

V E M S

H A N D

Ä R D E T

EN SYSTERTEXT
OM KONST/HANTVERK,
KLASS, FEMINISM
OCH OM VILJAN ATT TA STRID

FRIDA HÅLLANDER

S O M

G Ö R S



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

VEMS
HAND
ÄR
DET
SOM
GÖR?

VEMS
HAND
ÄR
DET
SOM
GÖR?

EN SYSTEMTEXT OM KONST/HANTVERK,
KLASS, FEMINISM
OCH OM VILJAN ATT TA STRID

Frida Hållander



ArtMonitor

Avhandling för konstnärlig doktorexamen i ämnet Konsthantverk vid HDK – Högskolan för design och konsthantverk, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet i samverkan med Konstfack, Stockholm.

ArtMonitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr. 70.
Serien ArtMonitor ges ut av Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet,
www.konst.gu.se/artmonitor

Serien Konstfack Collection ges ut av Konstfack, Stockholm, www.konstfack.se/sv/Om-Konstfack/Publikationer

Grafisk form: Maryam Fanni
Textsättning: Evelina Mohei
Typsnitt: Plantin samt "Curtain" ritad av Maryam Fanni, 2017, digitaliserat av Jacob Grønbech Jensen
Tryck: TMG Stockholm

Boken och utställningen *Att ta strid* på Gustavsbergs Konsthall, 2017, är producerad med bidrag från Stiftelsen Längmanska kulturfonden, Gunvor och Josef Anérs stiftelse och Estrid Ericsons Stiftelse.

© Frida Hållander 2018
ISBN: 978-91-85549-40-5 (tryckt)
ISBN: 978-91-85549-41-2 (digital)

Abstract

Title: *Vems hand är det som gör? En systertext om konst/hantverk, klass, feminism och om viljan att ta strid*

English title: *Whose Hand is Making? A Sister-Text about Craft, Class, Feminism and the Will to Contest*

Language: Swedish with an English summary

Keywords: artistic research, craft, ceramics, textile, class, feminism, willfulness, autoethnography, together-making

Whose hand is making? And how can we understand craft practices in dialogue with society through making and objects? How do we understand objects that manifest resistance? This dissertation in artistic research explores craft practices within the fields of ceramics and textile, through the method and form of autoethnography, and on the basis of an intersectional perspective. It understands making as embodied experience and knowledge, conditioned, but not always bounded, by societal structures, and it documents the resistance against, and the resilience of, repressive structures, in dialogues and struggles where objects gain agency.

It is an examination that moves between the bookishness of libraries and historical trajectories on the one hand and making as collective practice on the other, the latter represented in what this study defines as case studies of making. The study creates the term “together-making” to describe and analyse collective craft practice as simultaneously a method of research and of making as a potentially political and socially-conscious act.

Through two case studies of making the study assembles an archive of willfulness. In the first case study of making, ceramic practice and historical objects emanating from feminist and anti-slavery movements, are explored through a process of together-making, putting together the exhibition *From Pottery to Politics* in 2016. In the actual exhibition, further ceramic objects from Swedish twentieth century come into play to re-direct the shape of the exhibition, exemplifying the ways in which this study understands objects as manifest, material politics inciting response.

The second case study of making, takes off from the geographical area known as »de sju häraderna»: a centre for Swedish textile manufacture and home-based industry since the seventeenth century. Focusing on a group of local seamstresses who organized Sweden’s first women’s football series in the 1960s – Öxabäck IF – the study investigates textile objects in dialogue with society reflected through the textile history of labour and feminist political movements in the nineteenth and twentieth century. This case study also documents the process of research through together-making, and the exhibition *Öxabäck IF – Without You no Tomorrow*, 2016.

Till dem som vill ta strid

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

PROLOG: ATT TA STRID	13
Drivkrafter, paralleller och om klass	13
INLEDNING	19
I.	
EN ÖVERGRIPANDE BERÄTTELSE OM SYSTERTEXTEN	21
Min konsthantverkliga hand	21
Vems hand är det som gör?	
Syfte och frågeställningar	26
En berättelse om studiens avgränsning	28
Kring görandets dilemman, etiska överväganden	30
II.	
ATT GÖRA SOM METOD OCH ANALYSENS MATERIAL	33
Görandefallstudier och om en undersökande kedja	33
Om den auto-etnografiska metoden	39
Analysens material	42
III.	
VERKTYGSLÅDA MED TEORETISKA OCH PRAKTISKA UTGÅNGSPUNKTER	47
Feminism och intersektionalitetsperspektiven	47
De korsande linjerna och om orienteringar	48
Klass: handens respektabilitet och passeringens känslopolitik	51
Hantverksteoretiska begrepp: ”mångmateriella konsthantverk” och ”görande”	55
Viljefulla subjekt, viljefyllda objekt	58
Utförande genom risk och/eller säkerhet	60
IV.	
FORSKNING OCH PRAKTIK SOM GÅTT FÖRE, BREDVID OCH SKAPAT RUM	63
Konstnärlig forskning och konsthantverk som forskningsområde	63
Den konstnärliga forskningens flertaliga läsbarheter (genom objekt, utställning och systertext)	70
Konsthantverklig praktik och det ”runt-om-kring”	73

VILJEFULLHETENS ARKIV 81

FRÅN KERAMIK TILL POLITIK; GÖRANDEFALLSTUDIE I. . . 83

I.

DAGLIGT GÖRANDE, EN VAN HANDLING;

ATT KLIVA IN I RUM OCH FÖLJA OBJEKT 85

Kaffe gjort av en kvinna

och om att bli respektabel 86

Att lära av samlingar 90

”Votes for women”:

keramik från rösträttsrörelsen 91

”Not made by slaves”:

keramik från abolitionismen 96

Emancipatoriska och progressiva objekt 100

II.

ORIENTERAS KRING DREJSKIVAN;

ETT TILLSAMMANSGÖRANDE 111

Keramikverkstaden och drejskivan 111

On a Pot Bank, Staffordshire:

Apprentice ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work 114

Att undersöka materiella kulturer:

”keramisk sampling” 121

Att göra objekt och sätta i rörelse? 126

Kroppen och verktyget som mätinstrument 133

III.

BIBLIOTEKETS MJUKA ORIENTERINGAR;

BOKLIGA KUNSKAPER 137

Görande som återfinns i fotnoternas marginaler 137

Bildalbumet berättar;

om Konstfacks keramikverkstads linjer. 140

Bland glättiga fotografier,

keramisk revolution och koboltblåa dekorer 143

Objekt som går i dialog med samhället 148

Skavande objekt mot institutioner och historieskrivningar. 153

IV.

ATT TA RUM I BESITTNING;

ATT STÄLLA UT OBJEKT I UTSTÄLLNINGAR. 157

Politik på tallrik:

bondetåget och arbetartåget 1914 157

Då → nu, härligt, fritt och vårt? 161

Flusserande ämnen och knogigt arbete 166

Att ta museibyggnaden ”i besittning” 170

Om arbetarservisen: vem ska äta på denna tallrik?. 176

Den subversiva fanan 184

VILJEFYLLDA TEXTILA OBJEKT; GÖRANDEFALLSTUDIE II. . 189

I.

TEXTILA GÖRANDE I »DE SJU HÄRADERNA«;

ATT KLIVA IN I RUM OCH FÖLJA OBJEKT 191

Hemindustriarbeterskorna:

mellan hem – industri – hand 192

”Särskilda märken på hemarbetade varor”

och arbetsvillkoren 202

Sömmerskornas organisering

– ”Vi spinna, vi spinna. Vi väva, vi väva” 208

Att göra (dis)identifikation 215

Om viljan att sy sina egna fotbollssshorts 217

Syfabriken och om Öxabäck IF. 218

II.

OM BANDEROLLER OCH BANDEROLLTILLVERKNING;

ETT TILLSAMMANSGÖRANDE 233

Tillsammansgörande i utökad gemenskap 233

Syateljén och symaskinen 235

Banderoller, vimplar och nålen i fingret 238

Att lägga dem sida vid sida:

om att sammanväva kvinnorörelser 245

Bland jacquardvävens slag 252

Att göra genom säkerhet, i linjer av arbete 255

Arbete som ligger bakom, det som är framför 257

III.

VILJEFYLLDA SUBVERSIVA MATERIAL;

BOKLIGA KUNSKAPER	263
Verkligheten sätter spår.	263
Kvinnornas bibliotek och om görandet av subversiva banderoller	271
Kvinnorörelsen i arbetarrörelsen:	
att bryta linjen genom att spela fotboll	281
Att göra subversiva rum, och om att sammanväva rörelser.	285

IV.

