

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

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

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

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

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

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

Jorunn Veiteberg

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



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

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

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

I efterhand är det lätt att se att den under 1990-talet växande kritiken mot det modernistiska arvet, hänger samman med ett Sverige i förändring.³ Den brosch som Ulrika Swärd (f. 1966) gjorde år 2001, med det talande namnet "Folkhemmet", illustrerar detta. Den har formen av miniatyrkarta över Sverige och är utskuren ur en Perstorpsplatta. Materialet såväl som mönstret får troligen många att associera till en typ av köksbord som var populärt på 1950- och 60-talen, praktiskt och slitstarkt som detta nya plastlaminat var. Mönstret heter "Virrvarr" och skapades år 1958 av ett av de stora namnen inom svensk design, Sigvard Bernadotte (1907–2002). I dag räknas detta mönster som en

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

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

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

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

AVINDUSTRIALISERINGEN

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

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

⁵ Peter Öhrlén, "Folkhemshöst och vardagsströst", *Svenskt Konsthantverk*, nr 2:2004, s. 22.

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

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



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



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

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

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

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

8

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

9

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

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

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

SVENSKHET FÖR ALLA

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

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

¹⁰ Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1936), sv. övers. Carl-Henning Wijkmark, www.marxists.org/svenska/benjamin/1936/konstverket.htm (besökt 28/1 2015).



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

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

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

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

11

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

12

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

13

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

UPPROR MOT "DEN GODA SMAKEN"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

smörja som oreflekterat alltid premieras? Jo, det rena och det enkla."¹⁸ För henne duger inte detta som norm: "Less is more är patetisk anorexia-estetik."¹⁹ Åsikterna följdes upp i boken *Svensk Smak. Myter om den moderna formen*, som Ahl skrev tillsammans med journalisten Emma Olsson år 2001, och i fanzinet *Slicker*, som hon under flera år redigerade tillsammans med keramiker-kollegan Andrea Djerf.

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

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

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

¹⁹ Ahl, *Z-A 2013-1998*, s. 219.

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

20

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

21

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

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



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

POPULÄRKULTUR

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

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

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

GEMENSKAP

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

FÖRNYELSE

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

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

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

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

27

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

28

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