

Jag möter en slät bild.¹
En hand rör vid ett material,
materialet omformas och
återigen finns ett objekt
i ”vår” gemensamma
omvärld.

De sätt på vilka föremål
tillverkas kan diskuteras
utifrån en mängd aspekter.
Den svettiga och bullriga
löpandebandproduktionen
står i bjärt kontrast till den
ensamma konsthantverkaren
med sin känsliga hand inom
studioproduktionens domän.
Föreställningarna kring den
”släta bilden” ställer frågor
rörande hur produktionsförhållanden ser ut och *vems hand det är som gör*.
Jag menar att görande ovillkorligen inbegriper processer, subjekt och
därmed kroppar. Det är artikelns utgångspunkt.

Då (när och där) historien om ”hantverk” skrivs förknippas

¹
Inspirerad av Chantal Mouffes fras
”disrupt the smooth image”. Mouffe
menar att konstnärliga praktiker som
har som syfte att omförhandla ett
samhälle mister sin position att vara
kritiska då glappet mellan kultur
och reklam suddas ut och kultur blir
en del av kapitalistisk produktion.
Däremot finns det en möjlighet för
en konstnärlig praktik att ”störa
den släta bilden”. Chantal Mouffe,
”Artistic Activism and Agnostic
Spaces”, *Art & Research. A Journal
of Ideas, Contexts and Methods*,
nr 2:2007, www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html (besökt 5/3
2015).

²
Dessa vedertagna och slitna
argument finner jag bl.a. hos John
Ruskin (1819–1900), William
Morris (1834–1896), Bernard
Leach (1887–1979) och Gustaf
Munthe (1896–1962). Se t.ex.
Ruskin, ”The Nature of Gothic”,
The Stones of Venice, vol. 2 (1853);
Morris, *Useful Work versus Useless
Toil* (1884); Munthe, *Vägledning
genom samlingarna. Röhsska
konstslöjdmuseet, Göteborg* (1939);
Leach, *A Potter's Book* (1940).

VEMS HAND ÄR DET SOM GÖR?

Frida Hållander

industri (allt som oftast) med
storskalighet, maskiner och likriktning.
Men ju närmare handen vi kommer
desto mer egenskaper i termer av kvalitet,
originalitet och sant mänskligt värde
tillskrivs objekten.² För att ”spåret av
handen” skall finnas kvar i objektet får
de eventuella verktyg som används inte
innebära en alltför exakt eller förutsägbar
bearbetning av materialet.³

Min fråga, *vems hand är det som
gör*, handlar inte bara om dikotomi
och diskrepans mellan maskinen och
verktyget i handen. Långt fler införlivade
kategorier samt meningsskapande
konnotationer är verksamma inom detta
fält. Sammantaget blir dessa kategorier
normerande för våra föreställningar om
hantverk. Vilket i förlängningen också
förstärker vissa praktiker eller grupper
position, medan andra utestängs

genom maktutövning. Detta gör frågan viktig. Jag är intresserad av att diskutera hantverk ur en mängd aspekter och med ett brett feministiskt och *intersektionellt* perspektiv.⁴ Det intersektionella perspektivet innebär att jag betraktar hantverk i relation till frågor om diskriminerande maktordningar baserade på kön/genus, klass, sexualitet, etnicitet, ålder och så vidare.

Vems händer riskerar då att osynliggöras? Hur ser maktrelationen ut mellan den handgjorda nylonblomman och den levande blomman, eller mellan den handdrejade skålen från studiokeramikens rum och muggen från löpandebandproduktionen? Hur hantverk har tagit sig uttryck och tillåtits att framträda kan ses som en aktiv del i formulerandet av begrepp som modernitet, nationalitet och svenskhet. Exempelvis har många hantverkstraditioner antingen setts som restprodukter av ”patriarkatets industrialism”, eller som kulturarv

och därmed som företeelser som ska upphöjas, vårdas och värnas. Bland högerextrema och socialkonservativa i det samtida Sverige finns ett kulturarvsbegrepp som formuleras som att ”värna om kulturarvet är också att visa respekt mot tidigare generationer”.⁵ Ett tal om ett enhetligt ”skönhetsvärde” och en förståelse av praktiker som att de i någon slags naturlig mening ”har vuxit fram”, syftar, menar jag, till att skapa koncept som inte låter sig problematiseras och öppet omförhandlas, vilket materialiserar gränser. Att föreställningen om ett specifikt nationellt görande kan skapa trånga och exkluderande hantverkstraditioner, resonerar Charlotte Hyltén-Cavallius kring i artikeln ”Att göra en nation” (s. 23–31).⁶ Detta vill jag understryka genom att föra in idén om och förståelsen av ”vithet” från bland annat feministen och teoretikern Sara Ahmed.⁷ Vad som synliggörs för mig, genom Ahmeds kritiska blick, är att vithet som norm är en förutsättning för ”den släta bilden av hantverket”.