KONST/HANTVERK I UTSTÄLLNINGSRUM;

ATT STÄLLA UT OBJEKT I UTSTÄLLNINGAR.	289
Objekt att sätta i rörelse: om mångmateriella iscensättningar	289
Konsthantverkets emellanpositioner	292
Bland verk, mörkläggningsgardiner och kamp	294

AVSLUTANDE REFLEKTION	301
Göra handling – Handling är att föreslå	302

ENGLISH SUMMARY	306
---------------------------	-----

KÄLLOR OCH LITTERATURFÖRTECKNING	312
--	-----

BILDFÖRTECKNING	327
---------------------------	-----

TACK!	333
-----------------	-----

APPENDIX I. UTSTÄLLNING; ATT TA STRID	335
Bilddokumentationen från utställning Att ta strid.	338

APPENDIX II.

ATT LÄRA AV GÖRANDEN; FORSKNINGSPROCESS	353
---	-----

PROLOG: ATT TA STRID

Drivkrafter, paralleller och om klass

Drivkraften bakom denna avhandling har varit att ta strid. En strid som innebär att vända upp och ner på verkligheten och på ojämlika relationer som är outhärdliga. Arbetet började som en naiv önskan att få igång en allmän samhällsförändring där arbetarklasskvinnor inte skulle förminska och där deras görande inte skulle ses som okunnighet. En samhällsförändring där arbetarklasskvinnor inte skulle fråntas sin legitimitet. Numer inser jag att det är svårt att uppnå. Det är svårt att

agera,

att ta strid

genom att göra konstantverkliga objekt.

Mina studier har synliggjort att det är svårt att förändra strukturer, men viljan finns kvar som ett ideal som innebär att jag vill att klass som fenomen ska diskuteras.

Klass kan beskrivas på många sätt. Det kan beskrivas genom objekt. När jag öppnar mitt köksskåp ser jag mina bruksföremål. Bland mina tallrikar, koppar och fat ser jag också mina kristallglas, som mamma har gett mig eftersom hon har velat skapa mig ett ansenligt hem.¹ Kristallglasens prismor glänser, och jag läser en text av den brittiska sociologen Beverly Skeggs, *Att bli respektabel: konstruktioner av klass och kön*, och inser att jag inte är ensam om mina erfarenheter; jag skriver och lånar från en syster.

Jag tänker, känner, gör och stödjer mig i denna systertext på flera systrar.² Ovan parafraaserade jag Skeggs som skriver om hur hennes arbete började som en naiv önskan att få igång en mer allmän samhällsförändring där arbetarklasskvinnor inte skulle förminska; där deras kunskaper inte skulle ses som okunnighet; där de inte skulle patologiseras.³ Hon skriver att hon numer inser att det är svårt att uppnå; hennes studier synliggjorde hur

1 Kristallglasen har märkningen Bohemia Crystal, vilket antyder att de är gjorda av händer vid någon av glasindustrierna i Tjeckien, förmodligen i Nový Bor.

2 *Systertext* är ett begrepp som jag skapar i denna avhandling, där syster eller systerskap syftar på ett politiskt och/eller feministiskt förhållande mellan aktörer, och där känslor av gemenskap utmynnar i starka band och ömsesidigt beroende.

Denna systertext kan även läsas som en diskuterade part, i relation till de konstantverkliga objekt som är gjorda inom ramen för studien. Avhandlingen är ett resultat av görandet av objekten, och deras tillkomst och de bakomliggande processerna finns representerade i del "Viljefullhetens arkiv". Bilddokumentation från utställningen *Att ta strid* som gjordes inför disputationen på Gustavsbergs konsthall, 23 september – 8 oktober 2017, återfinns i "Appendix I: Att ta strid" s. 337. Begreppet systertext vidareutvecklar jag i förhållande till tidigare arbeten inom området konstantverklig forskning, till exempel keramikern Caroline Slottes text "Companion text", (alternativt kamrattext). Caroline Slotte, *Second Hand Stories – reflections on the project*, 2011, s. 15, 228.

3 Parafraaserandet i avhandlingen är både ett tänkande och en praktik (text och görande), och har en solidarisk och stärkande dimension som är i linje med begreppet systertext. Se vidare under rubrik: "Om den auto-etnografiska metoden", s. 39.

svårt det är att omvandla strukturer, men viljan att skapa förändring finns kvar som ett ideal.⁴ Hon skriver om hur plågsamt det kan vara att skriva om ett ämne som ligger så nära ens egna erfarenheter, och hon visar att de komplexa erfarenheterna av hur klass görs, speglas genom saker hon har i sina köksskåp. Skeggs berättar om kristallglas i relation till klass:

min mamma packar upp kristallglaset hon köpt åt mig för att markera att jag är respektabel. [---] Mina föräldrar hoppas att jag ska bära respektabilitetens kännetecken om de omger mig med de rätta symbolerna.⁵

Skeggs beskriver klass i termer av respektabilitet som blir synlig genom kristallglas som hos Skeggs görs till bärare av vilja. Våra mödrars viljor försåg oss båda med kristallglasens prismor som markörer för en respektabilitet som är en sammansmältning av tecken, ekonomier och praktiker, och som värderas olika från positioner inom respektive utanför respektabiliteten.⁶ Med utgångspunkt från de parallella berättelserna, min och Skeggs, hävdar jag att viljor kan uttryckas genom objekt – objekten äger agens – objekt både genereras av, och genererar, handlande. De sätts och sätter i rörelse: människor och andra objekt.⁷ Köksskåpens objekt kan exempelvis vara fyllda av viljan till respektabilitet, de är viljefyllda objekt och de kan vara skillnadskapande: de kan skapa klass.

Objektens agens styr och formar sociala sammanhang. Jag står i en butik, framför en varuhylla och ska välja. Objektet talar om en hand, som gör. Det är en specifik hand som gör på ett specifikt sätt. Det står:

”gjort för hand”

och

”plockat för hand”.

Objekten som talar till mig påverkar mig som konsument till vissa val; det kan vara att visa solidaritet gentemot handen som gör eller att göra mig respektabel.

Men objekten styr och formar människor och sociala sammanhang också i produktionslinjer; att underkastas objektens – materialets – agens. Mitt tonåriga jag ägnade sig under 1990-talet bland annat åt att dra kablar i bensinpumpar och montera pedaler vid pedalpressen vid fabriken ”Dalsy”.

4 Beverley Skeggs, *Att bli respektabel: konstruktioner av klass och kön*, [översättning: Annika Ruth Persson], 2000, s. 30. Originaltitel: *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable*, 1997.

5 Ibid., s. 30–31.

6 Ibid.

7 Begreppet agens används i avhandlingen för att betona att objekt skapar agens. Att materia både äger och skapar agens leder mig till nymaterialismen/posthumanismen. Se till exempel Karen Barad, ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Material Feminisms*, Stacy Alaimo & Hekman Susan (red.), 2008, s. 120–154. Svensk översättning: Cecilia Åsberg, Martin Hultman & Francis Lee, (red.), *Posthumanistiska nyckeltexter*, 2012, s. 77.

Pedalpressen eller bensinpumpen krävde rörelser som på ett komplext sätt blev förbundna med min kropp. Jag minns er, rörelser, och vi är välbekanta när vi möts. Min kropp har anpassat sig till er, till det ni föreskriver och möjliggör. Från en hands utförande av ett moment, till en hel kropp som gör. Det var inte tre steg utan sju (eller tio steg) som handen, kroppen skulle minnas i ett industriellt moment, för att på så sätt underlätta produktionen. Objektens agens verkar också i positionen av:

maktlösheten
och
våldet i produktionen.

Den dubbla förståelsen av objektens agens är sammanflätad av handen som gör. Den maktlösa handen som drog kablar är samma hand som plockar i butikshyllan. Min hand men nu med makten att välja en annan hands görande. Min konsthantverkande hand undersöker denna dubbla förståelse av hur objektens agens uppstår i själva produktionen och hur objekten formar handen. Men, till skillnad från den väljande handen vid butikshyllan eller handen som drog kablar i fabriken, bestämmer min konsthantverkande hand över produktionsvillkoren, den äger en önskan och en vilja.⁸ Att konsthantverka görs "utanför systemet". Det är en slags utopi och inom ramen för avhandlingen ett utforskande av motståndets möjligheter genom konsthantverk.

Detta arbete är inte bara ett resultat av viljan av att ta strid genom konsthantverk, utan också ett arbete som kretsar kring egensinniga och viljefulla subjekt. Jag kopplar termen "viljefull" till feministen och teoretikern Sara Ahmeds term "willful subjects" (viljefulla subjekt).⁹ Ahmed skriver om relationen mellan vilja och feministiska subjekt, och om hur "viljefulla subjekt" kan ses som feministiskt radikala och subversiva genom att inte anpassa sig. Att definieras som ett "viljefullt/egensinnigt" subjekt är inget en väljer. Det är något som en tillskrivs. Men, utifrån sin position som "viljefull" kan en välja "viljefullheten" som en medveten, politisk strategi; viljefullheten befinner sig i kraftfältet mellan tvång och frivillighet.¹⁰

Det finns hos mig en igenkänning av vad Ahmed kallar det viljefulla

8 Martina Margetts beskriver hur det i (konsthantverkliga) göranden finns en handling eller en önskning/vilja. Martina Margetts, "Action Not Words", *Power of Making: The Importance of Being Skilled*, Daniel Charny (red.), 2011, s. 3. Se vidare under rubrik: "Hantverksteoretiska begrepp: 'mångmateriella konsthantverk' och 'görande'", s. 55.

