemsida, www.nfh.se/7/prioriterade-omraden/internationell-och-interkulturell-slojd.html (besökt 1/10 2014); Stockholms läns museum, Om länshemslöjdskonsulenterna, www.stockholmslansmuseum.se/hemslojd/om-oss-kontakt (besökt 29/8 2014); Stockholms läns museum, www.stockholmslansmuseum.se/museet/kursadministrator (besökt 1/10 2014). Stockholms län är det enda län som sedan 1986 har en konsulent för internationell slöjd, även om också andra län är aktiva inom området. Nämnden för hemslöjdsfrågor är den myndighet som har hand om frågor som rör hemslöjd och sorterar under Kulturdepartementet. Myndigheten fördelar bidrag på hemslöjdsområdet och samordnar ett 60-tal hemslöjdskonsulenter som arbetar regionalt eller nationellt. Bland de prioriterade områden som anges på hemsidan finns bl.a. hemslöjdens samlingar, näringsprojekt samt internationell och interkulturell slöjd.

3

Michel Foucault, *Övervakning och straff* (1975), sv. övers. C.G. Bjurström (Lund: Arkiv, 1987).

4

Hemslöjd. Kulturarbete, produktion, sysselsättning. Betänkande av 1977 års hemslöjdsutredning, SOU 1979:77 (Stockholm: Liber/Allmänna, 1979), s. 122.

den första verkliga invandrapolitiken formuleras – två processer som behöver förstås i relation till varandra.

Efter tretton års kamp lyckas Stockholms läns landsting 1986 få medel till en halvtidstjänst som hemslöjdskonsulent för invandrarslöjden. Aktiva i kampen har inte bara SHR varit; även riksdagspolitiker (S) och landstingspolitiker (S) har motionerat i frågan 1976 och 1982, och centerpolitikern Stina Andersson, medlem och tidvis ordförande i Stockholms läns hemslöjdsförening, har genom en interpellation väckt frågan i landstingets kammare. Det är nu "invandrarslöjd" blir ett begrepp och en kategori inom ramen för svensk hemslöjd, samtidigt som en ny position – hemslöjdskonsulent för invandrarslöjd – etableras. Förhandlingarna inom politiken och Hemslöjden har vissa återkommande inslag. Slöjden betraktas som ett område där invandrarnas identiteter kan förstärkas, och det är kvinnorna som identifieras som traditionsbärare. Centralt i argumentationen är idén att migrationen innefattar ett riskmoment, eftersom den kulturella identiteten hotas då individer förflyttar sig över gränser. Kulturell identitet kopplas således samman med traditioner. Därför går det att hävda att det är viktigt att ta tillvara dessa traditioner och ge dem möjlighet att utvecklas i en ny geografisk kontext. Ett annat argument går ut på att invandrarnas slöjdtraditioner kan ge intressanta bidrag till den svenska kulturen/kulturlivet och berika den svenska hemslöjden. I debatterna om tjänsten som hemslöjdskonsulent för invandrare fördes denna tjänst fram som ett led i en lyckad integration:

Speciellt kvinnorna i vissa invandrargrupper bör genom konsulentinsatsen kunna införlivas i det svenska samhället genom att få del av dess kultur och traditioner samt ges utökade sysselsättningsmöjligheter och på så sätt en bättre ekonomi.⁶

Återkommande i diskussionerna både under 1970- och 1980-talen är den negativa bilden av invandrarkvinnan. Hon ses som isolerad och i behov av hjälp för att kunna bli en del av det svenska samhället. En viktig skillnad är dock att tyngdpunkten förskjuts från att betona invandrarslöjdens bidrag till den svenska kulturen och hemslöjden, till att i högre grad trycka på att invandrarkvinnan – genom hemslöjden – kan integreras i det svenska samhället.

Denna formalisering av invandrarslöjd markerar en brytpunkt.

⁵
Tomas Hammar (red.), *European Immigration Policy. A Comparative Study* (Cambridge: Cambridge University, 1985), s. 1–13;
Owe Ronström, *Sverige och de nya svenskarna*, kompendium (Stockholm: Institutet för folklivsforskning, Stockholms universitet, 1992).

⁶
Nämnden för hemslöjdsfrågor, *Anslagsframställning budgetåret 1987/88*, s. 4.

Vid sidan av den inhemska, regionalt förankrade slöjden, har Hemslöjden från och med nu ett uppdrag att ta till vara, förvalta och utveckla det som betraktas som invandrarnas traditionella hemslöjd/hantverk. Samtidigt är det nu det riktigt svåra börjar – vilka ska Hemslöjden genom sin nya konsulent arbeta med, på vilka sätt och på vilka arenor?

Utöver svårigheten att veta med vad, vem eller vilka konsulenten ska arbeta med står det snart klart att många upplever själva begreppet invandrar-slöjd som problematiskt. I ett protokoll från Stockholms läns hemslöjdsförening slås det fast att positionen härnäst ska kallas ”hemslöjdskonsulent för immigrantslöjden” (1986). Ingen diskussion finns redovisad. Men det är värt att ställa frågan varför hemslöjdsföreningen känner sig tvungen att byta namn på tjänsten efter bara några månader. Särskilt som ytterligare en namnändring träder i kraft efter årsskiftet. ”Konsulenten för den internationella slöjden” kallas positionen när planeringen för det nya året (1987) görs och det är denna beteckning som sedan dess har använts.