³ Mycket få objekt kan sägas vara gjorda enbart för hand, d.v.s. legitimt kunna kallas för ”handarbete”. Ämnet/materialet som bearbetas av handen/människan kräver (eller behövs) nästan alltid någon form av verktyg. En som har utvecklat en teori från praktiken kring hur verktyget är medproducent i ett hantverk är David Pye (1914–1993), professor i möbeldesign på Royal College of Art, London. Pyes mest kända hantverksbegrepp är ”workmanship of risk” och ”workmanship of certainty”. David Pye, *The Nature and Art of Workmanship* (London: Herbert, 1995 [1968]), s. 52.

⁴ Paulina de los Reyes & Diana Mulinari, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* (Malmö: Liber, 2005).

⁵ Sverigedemokraternas partiprogram, www.sverigedemokraterna.se/var-politik/kultur (besökt 5/3 2015).

⁶ Jfr Charlotte Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik. Spel mellan inhemska och internationella hemslojd*, Diss. (Stockholm: Carlsson, 2007).

⁷ Ahmed skriver om hur vithet och rasism tar sig uttryck i vardagen och inom institutionskulturer. Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni* (Hägersten: Tankekraft, 2011), s. 40; *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University, 2004).

ATT FORSKA GENOM GÖRANDET: ATT STÄLLA FRÅGOR

När jag skriver denna artikel är jag mitt uppe i ett ”dokumenterat konstnärligt forskningsprojekt”.⁸ De olika delar som jag refererar till handlar om pågående undersökningar: hantverksmässiga, konstnärliga och subjekt-mässiga. När jag här talar om ”hantverk” betyder det att jag undersöker och dokumenterar *erfarenheten av att göra*. Jag vill framhålla att hantverk som fenomen är mycket bredare än vad vi i dag vanligen inkluderar i begreppet, såväl kroppsarbetaren som skribenten vid tangentbordet kan ses som hantverkare. I projektet ställer jag frågan *Vems hand är det som gör?*

Frågan *vems* handlar om de olika kroppar (subjektiviteter, identiteter eller individer) som görs möjliga inom olika konsthantverkspraktiker. Jag menar att detta *vems* också ofrånkomligen för med sig ett *hur*, nämligen hur detta möjliggörande tar sig uttryck. När frågan används i undersökningen av mitt eget görande blir den ett sätt att skapa distans och synliggöra hur min hand är socialt och historiskt konstruerad. I förståelsen av vem jag är socialt konstruerad som, aktiveras frågor om klass, smak, vithet och makt. Med frågan *Vems hand är det som gör?* närmar jag mig därmed traditionstyngda forskningsfrågor som har diskuterats flitigt inom framför allt feministisk och postkolonial teori. Samtidigt går det inte att förstå på vilket sätt mitt avhandlingsarbete och dess metod utgör en nyetablering av en forskningstradition, utan att förstå hur konsthantverk som fält och begrepp har förändrats under ett sekel. Radikala *görare* har möjliggjort att det finns en konsthantverklig praktik som ställer frågor kring vår materiella omvärld genom olika maktperspektiv.⁹

Men jag närmar mig även dessa frågor från ett delvis annat håll: framför allt från den konstnärliga forskning som formulerats under det senaste decenniet, och som ser görandet och subjektet som centrala byggstenar i undersökningen, samt från ett frågebaserat konsthantverk

⁸ Jag är doktorand på Konstfack och har tillhört den Konstnärliga forskarskolan som är en nationell forskarskola på det konstnärliga området.

⁹ Se t.ex. Hannah Ryggens krigsvävnader (1935), Rosa Taikons utställning *Zigenska smycketradition* (1969), Päivi Ernkivists examensarbete från Konstfack (1971), Zandra Ahls arbeten *Fult & snyggt* (1998) och ”Nationalmuseum och jag” (2008). Se även aktivisten Allison Smiths verk *The Muster* (2005) och Theaster Gates, som utforskar Dave Drakes (även känd som ”Dave the Potter”) poetiska krukor i projektet *To Speculate Darkly* (2010).