9 Ahmeds begrepp "willful" kan även översättas med svenskans "egensinnig". Ahmed diskuterar det faktum att willful på tyska översätts som "eigensinnig", i not 6 i sin inledning. [s. 206.] Jag väljer istället den bokstavliga översättningen "viljefull" för att framhäva "viljans" betydelse som analysredskap i min avhandling. Medan "egensinne" snarast anger en relativ självständighet i förhållande till omständigheterna, formas "viljan" alltid i förhållande till, och beroende av, ett upplevt motstånd. "Egensinnet" är ett tillstånd som saknar verbform, medan "viljan" också kan bli det aktiva verbet "att vilja", till exempel "mödrar som vill". Sara Ahmed, *Willful Subjects*, 2014, s. 1–21, 206. Se också under rubrik: "Viljefulla subjekt, viljefyllda objekt", s. 58.

10 Ibid., s. 16.

subjektet. I mitt fall: att vilja vända upp och ner på verkligheten och på ojämlika relationer – viljan att ta strid – gör en till egensinnig. Men att bli ett viljefullt subjekt kan drabba en hårt – som en anklagelse – när en blir identifierad som problemet.¹¹ Ahmed skiver:

I write this book as someone who has received a willfulness impression. It is perhaps because I too was called a willful child that this figure caught my attention. I have heard the intonation of this call, how it can fall harshly, as accusation. [---] The willful child can be part of our own history, embodied as memory [---] I became interested in this figure, a ghostly figure, perhaps, a trace or impression of a person, as someone, or as somewhere, I have been. In including myself within this text I am, as it were, laying my cards on the table. I am giving you my hand. [---] In assembling a willfulness archive, I am also working with concepts, and I hope to return concepts to bodies. Concepts can be sweaty: a trace of the laboring of bodies. Willfulness becomes a sweaty concept if we can reveal the labor of its creation.¹²

Ahmeds text om egensinniga och viljefulla subjekt slog an något hos mig; jag kände igen mig. Både intention och möjlig metod. Jag kände igen viljan att använda sin egen historia och lägga fram korten på bordet; ge dig min hand i undersökningen, och att fylla begrepp – till exempel objektens agens – med kropp, svett och det arbete som osynliggjorts/görs.

I min avhandling intresserar jag mig för och följer andra viljefulla subjekt i historien och samtiden, och skapar ett slags viljefullhetens arkiv.¹³ Medan Ahmed tar hjälp av texter, leds jag i mitt sökande av objekten; objekten som är skapade av ”viljefulla subjekt” avslöjar och synliggör maktrelationer. De ”viljefyllda objekten” är en parafraas på Ahmeds ”viljefulla subjekt”.¹⁴ Att jag väljer ”viljefyllda” snarare än ”viljefulla” är för att påminna om att det i verkligheten alltid finns en hand som gör; att objekten har agens, men att det bara är människor som kan vilja.

Jag placerar mig mitt i ett görande, i konsthantverkets praktik, för det är där jag kan diskutera, fråga och förstå. Det är ett hem där det finns en närhet till materiella förståelser och där närheten – manifesterad genom min hand och min kropp – är en del av drivkraften i att försöka förstå parallella processer. Avhandlingen ställer frågan: vems hand är det som gör? Den handlar om konst/hantverk, klass och feminism, men också om tidsliga linjer och passeranden i och genom olika rum. Det är

11 Ibid., s. 3, 18.

12 Ibid., s. 18.

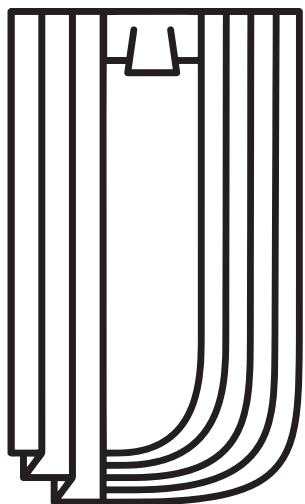
13 Efter Ahmeds ”willfulness archive”. Ibid., s. 13.

14 Ibid.

en auto-etnografisk görandefallstudie där mina egna linjer och rumsliga passeranden utgör utgångspunkter för en reflektion kring vems hand det är som gör.¹⁵

15 Se vidare i kapitel II. ”Att göra som metod och analysens material”, s. 33.

INLEDNING



enna inledande del skriver fram den övergripande berättelsen om avhandlingen, och den består av fyra kapitel. I det första kapitlet berättas en historia om mitt konsthantverkliga görande genom min hand, och därefter följer avsnitt som berör studiens frågeställningar, syfte, urval, etiska dilemman och disposition. I det andra kapitlet återfinns metod och avhandlingens material. I det tredje kapitlet kommer jag skriva fram de teoretiska och praktiska utgångspunkterna för studien, och i det fjärde återfinns tidigare forskning och praktiker.

I.

EN ÖVERGRIPANDE BERÄTTELSE OM SYSTERTEXTEN

Min konsthantverkliga hand

– Hur blev du konsthantverkare? Mina svar på den frågan kan förklaras av hur jag närmar mig konsthantverk. Svaret på frågan kan också berättas genom kroppsliga erfarenheter av olika hantverksmässiga göranden och utföranden där mina egna kunskaper och kroppsliga erfarenheter blir en grund och en resurs för förståelsen av min hand genom de situerade kunskaperna och partiella perspektiven.¹⁶ Dessutom skulle jag kunna närma mig frågan utifrån hur olika göranden har samlats i min hand. Där min hand har formats utifrån olika göranderum.¹⁷

Ett av mina första betydelsefulla närmanden till att ”hantverka” ägde rum i textilslöjden under min högstadietid på Tranängskolan i Tranemo i mitten av 1990-talet. Genom högstadiets korridorer och i klassrum vandrade min kropp, genom/och mot femininitetsprocessens könsbestämmande platser. Mina händer och min kropp har till exempel orienterats längs med korridorens två bestämda fält som sedan länge glidit isär och bestämts genom två pronomen: hon och han.¹⁸ Medan den binära

16 Förståelse av det situerade och partiella samt kroppslighetens roll i införskaffandet av kunskap (och/eller vetenskap) utforskas och utvecklas av den amerikanska vetenskapsteoretikern Donna Haraway som skriver: ”Situerade kunskaper kräver att kunskapsobjektet framställs som en aktör och agent, inte som en projektionsskärm eller en grund eller en resurs, aldrig i sista hand som en slav under den härskare som stänger av dialektiken genom sin unika verksamhet och genom att författa ”objektiv” kunskap”. Donna Haraway, ”Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium”, *Apor, cyborger och kvinnor: att återuppfinna naturen*, [översättning: Måns Winberg], 2008, s. 243.

17 I systertexten passerar jag, befinner mig, och kliver in i olika materiella rum: det ”keramiska rummet” och det ”textila rummet”. I dessa två tematiska rum återfinns analysernas berättandekonstruktion. Rummen i avhandlingen rör på sig, i de två analyserna befinner jag mig i rummens labyrint. Ibland är det ett konkret rum som jag har erfarenheter ifrån; ett förkroppsligat rum. Men jag hakar även i fiktiva imaginära rum. Rum är således både ett materiellt och semiotiskt, sammanlänkade begrepp. En term som förhoppningsvis kan förtydliga det ”keramiska rummet” och det ”textila rummet” i systertexten är begreppet *figuration*, som jag hämtar från filosofen Rosi Braidotti: “Figurations are not figurative ways of thinking, but rather materialistic mappings of situated, i.e., embedded and embodied, social positions. A cartography is a theoretically based and politically informed reading of the present. [---] A figuration is a living map, a transformative account of the self—it’s no metaphor.” Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, (1994), 2011, s. 4, 10.

Se även hur författaren Mara Lee skriver om *figurationen*: ”Själva ordet *figuration* skvallrar om dess närhet till litterära troper – figurer – vilka tar sin utgångspunkt i vår förmåga att skapa, fantisera, och tänka på nytt.” Mara Lee, *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, 2014, 17–18.

Även poeten och genusvetaren Hanna Hallgrens *figuration* ”den kvinnoidentifierade kvinnan” i *När lesbiska blev kvinnor: lesbiskfeministiska kvinnors diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige*, 2008, 52, 74. Och författaren Maria Margareta Österholms *figuration* ”skelettfåglar” i Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, 2012, s. 136.

18 För en berättelse om hur kön ”glider isär längs varsitt pronomen. Han och hon.” Hallgren, 2008, s. 58. Jämför även Skeggs, 2000, s. 157.

och tudelade könsuppdelningen normerade korridorerna och klassrummen, präglade hatets 1990-tal korridorernas ljudrum (nynazisternas hårda kängor). Textilslöjden utgjorde ett ”säkert rum”.¹⁹ Här skolades min hand för att kunna sy fast en knapp, göra ett lapptäcke, brodera en duk.