Så snart konsulenten tillträder aktualiseras frågan om hur internationell slöjd ska definieras och värderas. Som artikeln ”Att göra en nation” (s. 23–31) visade formulerar hemslöjdsetetiken normer om element som färger, tekniker, material och plats/ursprung; normer som kompletteras av ett kvalitetskriterium. Något som förenar alla dessa element är att de är relaterade till idéer om vad som är äkta eller inte. Efter hand har begreppen ”kvalitet” och ”naturligt” kommit att bli intimt förknippade med Hemslöjden. Då blir det intressant att se vilken effekt hemslöjdsetetiken har. Det vill säga vad den *gör* i mötet med 1980-talets ”invandrar-slöjd” eller dagens ”internationella slöjd”. För det är i mötet med andra estetiker som hemslöjdsetetiken blir synlig och träder fram. När ett av dessa konkreta möten – med en turkisk kvinna som broderade på en gammal trampsymaskin utan pressarfot – skildras i en skrift om arbetet med internationell slöjd, låter det så här:

”Hon förde tyget för hand, fram och tillbaka, och skapade utsökta broderier i plattsöm”, berättar [hemslöjdskonsulenten]. [...] Vid sidan av broderierna slog [brodösen] frivoliteter i rosa nylongarn. Ånyo krockade två kulturer. ”Många av kvinnorna hade hållit på med slöjd i sina hemländer för att försörja sig”, säger [konsulenten].

”När de kom i kontakt med nylon och plast, upplevde de dessa material som lätta att sköta och tvätta. Materialen var också snabbtorkade.” Visst förstod [konsulenten] valet av material i och

7
Möten i slöjden. Den internationella slöjden i Stockholms län 1986–2003, Läns hemslöjdskonsulenterna, Kultur- och utbildningsnämnden (Stockholm, 2006), s. 10.

för sig. Men hemslöjden krävde litet mer och så småningom accepterade [brodösen] att slå sina frivoliteter i lingarn i stället för i konstmaterial.⁷

Hemslöjden krävde lite *mer*, sade hemslöjdskonsulenten. I ordet "mer" ryms bland annat *kvalitetskriteriet*. Det vill säga både uttalade och outtalade krav på vilket slags material som används. "Rätt" material bygger på en koppling till både geografi och historia. Det är också det förindustriella livet som är den outtalade utgångspunkten i konsulentens berättelse. Och i den logiken passar inte nylon in. Kvalitetskriteriet och materialen är alltså intimt sammanlänkade. I kvalitetskriteriet strålar idéer om tradition, ursprung, natur och handgjort samman. Det är i mötet med internationell slöjd och i bedömningarna av den som alla dessa parametrar blir verksamma och synliga. Likaså blir de definitioner som en hemslöjdskonsulent själv är inskolad i både tydliga och styrande för vad som kan passera som "godkänd" internationell slöjd. Därför har det också varit så svårt för Hemslöjden som organisation att arbeta med slöjd som har sitt ursprung i andra kontexter, och som är producerad utifrån andra estetiska normer.

Då jag har samtalat med hemslöjdsverksamma har de framfört argument som: "det finns inget som är svenskt, det finns ingen svensk slöjd", och sedan redogjort för vilka ursprung olika tekniker har, eller hävdade att all slöjd är internationell, det vill säga i bemärkelsen rör sig över gränser. Jag menar att det är fel sätt att angripa frågan på. Poängen är inte att någonting *är* svenskt. Att kulturella uttryck förflyttas över världen och att människor inspireras av varandra är en vedertagen sanning. Poängen är i stället att något *görs* svenskt och att detta görande skapar gränser, hierarkier och exkluderande praktiker. Det är först när en medvetenhet om detta slår igenom som förändring kan ske. Att göra sig medveten om de grundantaganden utifrån vilka man verkar kan förhindra att estetik blir ett redskap för förtryck och åtskillnad.⁸ Och kanske är det nu, efter 40 års diskussioner, som den möjligheten finns? Nämnden för hemslöjdsfrågors *Strategi för internationellt och interkulturellt utbyte och samarbete 2012–2014* innehåller ett resonemang om att frågor om representation, inkludering och demokrati måste inbegripas om man ska kunna integrera ett internationellt och interkulturellt perspektiv. Det innebär bland annat att vara uppmärksam på vem eller vilka som bedömer vad som är estetiskt tilltalande, likaså på vem eller vilka som ges tillgång till hemslöjdens arenor. Överallt, i konsthantverkandet, i slöjdandet, i kulturarvssektorn och så

8
Jfr Emory Elliot, "Cultural Diversity and the Problem of Aesthetics", i: Emory Elliott m.fl. (red.), *Aesthetics In a Multicultural Age* (New York: Oxford University, 2002), s. 3–9.

vidare, görs bedömningar av estetiska uttryck. Ständigt tas olika beslut om vad som ska bevaras åt eftervärlden. Därför behöver komplexa samhällen arbeta med att omdefiniera innebörden i begrepp som ”konst” eller ”slöjd” eller ”hantverk” och formulera nya, rättvisa sätt att värdera kulturella uttryck.⁹

⁹

Jfr Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

För att stater skall kunna göra sina abstrakta föreställningar som gränser, nation, välfärd, jämlikhet, medborgarskap, rättigheter och territorium begripliga är de i behov av materiella artikuleringar. Samtidigt är det något som vi sällan associerar med en materiell infrastruktur. Det är dock nödvändigt att vi börjar prata om denna form av materiella artikuleringar som en designpraktik, något som stater designar och gör i olika skalor och på olika nivåer. De återfinns i såväl artefakter som på platser och i rumsligheter. En av nationalstats-görandets artefakter är passet. Det är en artefakt som genom sin materialitet artikulerar relationen mellan kropp, nationalitet och stat.

Passet som det fungerar i dag definieras ofta som en liten bok utfärdad av en regering. Det identifierar bäraren som en medborgare i ett specifikt land. Medborgaren har rätt att resa ut ur landet och att återvända under statens skydd. Även om passet ofta tas för givet som en produkt som möjliggör staters säkerhet och politik, finns andra skikt i detta enkla och tunna häfte. Det är ett litet enkelt häfte som blir mycket betydelsefullt när en icke-privilegierad resenär utan ”de rätta papperna” försöker färdas över gränser som hennes eller hans kropp inte är menad att korsa.

