

I vardagen och bortom den: konsthantverkets dubbla identitet

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 26 oktober 2007

Föredrag av Love Jönsson

Jag vill inleda med en fråga: hör konsthantverket hemma i vardagen? Är konsthantverkets uppenbarelseformer, funktioner och innebörder knutna till det dagliga livets allmängiltiga erfarenheter och behov? Eller finns det fler uppslagsändar, som kan leda oss in på andra spår och säga oss något annat om området och dess plats i historien och samtiden?

För att om möjligt svara på frågorna vill jag börja med en kort kommentar kring själva begreppet konsthantverk. Konsthantverk är som vi alla vet namnet på både en praktik och en föremålskategori. Begreppet konsthantverk betecknar alltså både ett arbete och detta arbetes resultat. Den här distinktionen är viktig i det sammanhang vi diskuterar här. Vad gäller konsthantverkets förhållande till vardagen kan detta nämligen se olika ut beroende på om man talar om konsthantverket som utövandet av ett arbete *eller* konsthantverket som en grupp av föremål.

Låt oss börja med praktiken. Hantverksarbetet är för de yrkesverksamma konsthantverkarna något vardagligt. Men för de flesta andra människor är idag bearbetning och formande av råmaterial något avlägset, något man inte själv utför eller behärskar. Det finns också många typer av hantverk som av praktiska orsaker aldrig varit något vardagligt eller något som praktiserats i hemmen, till exempel järnsmide och glasblåsning.

Men om hantverk i textil och trä i det förindustriella samhället ändå var något vardagligt och något som utövades av de flesta, till husbehov, har det i den moderna tiden blivit mer professionaliserat och därmed också mer exklusivt. Vare sig slöjdundervisning i skolorna eller kvällskurser i hantverk förmår ändra på det grundläggande i detta faktum. Hantverksarbete är för de flesta av oss inte något vi utövar till vardags. Vi köper saker i stället för att göra dem.

Den engelske keramikern Edmund de Waal har gjort mig uppmärksam på ett avsnitt i textilkonstnären Anni Albers' bok *On Weaving* (1965), där hon med pregnanta formuleringar ger uttryck för den klyfta som öppnats mellan hantverket och det dagliga livet, mellan produktionen och konsumtionen:

”Allt kommer till oss färdigmalt, färdigstyckat, färdigsiktat, blandat och tillskuret. Bara det allra sista i den långa tillverkningsproceduren från råmaterial till slutprodukt återstår för oss att effektuera. Vi bara rostar brödet, behöver

aldrig stå med händerna i degen. Inte heller behöver vi någonsin göra egna verktyg eller redskap, forma skålar eller smida knivar. Om vi inte tillhör de professionella tillverkarnas skara reduceras kontakten med materialet till föga mer än kontakten med den färdiga produkten. Vi drar av cellofanomslaget och vips har vi vårt bacon, våra rakblad, våra nylonstrumpor ...”

Anni Albers’ målade beskrivning av hur vår roll som konsumenter fått oss att tappa kontakten med produktionen och dess förutsättningar är, skulle jag vilja hävda, fortfarande giltig. Kanske är den rentav mer aktuell idag än när den formulerades för mer än fyra decennier sedan. Inte bara har produktionen av föremål och livsmedel blivit ytterligare mekaniserad sedan dess; globaliseringen har också gjort att det geografiska såväl som det sociala avståndet mellan producenter och konsumenter blivit större.

Men naturligtvis finns det en motrörelse. Vi har i västvärlden under de senaste åren kunnat se ett ökat intresse för att göra saker själv. Det kommer bland annat till uttryck i den dragning till hantverksmetoder och till hantverket som en social process som varit märkbar inom både konsten och konsthantverket. Tonvikten ligger här på att möjliggöra ett deltagande. Den fullödiga upplevelsen förutsätter här rentav ett aktivt deltagande, snarare än ett intresselöst betraktande. Det handlar om att göra något själv.