Under mina tidiga flickår gjorde min hand en rad objekt och jag minns hur mycket tid och möda det tog att färdigställa ett broderi; jag minns nålen i min hand och de kroppsliga förnimmelserna av att sitta med nedböjt huvud i timmar. Med minnet av ett handarbete, så som broderi, i mina axlar, kan jag reflektera kring huruvida dessa praktiker tränade min hand till

femininitet,
mjukhet,
kanske
flitig,
disciplinerad,
och måhända
respektabel.

Handarbetets skolning, att göras respektabel, lär en sig tidigt och hantverksmässiga göranden finns mitt i.²⁰

Men min hand var inte bara disciplinerad i relation till handarbete utan även till andra göranderum. Att dra kablar i bensinpumpar och montera pedaler vid pedalpressen i fabriken ”Dalsy” – där kroppen disciplinerades till de komplexa rörelserna – är rörelser förbundna med min kropp. Rörelser som min kropp har anpassat sig till, till vad de föreskriver och möjliggör; handen, kroppen minns i ett industriellt moment. Min kropp, min hand blev specialiserad i:

tempo,
rytm,
och
effektivitet.

Det går inte att prata om göranden utan att ta in den tidliga aspekten. Handens tempo står i relation till effektivitet, vilket i sin tur betyder en god hand att anställa. En skulle vara ”redig” vilket bland annat innebar att få saker gjorda. Det finns en ekonomi i min hand, där ett utförande inte bara är sammankopplat med min hand och de kroppsliga erfarenheter som jag ovan beskriver, utan även förbinder min hand med

19 Jämför Kakan Hermansson, ”Girls Club: en uppsats om kvinnoseparatistiska utrymmen, konsthantverk och lite om rnb-estetik”, 2012.

20 Om kopplingen mellan respektabilitet och femininitet, och om respektabilitet som ett kvinnoansvar, eller brist, jämför Skeggs, 2000, s. 9–11. Rozsika Parker visar hur praktiken broderi formar kvinnor till mjukhet och lydnad, vilket kan sammankopplas med Skeggs begrepp respektabilitet; kvinnor blir respektabla genom att brodera. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, [1984], 2010, s. 81. Se även vidare under rubriker ”Klass: handens respektabilitet och passeringens känslopolitik”, s. 51 och ”Kvinnornas bibliotek och om görandet av subversiva bandroller”, s. 271.

ett system av orsaker. Min hand har präglats av att jag växt upp i en bruksort i glesbygds-Sverige, där händer under flera generationer formats efter olika materiella produktioner. Jag skriver den här textraderna iförd ett par byxor där det står ”Tanner Blue Jeans producerat i Sverige av Daisy” (Dalstorps syfabrik, 1931–1987). Jeansen är producerade i samma fabrik som jag själv blev in i under 1990-talet men då hade detta rum gjort en produktionsomstrukturering, och pedalpressen och bensinpumpen stod i centrum. Berättelsen om syfabrikernas och textilindustrins produktionsomstrukturering tecknar ett porträtt av en bygd som förändrades. Från fabriken ljud och dofter när den var en syfabrik har jag idag endast svaga minnen, men jag kan förnimma att jag som barn sprang runt i syfabriken sorl. Linjerna följer de som är mig nära och i dessa släktlinjer återfinns de som ”djävlade i dammet tvång”. Kanske syddes de ”varmaste kläderna av silke och ull” av gammelfarmor som arbetade som hemindustriarbetare i hemindustrin.²¹ Kanske var det ”bland remmar och hjul och i tryckande kvalm” som farfar arbetade som lantarbetare (den yrkesgrupp som tidigare kallades för statare) vid en gård som bland annat försåg spinneriet med ull.²² Eller så var det att laga ”var bristande tråd” till kanske ”praktfulla gardiner”, som farfar hade hemma i källaren, två tämligen stora spolmaskiner för en trikåfabrik.²³ Min förståelse (eller mina känslor) av handen som arbetsverktyg finns som ett spår mellan dem som gick före till min hand idag, och som en påminnelse om statarklassen, hemindustrin och textil- och syfabrikernas görande.

Jag fick aldrig lära känna farfar. Han dog när jag var ett år gammal i lungsjukdomen emfysem, troligen arbetsrelaterat. Kanske var det textildammet från industrin, spolmaskinen, eller inte – det är inget som är utrett eller bekräftat.

Vad vill jag säga med detta? En kan konstatera att materia och materiella stoff sätter sig i kroppar, ibland äter det materiella stoffet upp kroppar, ibland inte. Hur bearbeta en sådan sorg? Med tystnad, med ett enkelt konstaterande; arbete medför arbetsskador, och några stryker med för tidigt. Sorgen, förmedlad genom min pappa som också har erfarenheter av den textila industrin, finns där. Den gör sig ibland påmind, ibland glöms den bort. Men materia och materiella stoff sätter också spår: de för med sig känslor. Liksom vetenskapen om hur arbete gör kroppen utsliten och

21 Citat från agitationsdikten *Vi spinna. Vi väva*, ur agitationspamflett från Sv. Textilarbetarförbundet, *Textilarbetare! = Ut till frihet! Fram för frihet*, 1910, i Sv. Textilarbetarförbundet 1904–1966. Se under rubrik ”Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II”, s. 189.

22 Ibid. Min farfar finns omnämnd i boken *Jordfolket* som är en bok som beskriver hur lantarbetare hade det. Statarsystemet med naturalön avskaffades 1945 då kontantlön infördes. Mellan åren 1937–43 var farfar medlem i textilarbetarförbundet, och sedan 1946 medlem i lantarbetarförbundet. Farfar säger på de få korta raderna att lantarbetare borde ha samma lön som yrkesarbetarna. Olle Burman, A. G Lindgren & Albin P. Strid, (red.), *Jordfolket: en bok om Sveriges lantarbetare*, 1955, s. 11, 695.

23 Sv. Textilarbetarförbundet, 1910.

förbrukad som många i arbetarlitteraturen vittnar om. I serieboken *Wages slave* (2016) berättar serietecknaren Daria Bogdanska: ”jag är så trött”.²⁴

En vilja att ta strid för berättelserna – erfarenheterna, kunskaperna, känslorna, minnena – också därför att arbetarklasstillhörigheten är förknippad med skam; med brist på respektabilitet. Alltså en vilja att ta strid också därför att arbetarklass innebär (dis)identifikation.²⁵ ”Till dem hör ju inte jag”. Säg arbetarklass till den som arbetar inom industrin, vården, barnomsorg eller i köket och hon nekar. För vem är arbetare? Ja, frågan blir komplex. Jag menar: vem vill bli placerad i den kategorin när arbetarklassen är förknippad med och ständigt representerad som: ”dumma, okunniga, för feminina och för sexualiserade, föder för många barn, äter fel mat och har dålig smak”.²⁶ Tillhörigheten saknar estetisk och moralisk legitimitet.²⁷

Mina tidiga erfarenheter av göranden, i dess olika former, kan också ses mot en annan bakgrund. Till denna bakgrund hör exempelvis min tidigare hantverksprofession som florist under slutet av 1990-talet, som jag lärde mig på Almåsgymnasiet i Borås. Där och då, i dessa rum, fanns det formuleringar som blev till föreställningar om att jag ville

arbeta med min hand.

I det valet fanns moraliska dimensioner som

handlade om

duglighet.

Att utbilda mig till och arbeta som florist innebar för mig en yrkeskunskap som tränade handen till specifika tekniker och hantverksmässiga skickligheter, men också till flinkhet och snabbhet.

Här finns effektivitet kopplat med praktiken; som att en florist lär sig vilka blommor som ”fyller ut mest” i en blomsterdekoration och hur användningen av olika material får betydelse för ”slutproduktens” ekonomiska värde.²⁸ Floristpraktikens effektivitet är kopplat till ekonomi och ska, likt handens görande i industrin, ge ekonomisk bärighet.

Åter till frågan: – Hur blev jag konsthantverkare? Ett svar är att mitt tjugoåriga jag klev in i ett utbildningssystem inom keramik, konsthantverk och slöjd och sedermera in på en kandidat- och masterutbildning på Konstfack, i materialen keramik och glas (2003–2009), där jag initialt bar

24 Daria Bogdanska, *Wage slaves*, 2016, s. 69. Se också Marie Hållander, ”Arkivet, listan”, *Jag har tänkt mycket på oss och våra utmattade kroppar: en antologi*, Anna Jörgensdotter & Henrik Johansson (red.), 2018, s. 213–219.

25 Disidentifikation blir motsatsen till identifikation. Begreppet (dis)identifikation kan förstås som en process som belyser hur identifikation med en grupp också samtidigt kan innebära en disidentifikation med samma grupp. Skeggs, 2000, s. 119. Se vidare III. ”Verktyslåda med teoretiska och praktiska utgångspunkter”, s. 47.

