

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 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 samling* är referenserna

KONST- HANT- VERKET I MODER- NISMEN

Love Jönsson

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, porslän, flintgods* (Västerås: Ica, 1985).

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 konsthandverket i Sverige inte haft något med modernismen att göra. Visserligen benämns 1900-talets konsthandverksföremål 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 konsthandverket 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 konsthandverket 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

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, konsthandverket som något som stundtals uppvisat moderna stildrag men inte tillhört modernismen som rörelse.¹⁰ Detta innebär att konsthandverket 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 konsthandverket 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 konsthandverket inte tillhört modernismen? Bakgrunden kan sökas bland annat i det faktum att diskussionen om konsthandverk i Sverige under 1900-talet

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 konsthandverksföremål 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

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 konsthandverk 1700–1960* (Stockholm: Nationalmuseum, 1998).

⁶ Thomas Baagøe (red.), *1900-tal ur Röhsska konstslöjdmuseets samlingar* (Göteborg: Röhsska, 1987). I Anne Petterssons artikel ”’Amphytrite’ och ’Ugift mor’. Två gobelänger av Raoul Dufy och Hannah Ryggen”, 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).

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 konsthandverkets formspråk visserligen ”influerades [...] av den modernistiska estetiken” men att ”[i]n]ågon uttalad strävan efter ett formuttryck för den moderna tiden, motsvarande den rörelse som propagerade för konstindustrins utveckling, fanns inte inom detta [konsthandverkets] område”.

¹¹ Se t.ex. konsthistorikern Beate Sydhoffs 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.

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 rymmer 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 dragning 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-TALETS 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 bakåtsträvare. 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: "Problemetets 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 fabrikenas 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. 53f: ”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 Gustavsbergsfabriken 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

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 Kunsthantverksmuseet i Oslo* (Stockholm: Nationalmuseum, 1933), s. 11f.

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 Studio var "i bästa mening en konsthantverklig verkstad" som kan "bli till en livgivande och inspirerande källa för den industriellt betonade delen av fabriken produktion".²² Konsthistorikern och kritikern Nils Palmgren skrev ett par år senare om Wilhelm Kåges och Stig Lindbergs unika stengods från Studio 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

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 Studio 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 Studio "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 kritikerottagande 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 keramik 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

Studios utställning på NK 1945 i *Form* och uppehöll sig även han vid sambanden mellan konstarna 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 keramikken er målet større”.³³

Vid 1940-talets mitt var det inom svensk konst- och konsthantverksskritik 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 konstnärskarriär och hade ännu inte erövrat den ryktbarhet han senare fick som ledargestalt inom Cobragruppen och situationistströrelsen. 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

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

²⁹ Palmgren, ”Gustavsberg attackerar samlarna”.

³⁰ Palmgren, ”Gustavsberg attackerar samlarna”.

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 gestaltsmedel, 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 konstarnas 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 fränstötande, 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 koncept 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, vävningar* (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 HISTORIEKRIVNINGEN

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 Nationalmuseiintendenten 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 käriformerna 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

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 präglat 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 ”frånstötande, 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

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).

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 samhällsnyttiga 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.