Vi ser korresponderande tendenser också i modevärlden – allt fler intresserar sig för personliga tillpassningar eller omgörningar som gör konfektionsplaggen individuella och unika. Konsumtionsupplevelsen handlar här inte bara om att köpa en produkt, utan också om att de- och rekonstruera den, att i fysisk handling göra produkten till sin egen. Liknande värderingar kan även spåras i tv-program och böcker om matlagning, där man ratar halvfabrikat och snabbmat till förmån för lokalproducerade råvaror som man lagar själv, från grunden, utan tillsatser. Hantverket, görandet, kunskapen om och behärskandet av material och redskap blir här en symbolisk väg bort från den passiva roll som betraktaren eller konsumenten ofta har tilldelats.

För att sammanfatta har vi idag alltså en situation som präglas av att praktiskt arbete – hantverk – i stor utsträckning kommit att försvinna från det dagliga livet. Hantverket har professionaliserats, och i generella termer har avståndet växt mellan producent och konsument. Samtidigt finns det emellertid en rörelse som på flera olika nivåer tycks vilja återupprätta hantverket som en vardaglig och inkluderande aktivitet; hantverket som något som vi alla kan vara delaktiga i och som överbryggat klyftan mellan tillverkare och brukare. Den här rörelsen – som kan sägas förena en del av den traditionella slöjdens värderingar med mer radikala DIY-strategier – måste dock nog fortfarande betraktas som marginell i förhållande till den dominerande produktionsstrukturen.

Men om hantverket som praktik i stora drag kommit att försvinna från vardagen, har konsthantverket som *föremålskategori* däremot under de senaste decennierna knutits allt närmare samma vardag.

Vissa människor skulle inte tveka att säga att vardagen är konsthantverksföremåls givna plats. Det vardagliga associeras då framförallt med det privata hemmet och dess föremål, funktioner och rutiner. Vi har ju också vant oss vid att ofta möta konsthantverket i form av bruksföremål för hemmet: handblåsta glas, drejade muggar, tekannor, skålar, smidda ljusstakar, salladsbestick i skuret trä, handvävda mattor, dukar eller andra textilier. *Det dukade bordet* har – i alla fall i Sverige – under lång tid varit en given utgångspunkt för samlingsutställningar med konsthantverk.

Det är också den här aspekten av området som vi ofta möter när konsthantverk skildras inom bildkonsten. Det klassiska och även det moderna stillebenmåleriet avbildar med förkärlek glas, skålar, kannor och andra föremål som i allmänhet har sitt ursprung inom konsthantverket. Giorgio Morandis stilleben kan nämnas som ett exempel. Det som ofta understryks inom det här måleriet är de avbildade föremåls anspråkslöshet, och deras karaktär av vardagliga trotjänare eller tysta följeslagare till människan i hennes dagliga rutiner.

Den brittiske konsthistorikern Norman Bryson har skrivit en bok om stillebenmåleriets historia som heter *Looking at the Overlooked* (1990). Titeln kan stå som en sammanfattning av vad stillebenmåleriet i många avseenden gör, alltså riktar blicken mot det förbisedda, de vardagliga men kanske inte alltid så högt värderade föremålen. Om vi ser på vad stillebenmåleriet säger om konsthantverket, handlar det i regel om en betoning av det alldagliga i föremålen och deras användning. Men samtidigt laddas de avbildade tingen med en slags högtidlighet. Det är som om tingen var på väg bort från den vardag de faktiskt kommer ifrån.

Att många konsthantverkare intresserat sig för stillebenmåleriets historia och retorik kommer inte som någon överraskning. En välkänt exempel inom keramiken är australiensiska Gwyn Hanssen Pigott, som länge skapat stillebenlika uppställningar av egenhändigt utförda porslinsföremål. Här möter vi bruksföremål, omsorgsfullt formade och färdiga att använda, men sättet de arrangerats på antyder att deras främsta funktion egentligen är en annan. Det här är inte ting att bruka, utan att arrangera och kontempera över.