26 Ibid., s. 122.

27 Ibid., s. 123.

28 Forskaren och pedagogen Camilla Gåfvells beskriver hur ”läran om” floristryrkets form- och estetikleära är tätt sammankopplat med ekonomi och kommersiella syften. Camilla Gåfvells, *Skolad blick på blommor: förbundet av yrkeskunnande i floristutbildning*, 2016, s. 88.

på föreställningar om att en keramisk process skulle innebära att skapa krukor till min föregående hands träning i floristik. Jag ville alltså bli keramiker för att utveckla min floristik. Mina föreställningar, eller denna vilja, kom dock att omprövas i mötet med Konstfack. I förflyttningar mellan dessa rum, floristikens och det keramiska rummet, gick jag från ett utförande av

binda,
linda,
dekorera
arrangera
pyssla
till konsthantverkets
materialkännedom,
tekniker,
metoder,
till det konstnärliga,
och det hantverkliga
kanske kan också tilläggas läran om
historia,
estetik,
teorier,
sammanhang.

Min praktik som konsthantverkare har vid Konstfack öppnat upp sig till en kritisk undersökande praktik, där mina konsthantverkliga metoder har rört sig mot konstnärlig forskning. En riktning som också berör förhållandet mellan det konstnärliga och det hantverkliga.²⁹ Rörelsen har inte varit friktionsfri. Min praktik rör sig och förhåller sig mellan det konstnärliga och det hantverkliga; kanske det finns ett

konst/hantverk i min praktik.³⁰

I min hands bakgrund, i dess kulturella kapital, går det att se att olika göranden är kopplade till olika rum; från flickrummets broderande via produktionens effektivitet; från pysslande samt floristyrkets dekorering till konsthantverkliga metoder. Förflyttningen mellan rum blir ett sätt att bedriva konstnärlig forskning. Min hand är en hand som förflyttar

29 Till exempel diskuterades det konstnärliga och det hantverkliga när mitt doktorandprojekt skulle antas vid Konstnärliga forskarskolan och Konstnärliga fakultetsnämnden i Malmö vid Lunds Universitet 2010. Begreppet (konst)hantverk i mitt arbete innebar att fakultetsnämnden ville flytta mitt forskningsprojekt till Konstnärliga Fakulteten, Högskolan för design och konsthantverk (HDK) vid Göteborgs universitet, dit arbetet, från 2012, också har förlagts. Se protokoll från Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet, "Allmän studieplan i konsthantverk", KFN_110608, paragraf 9, 2011, http://www.performingarts.lu.se/upload/performingarts/protokoll/Protokoll_KFN_110608.pdf, (besökt: 2012-11-04, sidan tagits bort 2018).

30 Se i kapitel "Forskning och praktik som gått före, bredvid och skapat rum", s. 63 samt under rubrik: "Konsthantverkets emellanpositioner", s. 292.

sig mellan olika rum där görandet är det bärande temat. Handen blir således den gemensamma länken mellan de olika platserna. Mellan dessa jämnlöpande linjer av olika göranden återfinns mina rum och mina hem – de är också min språngbräda.

Jag skapar en berättelse om min hand där jag beskriver mitt jag i relation till en klassmässig förflyttning, ett *nu* och ett *då* upprättas som implicerar någon slags förvandling. Då var jag ”sådan” till skillnad från nu, nu har jag istället blivit ”såhär”. Men jag vill samtidigt reservera mig mot denna beskrivning. Jag står, likt min praktik, i två olika rum, och i mitt känslomässiga register hör jag inte hemma i något av dem. Jag står med ett ben kvar i den klass som min kropp har förflyttat sig från, och med ett ben som har ”anlängt till medelklassen”.³¹ Mina erfarenheter går inte att beskriva genom tydliga gränser eller raka linjer, liksom erfarenheterna inte heller entydigt går att härleda till specifika känslor av att höra hemma i specifika rum. Klassmässiga erfarenheter görs inte i ”tur och ordning” utan snarare simultant. Erfarenheter följer ingen lagbundenhet, utan kan sägas bygga på klassmässiga förflyttningar i tid, men också genom rum, där ett passerande för med sig känslor av skillnader (i kunskap eller erfarenhet). Min klassmässig förflyttning kan förstås utifrån den ”vita kroppsarbetande arbetarklassen” som blir en ”vit universitetsstudierande medelklass”.³² Min vilja i denna systertext – och genom konsthantverklig praktik – är att diskutera klass, och därigenom fördjupa diskussionen, förståelsen och analysen kring klassaspekter.

Vems hand är det som gör?

Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv.³³ Detta övergripande syfte undersöks genom att ställa två

31 För en diskussion om klassmässig förflyttning, klasstillhörighet, klassidentifikation och att anlända till medelklassen från arbetarklass, se sociologen Lena Sohl, *Att veta sin klass. Kvinnors uppåtående klassresor i Sverige*, 2014, s. 15, 104–106, 411.

32 Klass är ett relationellt begrepp. Skeggs skriver: ”klass handlar framför allt om ojämlikhet och exploatering”, och skapas genom ”hur ojämlikheter befästs, reproduceras och levs som maktförhållanden”, en förståelse som jag delar. Se Skeggs, 2000, s. 121. Se även Sohl, 2014, s. 104. Jag återkommer till vilka begrepp jag använder i förståelsen av klass i III. ”Verktygslåda med teoretiska och praktiska utgångspunkter”, s. 47.

33 Begreppet ”intersektionellt perspektiv” avser i studien de skärningspunkter där skiftande maktasymmetrier möts och samspekar, utgående från ”intersektioner” mellan etnicitet, kön, klass, sexuell läggning, religion, ålder, funktionsvariation, familjekonstellation, sjukdom, nation och så vidare. I min definition av intersektion/alitet vänder jag mig till flera forskare och teoretiker. Bland annat sociologerna Patricia Hill Collins & Sirma Bilges arbete. De argumenterar för att exempelvis ekonomiskt förtryck inte enbart kan förstås genom klass; de föreslår en intersektionell analys där ras, klass, ålder, genus, sexualitet och nation relaterar till varandra i komplexa intersektioner som producerar ojämlikhet; se Patricia Hill Collins & Sirma Bilge, *Intersectionality*, 2016, s. 16. Och Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, [1990], 2000, s. 15. Se även Kimberlé Williams

frågor, med tillhörande delfrågor som jag besvarar i mina två analyser.

Första frågan – vems hand är det som gör? – aktualiserar forskningens syfte att undersöka konsthantverket utifrån de komplexa relationer och maktasymmetrier som är avgörande för förståelsen av de konsthantverkliga praktiker som jag undersöker.

Frågan om vems hand som gör, får också ofrånkomligen med sig ett *hur*; hur gör handen? Här aktualiseras olika hantverksmässiga praktiker utifrån historiska linjer. Frågan om hur handen gör, får också med sig ett *var*: vems hand gör hur, var någonstans? Ett var som aktualiserar olika rum; keramiska och textila rum, eller hantverksmässiga och produktionella rum.

Andra frågan: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Jag syftar på händer som äger en vilja/viljor, nedlagda i objekt.³⁴ Frågan ställs genom de samhällsförändrande subversiva rörelserna, till exempel rösträtts-, antislaveri-, arbetar-, feminist- och kvinnorörelserna, men också i relation till nationella rörelser, med uttalat politiskt konservativ vilja.³⁵ Delfrågor som ryms under denna fråga: Är subversiva handlingar möjliga genom konsthantverk? När blir objekt subversiva? Kan objekt göra motstånd? Kan jag genom mitt konsthantverk skapa denna form av subversiva objekt?³⁶

För att få svar på mina frågor kommer studien göra konsthantverkliga objekt som utgår från det jag kallar det mångmateriella konsthantverket, där objekten är en del av att skapa utställningar.³⁷ Studierna kan delas in i två tematiska material: ”Från keramik till politik; görandefallstudie I” centreras kring materialet keramik och ”Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II” koncentrerar sig kring textil. De tematiska materialen ska förstås som ”material att arbeta med”, men används även för att beskriva det som jag i studien ”samlar in” (referensmaterial, vilket består av både texter och objekt). De två tematiska materialen keramik och textil

Crenshaw, ”Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *The Public Nature of Private Violence*, 1994, s. 93–118. Och Paulina De los Reyes & Diana Mulinari, *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, 2005, s. 9–10.

34 Händers vilja alternativt ett subjekts vilja, i linje med Ahmeds term ”willful subjects”, Ahmed, 2014. För en vidare diskussion om *vilja* och det *subversiva* se: ”Viljefulla subjekt, viljefyllda objekt” se s. 58.

35 Subversion kan förstås som omstörtning, omvändning, eller att vända upp och ned på en rådande ordning. *Nationalencyklopedin*, subversion, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/subversion>, (besökt 2017-03-17). De nationella objekten aktualiseras för att de reser frågan om under vilka förutsättningar ”subversiva handlingar”, ”subversiva objekt” och ”motstånd” blir möjliga. Mina frågor kommer i avhandlingen inte generera entydiga svar. Förståelsen av konservatismen i avhandlingen bygger på ett ”försvar för hotade värden”. Se *Nationalencyklopedin*, konservatism, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konservatism> (besökt 2018-03-15).