Passet är ett reellt och kraftfullt materiellt verktyg som tilldelar tillträde. Det orienterar kroppar, deras möjlighet att röra sig i en riktning samtidigt som det gör dem orörliga i en annan. Passet förhandlar de tillfällen genom vilka de socialt konstruerade maktkategorierna kan antas och göras verksamma. Maktkategorier såsom klass, kön och etnicitet sammanfaller och samverkar genom passet och producerar situationer av ojämlikhet. Detta är ingen akademisk spekulation

PASSET OCH DESS GÖRANDE AV KROPPAR, NATIONALI- TETER OCH STATER

Mahmoud Keshavarz

utan är högst verkligt och närvarande i de icke-privilegierades levda erfarenheter av frivilligt och påtvingat resande. Tidigare handlade det om judar, romer, lönearbetare, i dag om flyktingar, asylsökande och irreguljära migranter. Det är ingen abstrakt diskussion om makt utan maktrelationerna synliggörs på den plats där de faktiskt produceras och diskriminerar. Därför är berättelser om pass, visum och korsande av gränser – berättelser som är förknippade med så ”triviala” artefakter som passet – vanligare bland invånare i länder med mindre ”värdefulla” pass, ofta icke-vita och icke-västerländska, än hos invånare i det globala norr. Passet är för många av världens invånare en del av det som formar deras levda erfarenheter och hur de upplever världen.

Sett ur ett historiskt perspektiv berättar pass-görandet för oss om hur passet och detta görande legitimerar ett avgränsande och förhindrande av vissa gruppers mobilitet samtidigt som det möjliggör mobilitet för andra. Passet producerar befolkningar och grupper, det formar kroppar och de sätt på vilka de kan bli representerade, dokumenterade och beskrivna.

En skulle kunna argumentera att det var formandet av nationalstaten som uppfann flyktingen som grupp. Men en skulle också kunna säga att detta gjordes med skapandet av passet genom dess funktion att godkänna vem som tillhör vilken nationalstat. Den så kallade ”lösningen” för att hantera flyktingar kan på så sätt sägas vara en del av det som också producerade denna grupp. För vissa grupper var detta lyckosamt och praktiskt och förflyttade frågan från staten och dess exkluderingspraktiker till att bli en praktisk fråga om de rätta papperna i förhållande till bestämda kategorier.

Genom att skriva en materialistisk historia om pass-görande framträder passets tyngd. Det är en tyngd som jag kallar för materiella artikulationer. Dessa artikulationer är ett särskilt görande som manipulerar världen, som bestämmer på vilket sätt den kan bebos, förstås och upplevas. Samtidigt visar dessa artikulationer att relationen mellan kropp, nation och ett visst territorium är artificiell och föränderlig. Införandet av de tekniker som använts i tillverkningen av passet, från den maskinella sättningen av texten till foton, från laserteknik till det biometriska chipet, har motiverats av en önskan att fylla luckan mellan en kropp och en artefakt som ger kroppen rättigheter, mellan identitet och identifikation.

Passet är en historisk, politisk och ekonomisk materiell praktik som gör nationer (nationalstater och överstatligheter). Denna materiella praktik som söker fixera en specifik identitet, en specifik kropp till en viss nationalitet kan dock aldrig bli fullbordad utan kommer alltid att vara oviss och tillfällig. Passet är därför också en plats för tvister

och ifrågasättande, en plats för omformande och omformulerande. En sådan tvist, en sådan omformulering är förfalskning av passet. Förfalskningen bidrar till att visa nationen som något artificiellt, som en serie av materiella beslut och produktioner. Det är också här som potentialen i dessa materiella artikulationer framträder. Då de är designade och gjorda kan de också bli omdesignade och omgjorda. De kan bli omformulerade med andra orienteringar, producera andra möjligheter att få tillträde till och sätt att vara i världen. Denna form av pass-görande kan ge individen rätt till att röra sig men också att hävda rättigheter som tagits ifrån dem. Förfalskning är därmed en form av hävdande av rättigheter.

Förfalskarna påminner kanske suveräna makter om att deras makt utövas genom materiella praktiker och att de därför kan utmanas med samma teknik. Detta är en av orsakerna till att förfalskning ses som ett säkerhetshot och har framställts som en fråga om våld, som en kränkning av lagen och det allmänna goda.

Om det förfalskade passet fungerar väl är det just i stunden då bäraren korsar en gräns som denne annars inte skulle få överträda. Genom en förfalskad materiell relation ger passet en rättighet. I skapandet av denna rättighet omformas och omformuleras rörelsefrihetens politiska ekonomi som monopoliserats av regeringar. Det är dock en kortvarig rättighet.

Förfalskning av pass är en verkligt kritisk görande-praktik som tillfälligt stör korrespondensen mellan kropp, medborgarskap och rörelsefrihet. Samtidigt får vi inte glömma bort att denna kritiska praktik, som utövas genom dess manipulativa makt över materiella relationer och förbindelser, inte är för evigt frigörande. Passförfalskning, liksom andra materiella interventioner som omformulerar sociala och materiella relationer, bör ta i beaktande vad ett sådant görande gör med vem eller vad, i tid och rum.

