

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

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

ATT GÖRA GENUS

Johanna Rosenqvist &
Anneli Palmsköld

GÖRANDE OCH GENUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HEMMET SOM KONSTHANTVERKLIG PRODUKTIONSPLATS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Rosenqvist, *Könsskillnadens estetik?*.

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

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

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

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

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

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

Virkning har även fortsättningsvis utövats i hemmets sfär, vilket kan bero på att tekniken är svår att överföra till maskiner. Det ger virkning som textil teknik en särställning i det att den har kunnat idkas tämligen ostört och utanför offentligheten (med undantag för veckopressens publicerande av virkmönster). Under 2000-talet har virkning fått en renässans i modet. Så har exempelvis Odd Mollys ”Grandma’s coat”, virkad i grovt garn i en modell med referenser till 1960-talet, blivit en storsäljare. Gemensamt för moderna virkade produkter är att de tillverkas i låglöneländer där de handvirkas mot betalning. Eftersom tekniken hittills inte har gått att mekanisera, är det bokstavligen ett handarbete och skulle därför mycket väl kunna definieras som hemslöjd.¹⁸ Men liksom i fallet med rörelser och kroppshållning, spelar det också roll vilka händer som gör vad, för hur tekniker och resultat kategoriseras.

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

¹¹ Jfr Frick, *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*; Palmsköld, *Begreppet hemslöjd*.

¹² Anna-Maja Nylén, *Hemslöjd. Den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut* (Älvsjö: Skeab, 1981 [1968]), s. 10.

¹³ Jfr Birgitta Svensson & Louise Waldén (red.), *Den feminina textilen. Makt och mönster* (Stockholm: Nordiska museet, 2005).

¹⁴ För mer information om virkning, se www.rikstermbanken.se, sökord ”virkning” (besökt 17/11 2013); www.thefreedictionary.com/crochet (besökt 6/6 2012).

¹⁵ Nu är det lite annorlunda, dock, Maria Gullberg har givit ut båda titlarna *Virkekniker* och *Virka!* på Hemslöjdens förlag 2013.

¹⁶

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

¹⁷

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

¹⁸

Jfr Palmsköld, *Begreppet hemslöjd*.

¹⁹

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

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

ETT ÖVERFLÖD AV VIRKADE TING

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

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

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

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

²¹ Jfr Palmsköld, *Textilt återbruk*.

²² Jfr Palmsköld, *Textilt återbruk*.



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

virkade dukar som cirkulerar. Ett exempel är Ulrika Björkman, som fyllt bokhyllor med 7000 virkade dukar och spetsar. Handarbetena i projektet har skänkts som gåva direkt till konstnären eller samlats in genom Röda korset. Tillsammans utgör de nu ett verk som visats i anslutning till en folkkonstutställning på Nordiska museet, och blir på så sätt ett eko till den anonyma folkkonsten – den som gjorts av händer vars arbete inte har räknats.²³ Genom mängdverkan vill konstnären få museibesökaren att tänka på de arbetstimmar som har lagts ner.

VIRKNINGSHISTORIA

Virkning kom på modet kring sekelskiftet 1800 samtidigt som bomull fick en vidare spridning i västvärlden genom tidens kolonialism och slavhandel. Bomull som material var visserligen tillgängligt under senare delen av 1700-talet, men då var det fortfarande ett exklusivt och dyrt material. Med hjälp av virkteknik kunde genombrutna vita spetsar framställas, som liknade knypplade eller sydda spetsar. Mönsterböcker för virkning och andra handarbeten började ges ut. Vissa nådde stor popularitet och

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

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

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

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

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

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

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

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

DEN VIRKANDE KROPPEN

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

²⁴ Thérèse de Dillmont, *The Complete Encyclopedia of Needlework* (Philadelphia: Running, 2002 [1884]), s. 277.

²⁵ Gerda Björk, *Svensk virkning under 100 år. Ett bildhäfte med text* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1944), s. 6 ff.

²⁶ Björk, *Svensk virkning under 100 år*, s. 3.

²⁷ Ellen Andersen (red.), *Berlingske haandarbejdsbog. Naal og væv i leksikon* (Köpenhamn: Berlingske, 1950).

²⁸ Elisabet Stavenow-Hidemark, ”Lilli Zickerman skrev många uppsatser”, i: Lilli Zickerman, *Lilli Zickermans bästa. Hemslöjdstankar från källan* (Umeå: Hemslöjden, 1999), s. 17f; Lilli Zickerman, ”Reseberättelse. Rapport från en studieresa till deltagare i 1897 års utställning i Stockholm”, *Lilli Zickermans bästa*, s. 84.

²⁹ Ellen Key, *Skönhet för alla. Fyra uppsatser* (Stockholm: Bonnier, 1996 [1899]), s. 9.



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

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

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

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

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

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

ATT DRA IHOP TRÅDARNA

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

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

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