36 Fler delfrågor tillkommer i samband med studiens analyser och i mötet med specifika material.

37 För en beskrivning av det mångmateriella konsthantverket se vidare, ”Hantverkverksteoretiska begreppen: ”mångmateriella konsthantverk” och ”görande”, s. 55.

är utgångspunkter i undersökningarna, men skiljer sig åt eftersom jag är utbildad och hantverksmässigt skicklig i de keramiska teknikerna, vilket jag inte är i de textila praktikerna. Textil har mer att göra med min plats och mitt arv: mina släktrelationer och linjer. Objekten är mötespunkter mellan historia och samtid, och mötespunkterna utgörs av flera intersektionella linjer som jag kan följa. Studien centreras kring mina konsthantverkliga metoder där jag kliver in i olika rum och följer objekt samt gör objekt i ett tillsammansgörande: det begrepp jag använder i avhandlingen för att beskriva en central del av min metod, vilket jag utvecklar under rubrik ”Att göra som metod och analysens material”, sida 33.

Till ambitionerna med avhandlingen hör även att analysera mina frågor och delfrågor utifrån konsthantverkliga metoder och teorier. Avhandlingen bidrar därför med metod- och teoriutveckling. Metodutveckling görs genom görandefallstudierna, vilket är mitt begrepp och en metod utvecklad av mig. Metoden skrivs fram i systertexten som en undersökande process. De konsthantverkliga metoderna – omsatta i görandefallstudier och auto-etnografi – tar fasta på det egna görandet och den levda erfarenheten. Jag utgår från att görandet är förbundet med ett sätt att forska. Jag kommer att presentera och analytiskt bruka teorier från förment olika fält: hantverksteoretiska begrepp och feministiska teoretiska perspektiv, och till ambitionerna med avhandlingen hör alltså att iscensätta ett möte mellan teorier och därmed bidra till teoriutveckling.

En berättelse om studiens avgränsning

Studiens avgränsning är resultatet av begrundanden och flertaliga prövanden av olika praktiker och metoder. En av mina första avgränsningar har att göra med lärprocessen där mina frågeställningar och avhandlingens syfte har förändrats genom forskningsprocessen. Mitt största intresse när jag påbörjade projektet var inte att undersöka frågorna som presenterats här ovan, utan snarare att undersöka politiken i konsthantverk, där inkludering och exkludering var centrala begrepp. Jag såg ett problem i begreppen, eftersom de utgår från att det finns ett tydligt definierat centrum. I min lärprocess fick jag syn på flera (makt)centra och insåg att centrum måste förstås relationellt. Jag fick även syn på etiska dilemman i ett konstnärligt forskningsarbete, och mer specifikt i det tillsammansgörande som är en central del av min metod. Ett forskarsubjekt som har en vilja att lära sig olika praktiker innebär även ett forskarsubjekt som erhåller makten att beskriva och definiera. Lärprocessen har bidragit med viktiga lärdomar om maktasymmetrier i ett görande och hur det i en forskande miljö skapas ytterligare maktasymmetrier.

Ett betydande genombrott gällande materialurval kom då jag befann mig en termin i London, våren 2015. I London fick jag möjlighet att kliva in i olika rum. Ett av dessa rum var Victoria and Albert Museum

(V&A) där jag tittade på keramiska objekt. Jag kunde i detta museum följa objekt som var en del av rösträttsrörelsen och anti-slaverirörelsen, och se att det fanns en historia – en linje – av objekt som ville påverka och förändra. Det är företeelser som återfinns i dagens butiker, till exempel i ”Fair trade”- märkning av kaffe. Den insikten har också problematiserat mina frågeställningar kring vems hand det är som gör och hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt. Materialet som avhandlingen analyserar i första delen blev centralt och betydelsefullt på grund av att det fanns en spänning mellan sociala och politiska rörelser å ena sidan, och keramiska objekt å den andra. Dessa historiska objekt ledde mig även vidare till keramiska objekt som verkar för den nationella rörelsen i ett svenskt sammanhang. De återfinns i den första studien, ”Från keramik till politik; görandefallstudie I”.

Ett annat betydande genombrott var att jag kom i kontakt med ett omfattande material i en nedlagd syfabrik i Öxabäck, som berör damfotbollslaget Öxabäck IF. Detta material blev betydelsefullt för studien eftersom jag hade en närhet till den sociala kontexten i trakterna kring »de sju häraderna« och dess textilindustriella historia.³⁸ Närheten till materialet och materialets omfattning är ytterligare en dimension i undersökandet av vems hand det är som gör, men anknyter också till min andra fråga hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt.

Studiens urval bygger alltså på ett vidsträckt historiskt material samt olika sociala sammanhang. Det är ett urval som har uppstått genom en växelverkan mellan syfte, frågor och material. Jag vill också betona att det är ett subjektivt urval som står i relation till en konstnärlig process – ett prövande som inte är linjärt utan cirkulärt. En vidare beskrivning rörande materialen återfinns under rubriken ”Analysens material”.

Jag har arbetat med många olika händer och praktiker genom studien. I de två görandefallstudierna är det framförallt två tillsammansgöranden som bör nämnas, eftersom de har blivit centrala i studierna. I den första delen, ”Från keramik till politik; görandefallstudie I”, bjuder jag in konsthantverkaren Eva Szentiványi till ett samarbete eftersom jag fann intressanta paralleller mellan det historiska materialet och Szentiványis keramiska praktik. Szentiványis och mitt tillsammansgörande påbörjades efter mina arkivstudier i London, och samarbetet pågick till utställningen *From Pottery to Politics* som ägde rum på Röhsska museet i Göteborg, 2016.

I den andra delen möter jag textilkonstnären Åsa Norman, som har varit delaktig i det arbete som utgjorts av arkivstudier i den nedlagda industrilokalen Öxabäck syfabrik. Samarbetet pågick fram till utställningen

38 Bokstaveringen »de sju häraderna« hämtar jag från de två utredningar som gjordes under början av 1900-talet. Se Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1, Utredningens huvudresultat*, 1917, s. 33. Och Hemslöjdskommittén, *Hemslöjdskommitténs betänkande. D. 1*, 1918, s. 10–11.

Öxabäck IF — Utan er ingen morgondag, på Borås Konstmuseum, 2016. Norman var även delaktig i forskningsarbetet vid Womens Library i London och Working Class Movement Library i Manchester, 2017.

Utställningen *Att ta strid*, vilket var den avslutande utställningen i avhandlingsarbetet vid Gustavsberg Konsthall, har både Szentiványi och Norman på olika sätt varit involverade i, liksom den grafiska formgivaren Maryam Fanni genom bland annat det specialritade typsnittet ”Curtain” som utgår från gardinen som ramverk med hänvisning till den brittiska konsthantverkaren och suffragetten Mary Lowndes (1856–1929) praktik, se vidare ”Banderoller, vimplar och nålen i fingret”, [sida 238].

En av studiens betydande avgränsningar sker genom mina metoder; vilket är görandefallstudier och auto-etnografiskt skrivande. Mina metoder blir alltså helt avgörande för hur jag sorterat mitt material.

Kring görandets dilemma, etiska överväganden

Mina erfarenheter har synliggjort en komplexitet i tillsammansgörandet i form av att göra utställningar. Det uppkommer etiska överväganden och dilemma i ett tillsammansgörande, som är kopplade till de maktasymmetrier som uppstår i och med att jag som doktorand rör mig mot ett rum där jag ges en plats att tala och att göra.³⁹ Under arbetsprocessen har jag, Norman och Szentiványi diskuterat vad skillnaden är mellan ett konstnärligt forskningsprojekt och ett konsthantverkligt samarbete som inte är knutet till en specifik forskningskontext. Vi har också diskuterat de svårigheter som finns i ett tillsammansgörande men även vad som varit givande.⁴⁰ I samtalet ger Norman uttryck för att hon ”inte har tänkt på det som ett forskningsprojekt i första hand, men att det har känts som det har varit en del av ett större sammanhang”.⁴¹ Szentiványis ord om hur hon inte hade samma möjligheter att ”sätta sig in i allt text/forskningsarbete” berör också en upplevelse av att det fanns ett sammanhang som jag som doktorand hade med mig in i projektet. Forskningsprocessen innebar att det fanns ”en institutionell ram” kring tillsammansgörandet. Norman och Szentiványi ger uttryck för att det skapats en maktobalans eller en maktasymmetri redan inledningsvis, vilket inte är helt lätt att komma runt.

För mig är tillsammansgörandet ett sätt att utvidga mig själv och att

39 Ytterligare ett dilemma som jag har stött på är mötet mellan det akademiska forskningsrummet och utställningsrummen. Jag hävdar att det finns en komplexitet i att göra utställningar som ett sätt att forska, i synnerhet att i ett tillsammansgörande arbeta med händer som inte befinner sig inom fältet. Det finns maktaspekter här som kan diskuteras genom ”bekvämligheten” i att kliva in i utställningsrum, vilket jag återkommer till i analyserna.