MEDVERKANDE

Zandra Ahl är konsthantverkare och professor i keramik på Konstfack i Stockholm. Exempel på skriftliga

publikationer: *Fult & snyggt* (1998), *Svensk smak* (2001, 2002, 2012, medförfattare Emma Olsson), fanzinet *Slicker* (2003–2008, medredaktör Andrea Djerf), *Z–A 2013–1998* (2013), medverkan i antologierna *The Craft Reader* (2010, red. Glenn Adamson) samt *Artists Work in Museums. Histories, Interventions, Subjectivities* (2013, red. Linda Sandino, Matilda Pye).

Christian Björk skriver en avhandling om bostads- och stadsplanering från 1900-talets mitt och är knuten till Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. I ämnesfältet har han publicerat böcker och texter till utställningskataloger, bland annat om Axel Einar Hjorth, Näfveqvarns bruk och Firma Svenskt Tenn.

Otto von Busch är verksam som forskare och lärare i mode på Parsons The New School for Design i New York. I sin forskning undersöker han hur hantverk och slöjd kan fungera som verktyg för egenmakt och social förändring.

Päivi Ernkvist är keramiker, curator och skribent med många separatutställningar sedan debuten 1973 på galleriet Hos Petra i Stockholm. Hon har gjort en rad offentliga verk, bland annat på Sättra tunnelbanestation i Stockholm. Hennes senaste utställning var *Dekor och föremålets känslor* på Olle Nymans Ateljé (2014). Hon driver sedan 2010 forskningsprojektet ”Figurindialogen”. I dag är hon projektledare på Stockholm konst. Mellan 1991–2002 var hon projektledare på Statens konstråd och därefter för ”Craft in Dialogue” på Iaspis (2003–2006).

Kakan Hermansson är keramiker och videokonstnär med en MFA från Konstfack, där hon också jobbar som adjunkt. Våld, hbtq, sexualitet, kön och klass är återkommande ämnen i hennes arbeten. Oftast börjar eller slutar Hermanssons konst i frågor om det kvinnoseparatistiska rummet och vilka möjligheter det finns där, hur vi kan mötas och prata om till exempel sexuella övergrepp eller mäns våld mot kvinnor. Trots detta är hon emellanåt väldigt glad och 2014 lärde hon sig dreja.

Elina Holmgren är hemslöjdare och arbetar som adjunkt i formgivning vid Estetiska avdelningen på Linköpings universitet. Hon är utbildad på Konstfack och har under många år intresserat sig för

begreppet hemslöjd och de förindustriella formgivningsmetoder som hör hemslöjd till. I dag ligger hennes fokus främst på husbehovsslöjden och dess brukande, där objekt möter livsvärld. Elina har tidigare sammanfattat sina tankar om hemslöjd i *Elina Holmgrens betänkande av 2007 års hemslöjdsutredning*.

Charlotte Hyltén-Cavallius är fil.dr i etnologi och forskningsledare vid Mångkulturellt centrum. Hon forskar om frågor som rör kulturarv och kulturarvspolitik, museer och demokrati, slöjd och konsthantverk, estetik och makt, minoriteternas och migrationens kulturhistoria och landskap. Hyltén-Cavallius är medlem i arbetsgruppen för implementeringen av konventionen om det immateriella kulturarvet som leds av Institutet för språk och folkminnen och styrelseledamot i Föreningen för Oral History i Sverige.

Frida Hållander är konsthantverkare och för närvarande doktorand på Konstfack, i anslutning till Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. Våren 2015 gjorde Hållander ett studieutbyte i London bland annat vid The Centre for Feminist Research (CFR), Goldsmiths University. Hållander har bland annat publicerat artikeln ”Homeless Practices” i *The Journal of Modern Craft* (2012) samt producerat utställningar på Borås Konstmuseum (2009) och Gustavsbergs Konsthall (2009 och 2012).

Love Jönsson är intendent vid Röhsska museet i Göteborg och har skrivit och föreläst om konsthantverk sedan slutet av 1990-talet. Han har medverkat i flera antologier, bland annat *Craft in Dialogue. Six Views on a Practice in Change* (2005), *NeoCraft. Modernity and the Crafts* (2007) och *From the Coolest Corner. Nordic Jewellery* (2013). Han är ledamot av Nämnden för hemslöjdsfrågor, ordförande för Göteborgs slöjdförening och var 2008–2012 ordförande och ansvarig utgivare för tidskriften *Paletten*.

Mahmoud Keshavarz är doktorand i design och arbetar på sin avhandling med den preliminära titeln *Design-Politics. Material Articulations from and of Undocumentedness* vid institutionen för konst, kultur och kommunikation (K3) på Malmö högskola.

Gunilla Lundahl är fil.kand. och verksam som författare, föreläsare och kulturskribent inom arkitektur, konst, form och konsthantverk. Hon var redaktör för *Arkitekttidningen, 1970-tal* och på *Form* under olika perioder 1964–1985. Hon har undervisat på Konstfack, HDK och TI

under 1970-talet och arbetat med utställningar på bland annat Moderna Museet, Arkitekturmuseet, Riksutställningar, Waldemarsudde och Konsthall C.

Helena Mattsson är arkitekt och forskare. Hon är lektor i Arkitekturens historia och teori på KTH Arkitekturskola. Hennes avhandling publicerades 2004, *Arkitektur och konsumtion. Reyner Banham och utbyttbarhetens estetik*. Hon har en omfattande publicering inom arkitektur, konst och är bland annat redaktör (med Sven-Olov Wallenstein) för *Swedish Modernism. Architecture, Consumption and the Welfare State* (2010) och *1%* (2006). Hon driver för närvarande ett forskningsprojekt på KTH tillsammans med Catharina Gabrielsson, "Avregleringarnas arkitektur. Politik och postmodernism i svenskt byggande 1975–1995".

