KONST OCH HANT-VERK. EN INLEDNING

Christina Zetterlund

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

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

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 tjenst”. 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 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

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.

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 konstslöjdsmuseet 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 konstslöjdsmuseet som ett redskap för

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

Det första konstslöjdsmuseet 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 konstslöjdsmuseum skulle grundas. Betänkandet ledde dock inte till att något museum instiftades utan till att en avdelning för konstslöjd 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 konstslöjd 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 konstslöjdsmuseet 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 konstslöjdsmuseet 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 konstslöjden, 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 högreståndskulturer, som samlades in och visades i en särskild avdelning. Den senare kategorin, högreståndskulturer, innehöll föremål som kunde återfinnas i det konsthantverksfält som institutionaliserades på Nationalmuseum. Vad som dock bör tilläggas är att inte alla högreståndsföremål 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 högreståndsmiljöer och den som bottnar i allmogens görande och hemslöjd.[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. Huldt & 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.

KONSTHANTVERKETS GRÄNS

Konsthantverkets institutionalisering på konstslöjdsmuseet 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 antydan om hur det görande som kategoriserades som etnografika 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 manifestera "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 som Etnografiska museet. Att föremålen har olika ursprung diskvalificerar dem inte för att betraktas som ett görande som finns i Sverige.

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

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 tematiker 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 tematiker 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 förfalska 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 förfalska 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 lösdrivares 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 Palmsköld 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 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.

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

Hantverk, det egna görandet, har sedan slutet av 1800-talet formulerats som ett alternativ i olika bemärkelser. Gör-det-själv 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. Artikeln 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.