Om vi återvänder från föremålen till hantverkspraktiken finns det en korresponderande även av den inom den historiska bildkonsten. Här gestaltas själva arbetet som en kontemplation. Ett exempel är 1600-talsmålaren Jan Vermeers välkända *Spetsknypplerskan*. I denna målning framställs det textila

hantverket som en rofylld och på något vis också anspråkslös och vardaglig aktivitet som utförs i hemmet, fjärran från världens jäkt och brus.

Den engelska konsthantverksteoretikern Peter Dormer har i en av sina essäer, publicerad i antologin *Design after Modernism* (1988), använt just Vermeers *Spetsknypplerskan* som utgångspunkt för en analys av konsthantverkets identitet. Peter Dormer tillhör dem som vältaligt försökt förankra konsthantverket i det vardagliga, både vad gäller arbetet och arbetets resultat. Han menade att hantverket har en inneboende blygsamhet, och att denna blygsamhet är dess styrka. Följaktligen kritiserade Peter Dormer sin samtids postmoderna konsthantverk, som han menade vara ”drabbat av överflöd”. Här handlar det om ett i första hand skulpturalt och monumentalt konsthantverk vars uttrycksformer Peter Dormer beskriver som ”löjliga krumsprång” och ”överdrivna effekter”. Han menar att dessa verk framförallt utförs i syfte att förföra en växande grupp av rika men okunniga samlare. Detta är beklagligt, menar Peter Dormer, och skriver, till synes helt utan ironi: ”I stället bör konsthantverket vara avsett för det vanliga hemmet och bestå av igenkännbara former och begriplig dekoration.”

Många av Peter Dormers kollegor, bland annat designhistorikern Linda Sandino, har påpekat att hans teser var daterade redan när de formulerades. Och inget kan vara enklare än att idag småle, eller kanske till och med skratta, åt hans rätt så klumpiga försök att kringskära konsthantverket och att reducera dess möjliga uppenbarelseformer till att omfatta enbart de arketyfiska bruksföremålen. Men skrattet fastnar i halsen när man inser att exakt den här ideologin fortfarande genomsyrar konsthantverksvärlden. Jag skulle inte vilja påstå att en majoritet av konsthantverkarna gör sig till talesmän för den här väldigt reduktionistiska, och även ahistoriska, förståelsen av vad deras arbete innebär. Däremot kommer den till uttryck bland många av dem som känner sig kallade att kommentera konsthantverket.

Den hantverksideologi som Dormer och hans disciplar gör sig till talesmän för inbegriper också uppfattningen att konsthantverket är någonting som framförallt präglas av traditioner och att det aldrig riktigt har kommit att höra hemma i det moderna. Den här synen inbegriper också ofta att man ser på både konsthantverkarna och konsthantverkets brukare eller köpare som ganska homogena kollektiv.

Denna bild av konsthantverket dyker också ofta upp i texter som har institutioner eller organisationer som avsändare, och vars syfte är att försvara konsthantverket, eller stärka dess ställning. Till exempel kan man i en rapport om svenskt konsthantverk, författad av designjournalisten Susanne Helgeson

och publicerad av Konstnärsnämnden år 2002 läsa att konsthantverket är ”den djupaste och kanske viktigaste spegeln av vår gemensamma folksjäl”.

Det säger sig självt att *folksjälen* måste vara något ganska oföränderligt, och den måste också vara förbunden med eller formad av en stor och ganska homogen grupp människors dagliga liv och rutiner. Beskriver man konsthantverket som en spegel av folksjälen betyder det att konsthantverket har en speciell och kanske helt unik förankring i en bestämd befolkningsgrupps vardagliga sysslor och de delade erfarenheter. Detta synsätt förutsätter också att de här erfarenheterna, sysslorna och rutinerna *över tid* är ganska så oföränderliga i sin karaktär. Både folksjälen och konsthantverket blir något som existerar utanför de ständiga förändringar som präglar modernitetens samhälle.