Anneli Palmsköld är fil.dr i etnologi, forskare och lektor i kulturvård med inriktning mot slöjd och kulturhantverk vid Institutionen för kulturvård vid Göteborgs universitet. Hon har forskat om materiell kultur och görande; textil och handarbete i historiska och samtida perspektiv; slöjd och hemslöjd som idé och fenomen; slöjd, hantverk och kulturarv samt textilt återbruk.

Johanna Rosenqvist disputerade 2007 på en avhandling som undersöker konstnärsrollen i den svenska hemslöjdsrörelsen. Hon har forskat om visuella representationer av att göra exempelvis konsthantverk och design i projektet Konsthantverkande och performativitet. Sedan 2014 är hon lektor i konsthantverkets teori- och historia vid Konstfack jämte sitt lektorat i konst- och bildvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Miro Sazdic är född i f.d. Jugoslavien och uppvuxen i Södertälje. Hon har en MFA från Konstfack och är verksam som konsthantverkare. Hennes konsthantverkliga verksamhet är bred och omfattar bland annat perspektiv såsom objektsbaserad gestaltning, deltagarpraktiker och skrivande. Sazdic innehar sedan 2013 ett lektorat i konsthantverk på Konstfack.

Rosa Taikon är silversmed och romsk aktivist utbildad vid Birkagårdens folkhögskola och vid Konstfack. Taikon har medverkat i drygt 450 utställningar och är representerad vid åtskilliga museer i Norden. Hon har tilldelats ett flertal utmärkelser och erhöll 2010 regeringens guldmedalj *Illis quorum* för sitt betydelsefulla och mångåriga

konstnärskap. 2013 mottog hon Olof Palmepriset för sin livslånga kamp för romers rättigheter och 2014 blev hon hedersdoktor vid Södertörns högskola.

Jorunn Veiteberg är fil.dr i konsthistoria, frilansskribent, forskare och sedan 2013 gästprofessor vid Högskolan för konsthantverk och design, Göteborgs universitet. Hon har arbetat som utställningsansvarig vid Hordland Kunstsenter, Bergen, intendent vid Galleri F15, Moss och som redaktör för konst och kultur vid NRK. Mellan 1998 och 2007 var hon redaktör för den norska tidskriften *Kunsthåndverk*. Hon har som skribent blivit tilldelad Torsten och Wanja Söderbergs nordiska designpris, Norsk Forms Hederspris och Norske Kunsthåndverkeres Ærespris.

Christina Zetterlund är konsthantverk- och designhistoriker verksam som professor i konsthantverkshistoria och teori på Konstfack. Här har hon varit ansvarig för forskningsområdet Materiella kulturer men också för att utveckla doktorandprogrammet Konst, teknik och design. Under det senaste året har hon varit verksam som sekreterare i kommittén Gestaltad livsmiljö som utreder en ny nationell politik för arkitektur, form och design.

EN NOT OM FORMGIVNINGEN

Formgivningen av *Konsthantverk i Sverige del 1* vill visa på typografiska praktiker som traditionellt inte har haft någon plats i historieskrivningen om vare sig typografi eller konsthantverk i Sverige. Bokens 20 olika rubriktypsnitt finns alla tillgängliga för nedladdning från webbsidor som erbjuder formgivare möjligheter att själva distribuera sina typsnitt. Typsnitten berättar om en variation av uttryck och utgångspunkter i görandet av typografi i Sverige i dag, bortom de dominerande berättelser som har kommit att prägla historieskrivningen inom fältet.

En av dessa berättelser har syftat till att avgränsa och definiera en viss "svenskhets" i typografin. I synnerhet har det handlat om typografins minsta beståndsdel: bokstavsformen eller *typen*. Föreställningen om att det skulle gå att frilägga en nationell typografisk stil växte fram i Sverige i slutet av 1800-talet och fick starkt genomslag i typsnittet Nordisk Antikva. Det lanserades 1906 av det tyska stilgjuteriet Genzsch & Heyse och var delvis riktat mot en växande marknad i Skandinavien. Men att en importvara marknadsfördes som "nordisk" uppfattades som provocerande för många inom yrkeskåren. En livlig debatt följde och flera nya initiativ togs, däribland den tävling som Svenska slöjdföreningen organiserade 1916, med ambitionen att utveckla ett fullvärdigt "svenskt" typsnitt.

Hur kampanjen under 1900-talets första decennier kom att påverka den efterföljande diskursen speglas i beskrivningar av det kanske mest kanoniserade "nationella" typsnittet: Berling. Det ritades mellan 1942 och 1951 av Karl-Erik Forsberg. Berlingska stilgjuteriet marknadsförde typsnittet som "anpassat efter svenska språkets egenheter" och menade att det hade en "klar och ren enkelhet", en beskrivning som sedan vidareförmedlats i facklitteraturen. Typografihistorikern Valter Falk skriver exempelvis i *Bokstavsformer och typsnitt genom tiderna* (1975) att med Berling "kunde man verkligen tala om ett svenskt typsnitt [...] en skapelse av vår tid med drag av svenskt kynne [och] det enda typsnitt som tecknats för vårt språk, för den svenska ordbilden". När Berlings digitala inkarnation Berling Nova gavs ut 2004 beskrevs typsnittet som en "nationalklenod" i tidskriften *Biblis* (nr 27). Kort sagt, det är sällan det talas om Berling utan epitet som anspelar på dess "svenska" egenskaper.

Ett senare exempel i samma tradition är Sweden Sans, lanserat 2013 som "Sveriges officiella typsnitt". Det utvecklades av designbyrån Söderhavet på uppdrag av statliga Nämnden för Sverigefrämjande i utlandet. Som en del av en ny nationell grafisk identitet var ett uttalat syfte med typsnittet att förmedla en mer enhetlig bild av staten Sverige.