40 Åsa Norman, textilkonstnär och Eva Szentiványi, konsthantverkare och konstnär, gemensam konversation och mailkonversation, Konstfack, 2016-10-23 och 2016-11-03.

41 Ibid.

i relation med en annan konstnär/konsthantverkare få syn på min praktik och mitt görande. Utformandet av de två tillsammansgörandena har inte haft för avsikt att helt utjämna den maktobalans eller maktasymmetri som uppstår i forskarsammanhanget.⁴² Den viktigaste faktorn bakom maktasymmetrin är *tid*; forskarutbildningen möjliggör för mig som forskare att sätta mig in i materialets alla delar. Den tidsliga aspekten måste även diskuteras i relation till ekonomiska förutsättningar.⁴³ Det är också viktigt att betona att avhandlingen är en auto-etnografisk studie, vilket placerar min hand i fokus. För en fortsatt diskussion om detta se ”Att göra som metod analysens material”, [sida 33].

Ett av de viktigaste bidragen som jag upplever att forskningsprojektet gett mig som konsthantverkare, är att det har öppnat många dörrar till rum där jag har kunnat kliva in. Denna erfarenhet uttrycks även i mina samtal med mina samarbetspartners. Szentiványi menar ”att projektet sattes i ett sammanhang och en kontext där det inte skulle hamnat utan forskningsbakgrunden.”⁴⁴ Den institutionella kontexten förstör min hand och gör den än mer framträdande när jag får tillgång till rum som jag kanske inte hade haft som enskild utövare. Doktorandarbetet har skapat en stor rörelsefrihet för mig. Norman nämner också att ”projektet får en viss legitimitet som vi annars skulle ha fått kämpa lite mer för”.⁴⁵ Legitimiteten uppstår genom att projektet har en institutionell förankring, men Norman är samtidigt övertygad om att denna institutionella förankring inte varit avgörande för verkens existens.

I våra samtal fanns det olika åsikter kring de praktiska tillvägagångssätten och jag upplever att val av teknik eller material är ett alternerande mellan händer, där vi alla inte alltid känner ”oss hemma” i material eller teknik. Jag vill samtidigt betona att utifrån en metodologisk

42 Jag har intresserat mig för den etiska frågan i relation till tillsammansgörandet i forskarsammanhanget och just därför kommunicerat kring denna fråga med dem som jag har arbetat med. Det finns flera konstnärliga forskningsprojekt som jag har följt under mina doktorandstudier som på olika sätt arbetat i kollaboration, där en ”mindre” asymmetri har varit eftersträvarvärt, men ändå inte helt utjämnad. Se exempelvis STEALTH.unlimited (Ana Džokić & Marc Neelen), *Upscaling, Training, Commoning*, 2017. Annica Karlsson Rixon, *Queer community through photographic acts: three entrances to an artistic research project approaching LGBTQIA Russia*, 2016. Se även Kristina Lindström & Åsa Ståhl, *Patchworking publics-in-the-making: design, media and public engagement*, 2014. I de två förstnämnda exemplen har bara en av deltagarna i forskningsprojektet erkänts med en doktorsgrad och i det sistnämnda exemplet har en jämbördig kollaboration kunnat genomföras genom att båda har haft en doktorandposition.

43 Det ekonomiska och det tidsmässiga hänger självfallet ihop och i förhållande till de två studierna skiljer sig även dessa åt. I det ena fallet (*Öxabäck – Utan er ingen morgondag*) fanns det en större extern budget för utställningen och därmed gavs det mer tid. Den externa budgeten fanns genom projektet Open Up Textile vid Borås Konstmuseum och Textilmuseet i Borås. Syftet med Open Up Textile var att levandegöra en mångfald berättelser knutna till kvinnors erfarenheter inom textilindustrin. I denna studie hade även Norman ekonomiskt stöd genom Konstnärsnämndens ettåriga arbetsstipendium och arbetade med projektet som en del av sin verksamhet.

44 Mailkonversation med Norman och Szentiványi, 2016.

45 Ibid.

synvinkel blir denna alternering avgörande eftersom jag där får syn på min praktik och dess görande (alternativt konsthantverkliga utföranden). Genom en utökad gemenskap med flera händer skapas reflektion kring vad som görs: det finns inte en ”inarbetad” eller ”van” hand som ”bara gör”. Jag har alltså fått en betydande hjälp av att jag under doktorandåren har varit i tillsammansgöranden. Tillsammansgörandet har påverkat processer och resultat, vilket har handlat om val av material eller utförande. Jag menar att i och med att min hand har befunnit sig i relation till ytterligare händers hantverkskunskaper har jag inte uteslutande lutat mig mot min hands kunskaper, vilket är en del av processen av att få syn på hantverkskunskaper.

I mina analyskapitel har ett *vi* formulerats mycket tydligare än i de studier jag inledningsvis började med, och de återfinns i appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess” sida 352. Tillsammansgörandet är en viktig del i forskningsprocessen, framför allt utifrån en metodologisk synvinkel, där jag har haft betydande hjälp att förstå min hand, mina rum samt mina frågor kring vems hand det är som gör, var, när och hur, i relation till andra händer, kunskaper och praktiker. Arbetet har utförts i ett konstant och relationellt skavande mot händers kunskaper. Tillsammansgörandet synliggör således fler aspekter av ett görande, som annars skulle vara svåra att få syn på.

II. ATT GÖRA SOM METOD OCH ANALYSENS MATERIAL

Kapitlet utgör metodologiska reflektioner över de två metoder som avhandlingen använder: görandefallstudier och auto-etnografiskt skrivande. Det första avsnittet återger den första metoden: görandefallstudier som är en del av min konsthantverkliga praktik. Här berättas framförallt varför görandet, och mer specifikt den konsthantverkliga praktiken, är centralt i forskningsmetoden, alltså hur ett forskande genom konsthantverk sker. Därefter belyser jag olika delar i görandefallstudierna, som kan beskrivas som en undersökande kedja som består av att; kliva in i rum och följa historiska och samtida objekt; göra objekt genom ett tillsammansgörande; göra komparationer genom bokliga kunskaper, och att ställa ut objekt i utställningar och sätta dem i rörelse. Kedjan belyser analysernas framväxande material och systertextens konstruktion. I följande avsnitt reflekterar jag kring det auto-etnografiska skrivandet, som fungerar som en utmaning att reflektera över göranden men också över mina subjektspositioner. Här avhandlar jag även hur den auto-etnografiska metoden står i relation till konstnärlig forskning. Kapitlet avslutar med att redogöra för avhandlingens material, vilket berör frågor kring materialinsamling och dess avgränsning.

Görandefallstudier och om en undersökande kedja

Konsthantverk är min praktik där jag utför mina konsthantverkliga undersökningar – en mångmateriell praktik där material, verktyg, liksom händer och rum, spelar roll. Det mångmateriella konsthantverket är ett görande som ger mig en möjlighet att närstudera objekt och på så sätt få syn på aspekter av mina frågeställningar.⁴⁶

Vad kännetecknar då den konsthantverkliga praktiken i mina görandefallstudier? I min studie fungerar den som ett sätt att ställa frågor,

46 För en vidare diskussion om det mångmateriella konsthantverket, se ”Hantverksteoretiska begrepp: ’mångmateriella konsthantverk’ och ’görande’”, s. 55.

tänka, testa, erfara, göra och undersöka, i och genom, olika praktiker.⁴⁷ I denna praktik finns olika material, exempelvis lera och tyg, som jag genom olika verktyg och utförande transformerar till objekt. Konsthantverk, i mitt sammanhang, ska på så sätt förstås som en process.⁴⁸ Om jag skulle beskriva processen, skulle den se ut så här:

Jag kliver in i ett rum där jag kan planera och göra konsthantverkliga objekt, vilket inbegriper att förbereda ett material att ”arbeta med” genom att skissa, dreja, gjuta, sy, väva samt att arrangera redan existerande objekt. Jag analyserar materialet genom att göra i material, till exempel när jag väljer de olika materialen lera/textil, samt objekt, rum, praktik och hand. Jag delar med mig av kunskap genom konsthantverket genom utställningar, workshop, seminarier med mera. Praktiken konsthantverk blir således både metoden och medieringen.

Den beskrivna processen fungerar cirkulärt: det finns inte något tydligt avslut eller någon tydlig början. Jag har därför behövt konstruera en undersökningsplattform som jag benämner görandefallstudier, vilket är mitt eget begrepp.⁴⁹ I min undersökning placerar jag alltså görandet som en byggsten i fallstudien, där konstruerandet av den konsthantverkliga praktikens alla rum, verktyg och material, blir centrala byggstenar.⁵⁰ Görandefallstudierna skapar en plattform som möjliggör att göra, och att undersöka. De fungerar som en mobil verktygslåda, som varken är fixerad vid specifika arbetsbänkar eller material. Snarare har materialet och arbetsbänken förflyttat sig i relation till rum och tid där olika material produceras, händer gör eller verktyg aktualiseras.