Om jag ska sammanfatta det jag sagt hittills är det att konsthantverket gärna beskrivs som något som präglas av traditioner och rutiner, både vad gäller hur konsthantverk framställs och hur dess resultat tas emot, tolkas och används. Konsthantverket förknippas med vardagen, ett slags anspråkslöshet, föremål som inte gör något väsen av sig, och det kopplas också till upplevelsen av en delad, kollektiv identitet som inte förändras.

Det här är inte en negativ bild. Det är ingen nidsbild av konsthantverket, utan tvärtom en bild som skapats i syfte att lyfta fram värden som uppfattats som positiva. Men det finns också en annan möjlig bild av konsthantverket som motsäger mycket av detta.

Jag vill rikta blicken mot ett aktuellt haute couture-plagg: Jean-Paul Gaultiers klänning med titeln *Lumière* som nyligen köpts in av Röhsska museet i Göteborg. Jag visar det här plagget som exempel på hur konsthantverket också hör hemma inom ett område som präglas av extravagans, av lyx och hög status, liksom av återkommande svängningar i de estetiska preferenserna.

Vi är kanske inte så vana att diskutera mode i termer av konsthantverk, men ett föremål som den här klänningen uppvisar många kvaliteter som gör att den går att identifiera som ett konsthantverksföremål. Den har en tydlig koppling till praktisk användning (den är ett plagg, ett bruksföremål), den är utförd i något enstaka eller ett fåtal exemplar, och i utförandet man har använt material som är historiskt förankrade i hantverksproduktion. Man har också i tillverkningen gjort bruk av krävande hantverksmetoder som förutsätter gedigna tekniska kunskaper.

Men det här är också ett föremål som befinner sig oerhört långt från det vardagliga, eller kollektiva, den befinner sig väldigt långt från de flesta människors liv överhuvudtaget. Klänningar som den här köps och bärs av kändisar och miljonärer, när de inte köps in av museer. Plaggens prestige bygger

på att de befinner sig på ett markerat avstånd från det alldagliga och är tillgängliga som konsumtionsprodukter enbart för en väldigt liten grupp.

Samma sak gäller mycket av smyckekonsten, inte minst den historiska. Tittar man på föremål som riksregalier är de precis som modeskaparnas haute couture-plagg föremål som med eftertryck motsäger bilden av konsthantverket som något vardagligt. I riksregalierna möter vi i stället konsthantverket som något extravagant och ceremoniellt. Det handlar om objekt som ytterst symboliserar den suveräna staten och dess högsta ämbete.

Man kan invända att riksregalier som föremålskategori tillhör historien. Men jag vill nu diskutera ett exempel på mer samtida konsthantverk som svårligen låter sig beskrivas som vardagligt eller anspråkslöst. Alla svenskar känner säkert igen Elisabet Hasselberg Olssons *Minnet av ett landskap*, den monumentala bildväv som sedan 1983 hänger i plenisalen i Riksdagshuset i Stockholm. Det finns mycket att säga om den här väven men jag vill nu bara kort kommentera något kring dess placering. Förmodligen finns det inget konstverk i Sverige som har en lika prestigefull placering. Verket i sig vill förmedla en symbolisk bild av Sverige och hänger också i det rum som är den symboliska mittpunkten eller centrumet för den politiska makten och beslutsfattandet i vårt land.

Bildväven som föremålskategori har, precis som många delar av konsthantverket, en lång historia som ett av den politiska, religiösa eller ekonomiska maktens attribut. Och den aspekten av konsthantverket är inte inaktuell. Om man tittar på hur konsthantverk används som statusobjekt, gåvor eller ceremoniella föremål i olika offentliga sammanhang kan det tyckas absurt att påstå att konsthantverket är anspråkslöst och att det är knutet till vardagen.

Om jag skall försöka sammanfatta denna problematik, skulle jag vilja formulera det som att vissa delar av konsthantverket har en tydlig koppling till det vardagliga och enkla. Men själva *konsthantverkspraktiken* befinner sig ofta långt från de flesta människors dagliga liv. Och även bland konsthantverkets *föremål* finns det mycket som förefaller höra hemma i en helt annan kontext. Den här motsägelsefullheten är intressant. Och själv kan jag tycka att den ofta inte uppmärksammas tillräckligt mycket. Det finns en vana inom konsthantverksvärlden att generalisera, inte minst när man talar om områdets låga kulturella och ekonomiska status. Även om den bilden i vissa avseenden är sann, finns det också en motbild.