Det skulle användas av institutioner som exempelvis Svenska institutet och VisitSweden, som på olika sätt arbetar för att positionera Sverige som begärligt varumärke. I upphovsmännens beskrivning av typsnittet som ”modernt”, ”neutralt”, ”lagom” med ”rena linjer” och ett ”nordeuropeiskt ursprung” blir det tydligt vad som menas med den enhetliga bild som profilen ska företräda.

En utgångspunkt för formgivningen av *Konsthantverk i Sverige del 1* har varit frågan om vilka praktiker som osynliggörs i denna strävan efter enhet. Valet av bokens olika rubriktypsnitt är ett försök att diskutera historia och hantverk inom typografi i Sverige med hjälp av några exempel på uttryck som inte korresponderar med gällande föreställningar om ”svensk typografi”.

Rubriktypsnitten är ritade av såväl yrkesverksamma som icke-yrkesverksamma formgivare. Vissa har formell utbildning inom grafisk design, andra är självlärda. Några arbetar som grafiska formgivare men försörjer sig inte på att rita typsnitt. Ett par av de medverkande formgivarna arbetar eller har arbetat med typsnittsdesign på heltid men har ändå valt att distribuera sina typsnitt gratis.

Förutom att visa på en formmässig variation inom typografiskt hantverk i Sverige i dag, är urvalet även ett försök att diskutera produktion och distribution av typsnitt i dagens digitala era. Med några få undantag distribueras bokens rubriktypsnitt utan kostnad genom webbforum som DaFont och Fontspace. Här kan alla slags formgivare sprida sina typsnitt, gratis för personligt bruk eller till en låg kostnad för kommersiell användning. Vissa av formgivarna distribuerar även sina typsnitt via egna webbsidor.

Bokens typsnitt väcker oundvikligen frågor om status och smak. Men urvalet bör inte förstås som ett utpekande av ”det lågt värderade” eller ”det billiga”, som därefter uppvärderas till fulsnygga fetisch. Valet av rubriktypsnitt är inte ett försök att genom formgivning verka som ännu en smakfostrare med tolkningsföreträde att definiera och värdera. Likt bokens ingång till görande utifrån *platsen* Sverige snarare än utifrån påståenden om det ”svenska”, det ”goda” eller för all del det ”låga” som särskilda egenskaper, är valet av rubriktypsnitt främst ett försök att visa på en samtida materiell kultur. Genom denna metod växer en bredd fram både när det gäller bokstävernans utseende och när det kommer till vilka personer, kroppar, bakgrunder, åldrar, platser med mera som ligger bakom. Det är en samling som pekar åt andra håll än de mest gångbara bilderna av hur, var och inte minst av vem typografi görs.

FÖRTECKNING ÖVER TYPSSNITT

ANTROPOS s. 47

www.baar.se

Lutz Baar (f. 1946) är bosatt i Partille och arbetar som bildkonstnär. Han är utbildad vid Schule für Freie und angewandte Kunst i Berlin, och har varit verksam som art director på olika reklambyråer i Göteborg samt arbetat med typsnittsdesign för bl.a. Linotype. Antropos är ett typsnitt baserat på organiska formspråk och är framtaget för användning av antroposofiskt inspirerade verksamheter som t.ex. Waldorfskolor.

BACK TO SCHOOL s. 123

www.dafont.com/house-of-lime.d286

Merethe Liljedahl (f. 1957) är bosatt i Landskrona och arbetar som medicinsk sekreterare. I dag är hon främst intresserad av "art journaling" men har sedan 1989 ritat flertalet digitala typsnitt och dingbats under namnet Lime.

Bellota s. 91

www.pixilate.com

Kemie Guaida (f. 1976) är uppvuxen i Mexiko och flyttade till Sverige 2003. Hon bor i Helsingborg och arbetar som webbdesigner. Sedan 1998 har hon ritat ett 20-tal digitala typsnitt, vilka hon distribuerar på egen hand under namnet Pixilate. Efter att främst ha ritat typsnitt baserade på handstilar är Bellota hennes första mer geometriska typsnitt. Bellota är en sanserif med dekorativa inslag som får användas och modifieras fritt utan licens.

BckPhnx s. 7

www.dawnland.com

Daniel Viberg (f. 1975) är en illustratör och typsnittsformgivare från Nyköping. Han skapade sitt första typsnitt 1997 och sedan 1999 arbetar han med handritade ord, logotyper, illustrationer och typsnitt under namnet dawnland. Typsnittet BckPhnx kom till då han skissade bokstäver och ville skapa ett lekfullt typsnitt för rubriker och

ingresser. Karaktäristiskt för dawnlands typsnitt är att de alltid personifieras av en eller flera illustrerade maskotar.

CUTOUT s. 97

www.botondbokor.com

Botond Bokor (f. 1978) är bosatt i Göteborg och Budapest och arbetar som konstnär. 2007 tog han sin MFA i måleri från Hungarian University of Fine Arts i Budapest. Sedan 2010 ägnar han sig även åt illustration och grafisk design. Typsnittet Cutout är inspirerat av bokstäver gjorda med enbart sax och papper.

Cutiepie s. 23

www.dafont.com/ronja-melcker.d4665

Ronja Melcker (f. 1993) är bosatt i Falköping och studerar till fastighetsmäklare vid Högskolan Väst i Trollhättan. Hon är intresserad av inredning, grafisk design och fotografering. Typsnittet Cutiepie är, liksom hennes andra två typsnitt Pancake och Zicizac, skapat i iPad-appen iFontMaker. Det var till en början främst avsett för personligt bruk men har via Dafont.com fått stor spridning.