¹⁰ Se Louise Mazantis avhandling *Super-Objects. A Theory of Contemporary, Conceptual Craft* (Köpenhamn, 2006). Den fokuserar på en konceptuell tendens inom konsthantverket från mitten av 1990-talet, kännetecknad av en radikal brytning med ett traditionellt konsthantverk. Mazanti beskriver hur konsthantverk blir ett sätt att ifrågasätta och kommentera men också hur konsthantverkliga föremål och metoder rymmer reflekterande lager av mening.

där olika hantverksmässiga metoder och tekniker utgör stommen av undersökningen.¹⁰ Genom görande fallstudier, eller som jag även kallar dem *Micro Craft Studies*, möter jag specifika berättelser, specifika materialiteter och specifika händer. Avhandlingen görs genom konsthantverk, vilket är själva undersökningsplattformen, där jag väljer att tänka, testa och just göra. Plattformen fungerar som en mobil verktygslåda, som varken är fixerad vid specifika arbetsbänkar eller material. Jag är intresserad av att undersöka ett konsthantverk som utgår från händer som möter olika villkor i relation till olika *splittrade* identiteter, rum och historier; där *olika händer gör*.¹¹ Det innebär att jag studerar mina egna hantverkserfarenheter, mina händer, och sätter dem i relation till andra händer, i både historiska och samtida kontexter. Vad som skapas är länkar som överbryggar ”mellanrum” mellan personliga erfarenheter och andras erfarenheter. Dessa länkar i hantverksundersökningarna uppstår mellan mina erfarenheter, min hand och andra materialiteter, kroppsliga såväl som objektmässiga.

Jag möter och undersöker praktiker som befinner sig i hemmets privata sfär, allt från nylonstrumpblommorna till pappershantverket origami. Jag möts också av händer som efter år av träning och skolning har fått yrkestitlar som till exempel CBA, ”Certified Balloon Artist”. Andra händer har mångårig träning och väldokumenterad kunskap om konsten att karva i gips men utövaren själv anser sig inte ha möjlighet till en yrkesutövning inom Sveriges gränser. Vissa hantverk tycks bortglömda. I glasfabrikens historiska dokumentation finner jag inbinderskor som flätade halm kring varje glasblåst objekt. Dessa kvinnor satt utanför fabriken centrala del, den varma hyttan. Hantverket hade en egen beteckning – inbinderskor. De tycks ha ingått på ett självklart sätt i processen, med en utvecklad hantverksteknik, vilken innebar en möjlighet till inkomst.

Halmflätning liksom nylonstrumpblommor – för att inte tala om dekoration – har förknippats med hemmet, och därmed med idéer om närhet, moderlighet och empatiska förmågor, och detta kan i sin tur ses bidra till hur både hantverket och könen idealiseras. Hur hantverk

och göranden är kopplade till kön och ”kvinnlige” erfarenheter synliggörs och diskuteras exempelvis i dokumentären *Womanhouse* av Johanna Demetrakas.¹² *Womanhouse* är en historisk dokumentär som skildrar ett verk med samma namn, som är sprunget ur en av de feministiska rörelserna under 1970-talet i Kalifornien, USA. Judy Chicago och

¹¹ I stället för att diskutera ”exkluderings” och ”inkluderings” lånar jag begreppet splittring(ar) som bär på meningar som skillnadskapande. Se t.ex. Mara Lee, *När Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Diss. (Göteborg: Glänta, 2014), s. 13.

¹² Johanna Demetrakas, *Womanhouse* (1974), www.womanhouse.refugia.net (besökt 5/3 2015).

Miriam Schapiro hyrde tillsammans med konststudenter ett gammalt hus i Hollywood, där deltagarna förändrade husets inredning.¹³ De undersökte ”kvinnlige erfarenheter” och ”kvinnlige aktiviteter” som hushållsarbete; de tvättade, bakade, lagade mat, sydde, städade och strök kläder och så vidare.

FRÅGEKEDJOR ÄR POLITISKA: ATT MED KONSTHANTVERK SOM MOTSTÅND STÖRA DEN SLÄTA BILDEN

Genom mitt görande har jag motståndets ambitioner och en idé om att det går att göra på ett annat sätt. Att ställa frågan genom görandet, *Vems hand är det som gör?*, leder också till följdfrågan om huruvida ett görande som ställer frågor om makt och representation kan skapa ett rum för motstånd, där det går att göra på ett annat sätt. Hur kombineras kritik, aktivism och hantverk som ett politiskt redskap? Hur kan en konsthantverklig praktik ses utifrån att göra motstånd? Hur fungerar görandets metoder som kritiska och subversiva röster?