Jag vill också poängtera att jag själv har stor sympati, och i många fall också respekt, för det konsthantverk som uppfyller förväntningar på enkelhet, skönhet och god funktion. Problemet är att de här förväntningarna i händerna på vissa

betraktare blir till en norm, en norm som blockerar vägen för en vidare förståelse av konsthantverket både som historisk och samtida praktik.

Jag vill avsluta med ett exempel. Jag var själv nyligen curator för en vandringsutställning som kretsar kring naturmotiv inom svenskt konsthantverk. Utställningen vill visa hur naturen som motiv eller tema inom konsthantverket idag behandlas på ett sätt som ligger ganska långt från den nationalromantiska stil som fortfarande regelmässigt tillskrivs konsthantverket. Utställningen består framförallt av skulpturala objekt, och i en ovanligt lång recension i *Tidskriften svenskt konsthantverk* kom en skribent att ondöra sig över frånvaron av bruksföremål. Utställningen dominerades enligt texten i tidskriften av ”opraktiska nonsensobjekt”. Skribenten hävdade också, med hänvisning till bruksföremålens påstådda frånvaro, att arbetena var förankrade – och följaktligen hörde hemma – i den historiska bildkonsten snarare än i det samtida konsthantverket. Att många av konsthantverkarna i utställningen medvetet hade utgått från och kommenterat viktiga delar av just *konsthantverkets* historia gick honom förbi. I hans förståelse av konsthantverket finns tydligen inte utrymme för ting som inte går att använda. Att figuriner, skulpturer och allehanda ”opraktiska” prydnadssaker, lyxföremål eller symboliska objekt alltid varit en viktig del av konsthantverket är ett faktum som helt enkelt inte passar in i denne skribents världsbild.

Han är dock i gott sällskap. Tänk bara på Bernard Leach, den store engelske keramikern som i sin inflytelserika *A Potter's Book* (1940) utesluter i stort sett all keramisk skulptur från den universella, keramiska kanon han försöker teckna konturerna av. Att Leachs förståelse av keramiken var tendentiös och ahistorisk har ofta påpekats. Ändå fortsätter många att okritiskt tugga om hans teser.

Ett av problemen med uppfattningen att konsthantverkets föremål skall vara vardagliga bruksföremål är alltså att konsthantverkets egen historia måste stympas för att stämma överens med teorin. Uppfattningen leder också till en oförmåga att tillgodogöra sig innebörderna i det samtida konsthantverk som snarare än att placera sig i vardagen tycks röra sig i riktning bortom den.

Litteratur:

Albers, Anni, *On Weaving*, Middeltown, Conn. 1965.

Borg, Bo, ”Det är som det alltid varit att gå längs stranden”, *Tidskriften svenskt konsthantverk*, 2007:3.

Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: For Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Mass. 1990.

Dormer, Peter, "The Ideal World of Vermeer's Little Lacemaker", *Design after Modernism: Beyond the Object*, red. John Thackara, London 1988 (svensk översättning "Den ideala världen i Vermeers lilla spetsknypplerska", *Design och konst: texter om gränser och gränsöverskridanden*, del 2, red. Torsten Weimarck, Stockholm 2003.)

Helgeson, Susanne, *Det är konsthantverkets tur!*, rapport publicerad i elektronisk form av Konstnärsnämnden, Stockholm 2002.

Leach, Bernard, *A Potter's Book*, London 1940.

Lundhl, Gunilla, *Minnet av ett landskap*, Uppsala 1984.

Sandino, Linda, "Field Notes", *urban FIELD*, red. Simon Olding, Farnham 2007.

de Waal, Edmund, "Språk, centrum och periferi", *Paletten*, 2007:1.