DRIPPING BLOOD s. 149

www.studioindigo.se

Helena Öhman (f. 1959) är bosatt i Stockholm och arbetar som grafisk formgivare och illustratör i det egna företaget Studio Indigo. Hon har studerat kalligrafi via brittiska intresseföreningen Society of Scribes & Illuminators och typsnittsdesign vid Södertörns högskola. Dripping Blood är ett av hennes många vektoriserade alfabet som distribueras via bl.a. Shutterstock och Etsy.

Flame s. 73

www.dafont.com/fontomen.d114

Jenny Barck (f. 1973) är bosatt i Lidköping och arbetar som grafisk formgivare. Flame är inspirerat av raggarna som cirkulerade i sina bilar runt torget i Lidköping i slutet av 1980-talet. "Jag åkte inte raggbil. Jag var synhär. Men likväl fann jag dem så fascinerande att det gav upphov till typsnittet Flame som jag nu får en chans att dedikera

till Lidköpings alla raggare. Raggarna som dunkade plåt, moonade och brölade loss till Eddie Meduza på högsta volym. Raggarna med backspeglarna fulla av fluffiga tärningar och Wunderbaums. Raggarna som åt några kokta med häلتa häلتa och rapade avslagen öl i ett moln av bränt gummi. Ni inspirerade mig. Må era bilar aldrig rosta och krångla.”

Gecko s. 207

www.aringtypeface.com

Måns Grebäck (f. 1990) är bosatt i Örebro. Han har ritat typsnitt sedan 2010 och har arbetat som typsnittsformgivare på heltid sedan 2011 under namnen Mawns och Aring Typeface. Han specialiserar sig på skrift- och displaytypsnitt. Typsnittet Gecko är inspirerat av handskriven penselskrift från östeuropeiska TV-program, och innehåller latinska, kyrilliska och grekiska tecken, samt swashar och alternativa glyfer för variation.

GLOW CARRO DANISH SPIIK s. 179

www.dafont.com/caroline-lindqvist.d1620

Caroline Lindqvist (f. 1984) är bosatt i Malmö och studerar till landskapsarkitekt. Tillsammans med Danish Rehman och Viktor Richardson ritade hon 2007 typsnittet Glow Carro Danish Spiik inom en kurs i programmet Medieteknik vid Blekinge Tekniska Högskola. Bokstäverna fick sin form genom att ”skrivas” i luften med displayen på en mobiltelefon i ett mörkt rum, samtidigt som de fotograferades med lång slutartid.

HOPFER HORNBOOK s. 191

www.interface1.net

Staffan Vilcans (f. 1970) är bosatt i Stockholm och arbetar som mjukvaruutvecklare. Han har designat flera bitmappytypsnitt för användning på de tidiga hemdatorerna ZX Spectrum och Commodore Amiga men bara en handfull vektoriserade typsnitt. Typsnittet Hopfer Hornbook är baserat på bokstäver som grafikern Daniel Hopfer (1470–1536) ritade till en ”lästavla” (eng. *hornbook*), en föregångare till ABC-boken och vanligt förekommande i läsundervisning över stora delar av Europa från 1600- till 1800-talet.

KARINS LOMBARDY CAPS s. 33

www.newrenaissancefonts.com

Karin Skoglund (f. 1964) är bosatt i Ytterlännäs utanför Kramfors. Hon har ett stort intresse för renässansmusik och folktraditioner inom hantverk och folkminnesforskning, och arbetar bl.a. med historisk musikguidning i Ytterlännäs medeltidskyrka, och med konstnären Anders Åbergs friluftsmuseum Mannaminne. I samband med musicerandet utifrån originalnoter från renässansen har hon kopierat en mängd handskrifter och faksimiler i samarbete med musikern och musikvetaren David Kettlewell (1946–2011). ”Som ett led i notskrivandet och dokumenterandet av äldre musik skapade David flertalet typsnitt, och han var alltid mån om att uppmuntra andras initiativ, vilket resulterade i Karins Lombardy Caps. Typsnittet är baserat på mina tolkningar av bokstäver från böneböcker som t.ex. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* och andra senmedeltida handskrifter.”

SAND s. 115

www.fontspace.com/millan

Camilla Styrström (f. 1974) är bosatt i Stockholm och arbetar som frilansretuschör och fotograf. 1995–98 studerade hon grafisk design vid Högskolan Dalarna i Borlänge och det var då intresset för typografi och typsnitt väcktes. Under den här tiden skapade hon ett tiotal typsnitt. Majoriteten av dessa handritades först för att sedan scannas och vektoriseras; vissa ”filtrerades sönder” i en tidig version av Photoshop, och Sand är ett exempel på detta.

Sebran s. 159

www.dafont.com/marianne-wartoft.d4338

Marianne Wartoft (f. 1968) är bosatt i Uppsala och arbetar som frilansande databas- och webbprogrammerare. Hon är även författare till flera gratis utbildningsprogram, bl.a. geografiprogrammet Seterra. Typsnittet Sebran skapades 1998 för att användas i ett freewareprogram med samma namn som lär barn att läsa och skriva.

SUPERBAL s.167

www.fontspace.com/23se

Jörgen Dahlqvist (f. 1968) är bosatt i Malmö och arbetar som dramatiker, regissör och konstnärlig ledare för scenkonstkollektivet Teatr Weimar. Han var tidigare verksam som grafisk formgivare under namnet 23.SE, och ritade då bl.a. typsnitt, däribland Superbal, till skivomslag som gjordes för skivbolaget A West Side Fabrication som han även var med och startade.

TINET s.65

www.kommiekomiks.com

Tinet Elmgren (f. 1981) är bosatt i Berlin och arbetar som grafiker och serietecknare, i stort sett självlärd inom båda områden. Med specialisering på digital textning av tecknade serier har hon formgivit ett antal typsnitt baserade på serietecknares handtextning, däribland Peggy Adam, Blutch och Miriam Katin. Typsnittet Tinet är baserat på hennes egen handtextning.