Den 1 juli 2013 tog en grupp asylsökande och papperslösa migranter initiativet till en vandring från Malmö till Stockholm – Asylstafetten. Som en del av projektet genomförde designern och forskaren Mahmoud Keshavarz samt Maria Svensson, organisatör inom Asylstafetten, workshops tillsammans med några hantverkare för att undersöka möjligheterna att iscensätta politiskt görande. Formatet för dessa workshops var inspirerat av romskt hantverk. Den workshop som jag gjorde tillsammans med aktivisten, volontären och asylrättsskämpan Abbas Ahmadi, kan ses som en situation där hantverkets politiska potential synliggjordes. Initiativtagaren till Asylstafetten Ali Ahmadi beskriver sin upplevelse:

Till exempel så tänkte jag inte så mycket på politik när jag började. Min idé var att gå härifrån till Stockholm och prata med människor om mina problem. Jag tänkte inte politiskt alls, för jag visste inte att jag tidigare varit papperslös på grund av den godtyckliga politik Sverige för mot asylsökande. För mig var Asylstafetten bara en vandring, nästan som en sport, men gradvis transformerades det till ett politiskt koncept. Om vi kan se

¹³ Konstprojektet *Womanhouse* påbörjades hösten 1971 av Paula Harper som var konsthistoriker vid programmet Feminist Art Program vid California Institute of the Arts.

vandringen som ett politiskt projekt, då kan skapandet också vara politiskt. Ett exempel är nylonstrumpblommorna som Frida och Abbas gjorde i Gränna. Vid en

första anblick verkar det inte särskilt politiskt, men när de skapar dem och börjar skriva meddelanden på dem som handlar om människor som sitter i förvar och sedan skickar dem till förvaren, så börjar man fråga sig varför man skickar dem dit. Då kanske någon svarar ”för att det finns så många asylsökande i förvar runtom i landet”, och då fortsätter man att fråga varför asylsökande är inlåsta på dessa platser. Dessa frågekedjor är politiska. De här sakerna, mer än andra, ger oss större möjlighet till eftertanke och ifrågasättande. Varför nylonstrumpor? Varför blommor? Varför skriva något på dem? Varför skicka dem? Det är tack vare det materiella som frågeställningar och tankar blir möjliga för oss och för andra. Det materiella ger oss också en möjlighet att lära ut saker. Någon kanske vet mer om asylopolitik än någon annan, men vet inte hur den ska kommunicera sin kunskap till andra. Då ger det här skapandet en chans att prata om det här ämnet med hjälp av något mer konkret och greppbart. Men det viktigaste av allt är att formulera frågor.¹⁴

Tillsammans föreslog Abbas Ahmadi och jag att deltagarna skulle göra en nylon- eller origamiblomma, och även medverka aktivt genom att dela med sig av minnen och berättelser om exkluderingar eller deportationer. Det som erbjöds var ett rum för vittnesmål. De olika konsthantverksmässiga perspektiv som jag är intresserad av utgår från görandets förmåga att skapa förhandlingar om formuleringsrätter. Jag vill påstå att det i konsthantverk finns ett handlingsutrymme och ett ”know-how”, att handla politiskt. Förståelsen av hantverkets politiska potential lånar jag från Chantal Mouffe, som i texten ”Artistic Activism and Agonistic Spaces” frågar sig huruvida motståndsrörelser eller konstnärliga praktiker kan vara ett sätt att skapa opposition.¹⁵

¹⁴ Resultaten av dessa workshops visas i form av fanzinet *Asylstafetten Crafts Politics*, red. Mahmoud Keshavarz & Maria Svensson (Malmö: Publication Studio, 2014), www.asylstafettencraftspolitics.wordpress.com (besökt 5/3 2015).

¹⁵ Se även Chantal Mouffe i boken *Om det politiska* (Hägersten: Tankekraft, 2008), där hon påstår att subjekt, individer eller objekt som inte är legitimerade av stater och normer kan äga kraften att agera politiskt. Mouffe menar alltså att det som kan fungera som opposition i samhället måste stå utanför det rådande systemet/samhället.

föreslå ett konsthantverk där materia och göranden bjuder på motstånd, ”slår tillbaka” på de olika normer och splittringar som finns i vår gemensamma omvärld. Ett konsthantverk som inte känner sig bekvämt med ”den släta bilden”.

I tider då kapitalistiska principer styr produktionen av föremål, vars berättelser är skapta av ramar och instrumentalisering, standardisering och institutionalisering, vill jag framhålla att konsthantverket har en förmåga att skapa dialoger, diskutera och omförhandla maktförhållanden genom sina pre-industriella tekniker. Det finns en radikalitet i görandet, ett handlande som är brukbart. Att göra konsthantverk skapar möjlighet att tänka, testa, skava och göra motstånd. Jag vill