Typewriter Royal 200 s.129

mrfisk.1001fonts.com

Mike Larsson (f. 1967) är bosatt i Finspång. Efter diverse spridda konstutbildningar på Öland och i Norrköping arbetar han som konstnär och författare sedan 1983. "Kaffe, cigaretter, seriemördare, konst, knepiga filmer, punk och djup litteratur" räknar han som intressen förutom typsnittsformgivning. Under namnen Fontorama och Mr Fisk Fonts har han ritat runt 150 typsnitt sedan 1996. Typewriter Royal 200 är baserat på bokstäverna från en skrivmaskin med samma namn.

Verymore s.199

www.piah.se

Pia Hed Aspell (f. 1965) är bosatt i Borlänge och arbetar med grafisk design och webbdesign under namnet Format P. Tidigare har hon undervisat i layout och webbdesign på Komvux. Som autodidakt har hon ritat typsnitt sedan 2011. Hennes senaste, Verymore, är baserat på skisser med pensel och är ett i leden av många experiment att

översätta kalligrafi och handskrift till digitala typsnitt.

WISHLIST s.107

www.dafont.com/linn-mustanoja.d2430

Linn Mustanoja (f. 1982) är bosatt i Vargön och arbetar som sjuksköterska. "Att göra typsnitt är en av många kreativa fritidssysselsättningar. Typsnittet Wishlist är baserat på min egen handstil och jag gjorde det för mina barn att använda till önskelistor, därav namnet."

08 UNDERGROUND s.187

www.11-d.net

Johan Waldenström (f. 1982) är bosatt i Stockholm och producerar hiphop under namnet 11-D Productions. Han har ritat typsnitt sedan 1999, och som de flesta av dessa är 08 Underground sprunget ur hans intresse för graffitin. Influerad av målare som Circle, Disey och Ziggy började han måla som 15-åring, och en utveckling av detta är dokumenterandet och tolkandet av bokstavsformer från stadsrummet till digitala typsnitt.

Konsthanter i Sverige del 1
är utgiven av Mångkulturellt
centrum och Konstfack Collection

Redaktörer
Christina Zetterlund
Charlotte Hyltén-Cavallius
Johanna Rosenqvist

Förlagsredaktion
Susan Juhlin
Ingrid Ramberg

Översättning
Marie Lundquist ("Avsmak? Nya
normer inom konsthanter på
2000-talet")

Grafisk form
Rikard Heberling

Med stöd från
Estrid Ericsons Stiftelse
HDK – Högskolan för design och
konsthanter
Kungliga Patriotiska Sällskapet
Magnus Bergvalls Stiftelse
Vinnova (forskningsprojektet
"Att göra bortom normen")

ISSN 1401-2316
Mångkulturellt centrum 2015:3

ISBN 978-91-86429-41-6 (e-bok)

www.konsthanterisverige.se

Konstfack Collection
Box 3601
126 27 Stockholm
www.konstfack.se

Mångkulturellt centrum
147 85 Tumba
www.mkcentrum.se

Mångkulturellt centrum (MKC) är
en kommunal stiftelse som verkar
för ett samhälle där mångfalden
reflekteras i den nationella självbilden
och där migration är en självklar del
i det svenska kulturarvet. Centrets
forskningsprofil är mångvetenskaplig
med tonvikt på ett etnografiskt
arbetssätt. Verksamhetens mål är att
vara ett forum och en mötesplats
för forskning och konstnärliga
uttryck kring migration och social
och kulturell mångfald.

© 2015 Mångkulturellt centrum
och respektive författare

Fotografer och bildrättsinnehavare
s. 31 Charlotte Hyltén-Cavallius.
s. 39 © Emil Palmsköld.
s. 42 Johanna Rosenqvist.
s. 50 © Nordiska museet,
foto: Nordiska Kompaniet.
s. 50 © Arkitektur- och
designcentrum, foto: Gustaf W:son
Cronquist.
s. 53 övre © Arkitektur- och
designcentrum.
s. 53 nedre © Nordiska museet,
foto: Erik Holmén.
s. 59 © Nordiska museet,
foto: Nordiska Kompaniet.
s. 94 © Rosa Taikon/BUS,
foto: Katarina Taikon.
s. 98 © Päivi Ernkvist/BUS.
s. 99 © Olle Adrin,
foto: Päivi Ernkvist.
s. 100 © Päivi Ernkvist/BUS.
s. 101 © Jakob Robertsson/BUS,
foto: Päivi Ernkvist.
s. 103 © Pontus Lindvall/BUS,
foto: Päivi Ernkvist.
s. 104 © Hanna Hedman/BUS,
foto: Päivi Ernkvist.
s. 111 © Peter Gullers.
s. 112 © Peter Gullers.
s. 124 © Fredrik Tunedal.
s. 125 © Fredrik Tunedal.
s. 130 © Ulrika Swärd/BUS,
foto: Castello Hansen.
s. 132 övre © Jakob Robertsson/BUS.
s. 132 nedre © Kjell Rylander/BUS.
s. 135 © Auli Laitinen/BUS,
foto: Rikard Westman.
s. 138 © Petter Hellsing/BUS.
s. 141 © Jakob Robertsson/BUS.
s. 144 övre © Åsa Jungnelius/BUS,
foto: Rolf Lind.
s. 144 nedre © S-U-B (Sissi
Westerberg, Ulf Samuelsson &
Benjamin Slotterøy)/BUS,
foto: Daniel Peltz.
s. 152 © Zandra Ahl.
s. 155 © Zandra Ahl.
s. 160–162 © Miro Sazdic,
foto: Staffan Löwstedt.
s. 178–184 © Elina Holmgren.



Konstfack
University College of
Arts, Crafts and Design