Jag vill klargöra att görandefallstudierna ska förstås som en forskningsmetod där undersökningar av syfte och frågeställningar sker genom konsthantverkliga praktiker.⁵¹ Ett konsthantverkade som inbegriper min hand som gör. Avhandlingen görs alltså genom konsthantverk. Arbetet placeras därmed i en konstnärlig forskningstradition där begreppet *genom görande* är centralt och förstås som en undersökande och prövande metodprocess.⁵² Jag *gör* en rad objekt och/eller konstnärliga gestaltningar

47 Konsthantverksteoretikern Glenn Adamson skriver att ”’craft’ is not a defined practice but a way of thinking through practices of all kinds”, [s. 7]. Adamson beskriver konsthantverk som ett sätt att tänka, i och genom, olika praktiker. I dessa olika praktiker har förståelser av olika material och materialiteter betydelse. Adamson beskriver ”craft”, vilket i hans brittiska kontext inkluderar både konstabegrepp och konsthantverk, som en praktik för att försöka förstå omvärlden. Det något lösrycka citatet pekar mot att det finns ett undersökande i att konsthantverka och göra. Se Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, 2007, s. 7.

48 Ibid.

49 För begreppet göra, eller görande, se III. ”Verktygslåda med teoretiska och praktiska utgångspunkter”, s. 47.

50 Fallstudie som forskningsstrategi fungerar bra för att studera enskilda fall på djupet, och särskilt när frågor om ”hur” och ”varför” är centrala. Robert K. Yin, *Case Study Research: Design and Methods*, 2009, s. 2-66.

51 Jämför Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, 2013, s. 14.

52 För en beskrivning av forskningens *genom* (eller: ”through the making”) se: Vetenskapsrådet, *Forskningens framtid! Ämnesöversikt 2014: konstnärlig forskning*, 2015, s. 5, 2015, <https://>

som utgår från experimenterande och interagerande med objekt och (utställnings)rum.⁵³ Det är ett kunskapande där mitt eget subjekt och levd erfarenhet kommer till användning i den undersökande processen. Det är genom den konstnärliga gestaltningen och iscensättningar av objekt, som analys, reflektion, teori- och metodbruk görs till viktiga komponenter i forskningen. Det vill säga, utgångspunkten i görandet skapar undersökningsmaterialet.⁵⁴ Avhandlingen utgår också från ett *inom* och ett *om* kopplat till praktik och görande. Jag rör mig och verkar inom ett fält – konsthantverk – samtidigt som jag skapar berättelser om praktiker genom att undersöka och jämföra skilda konsthantverkliga göranden, linjer och rum med utgångspunkt från historiska objekt.⁵⁵ Avhandlingen växer alltså fram inifrån en praktik i flera bemärkelser; genom görande; inom fältet, och i berättelser om praktik. Det är en undersökande metod där subjektet – jag – rör sig och skapar förbindelser mellan praktikens olika dimensioner i anslutning till en auto-etnografisk metod. I avhandlingens analyser återfinns två görandefallstudier: ”Från keramik till politik; görandefallstudie I”, och ”Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II”. Genom dessa två studier löper en kedja som börjar med

att kliva in i rum och följa historiska och samtida objekt,
att göra objekt genom ett tillsammansgörande,
att göra komparationer genom bokliga kunskaper,
och
att ställa ut objekt i utställningar och sätta dem i rörelse.

Görandefallstudierna bygger på en undersökande kedja av sammanflätade och ömsesidigt beroende länkar. I studien utgörs dessa länkar av mitt hem; konsumtionens rum; min hembygd och musei-institutionens rum. En del av metoden innebär att just *kliva in*; en process som synliggör mina frågor. I rummen jag kliver in i, finns det objekt att följa: historiska och samtida, keramik och textil. De olika objekten inbegriper flera fenomen att följa: material, verktyg, händer och hantverksmässiga utföranden. Det viktiga är att det inte går att separera rum och fenomen från varandra: i rummen som jag kliver in i återfinns det material – lera och textil – som jag gör i, och som bearbetas av verktyg och händer i tillsammansgörandet samt olika hantverksutföranden. Rum, material, verktyg, händer och utföranden står alltid i relation till varandra. De samexisterar, vilket även innebär att de formar varandra; exempelvis formas kroppen av verktyget genom att handen får sår, valkar och ärr men också muskler och senor förändras. Ett hantverksutförande är ett

publikationer.vr.se/produkt/forskningens-framtid-amnesoversikt-2014-konstnarlig-forskning/, (besökt 2016-02-02).

53 Jämför *ibid.*, s. 5.

54 *Ibid.*

55 För den genealogiska analysen se vidare. III. ”Verktygslåda med teoretiska och praktiska utgångspunkter”, s. 47.

resultat av handens lagrade kunskaper, där verktyget, maskinen och/eller mänskliga händer omformar objektet och själva formen. Följandet av objekt innebär att jag försöker sätta objekt i relation till ytterligare objekt; dra paralleller mellan då och nu och mellan olika hantverksutföranden och så vidare. Nästa länk i den undersökande kedjan, är ett görande av material i ett tillsammansgörande, vilket innebär att materiellt producera objekt. I görandet av objekt görs olika val av material. Det kan vara ett val av lera, så som stengodsets högbrända yta till guldtråden som glänser. Här kan jag även välja mellan verktyg, vilket leder till olika hantverksmässiga utföranden: allt från keramiktillverkningens drejskiva, gjutformar, eller stegmaskin, till textilens nål, symaskin eller jacquardvävstol. Valet av material och verktyg eller uppsättning av verktyg utgör strategin. Dessa val går att förstå i relation till hantverksmässiga metoder, vilka ibland utgörs av vad som finns tillgängligt, tidsmässigt och resursmässigt – men också undersökningsmässigt.⁵⁶ Alla dessa komponenter orienteras utifrån olika rum, där materialets mening eller värde får olika betydelser. Några av alla dessa aspekter kommer jag att återkomma till i mina två görandefallstudier i ”Viljefullhetens arkiv”, och framför allt där de belyser mina frågeställningar eller opererar som skärningspunkter.

Val av verktyg och material skapar en möjlighet att göra objekt som ett sätt att forska genom en praktik, vilket hänger ihop med resonemang där konsthantverk opererar som kritisk praktik. Konsthantverk i min mening innebär en rad (om)tolkande moment och möjligheter till (om)göranden. Det fysiska verktyget är en del av min metod; ett instrument som gör att jag får syn på mina frågeställningar och aspekter av hantverksmässiga utföranden. Genom att välja en drejskiva och en jacquardvävstol synliggörs vems hand det är som gör vid det specifika verktyget. Verktyget kan även synliggöra hur utförandet görs, samt var. Att verktyget möjliggör att (om) tolka, omförhandla eller transformera material, innebär att verktyget hör ihop med min vilja att ta strid samt framväxten av min andra fråga: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Verktyget blir på så sätt ett performativt instrument som betonar handling. Samtidigt som verktygen bearbetar materialet, agerar verktygen också i alla stadier eller led i en process, det vill säga de ”gör” och är genom det performativa. Ett verktyg kan liknas vid en strategi – det innebär en ansats, ett visst (in)grepp utifrån en särskild intention.

En central del i mina två görandefallstudier är att jag utökar min hand till en mängd händer, där jag möter olika former av kunskaper. Görandefallstudierna utgår alltså från ett tillsammansgörande, som är

56 För en beskrivning av keramiska hantverksmässiga utföranden, se exempelvis hur keramikern Finn Lynggaard noggrant beskriver alla keramiska tekniker i relation till val av material, verktyg och tillvägagångssätt. Finn Lynggaard, *Keramisk handbok*, [översättning: Grete & Ib Möller], 1978.

en uppenbart dialogisk verksamhet. I ”Kring görandets dilemman, etiska överväganden” har jag beskrivit maktasymmetrier i tillsammansgörandet. Metoden är således ingen oskyldig verksamhet. Men det är genom tillsammansgörandet som det kan uppstå en alternering mellan kunskaper som annars skulle vara svåra att få tag i. Det blir möjligt för mig att få syn på praktisk erfarenhet och kunskap, när hantverkskunskaperna verbaliseras i tillsammansgörandet. Det sker en kunskapsöverföring mellan kroppar.

Att bjuda in ytterligare konsthantverkare och hantverkare i produktionen innebär att de får stor verkan på hur undersökningen formar sig. Mötet med ytterligare händer föreslår utföranden och material som präglar utformningen. I tillsammansgörandet får jag syn på innebörder i det ”konstnärliga” och det ”hantverksmässiga” utförandet genom att arbetet utförs i ett konstant och relationellt skavande med ytterligare händer. Jag är intresserad av situerade hantverkskunskaper, och dessa materiella kunskaper synliggörs genom samarbeten. Jag har också en vilja att utöka min hand till en mängd händer och genom det bredda forskningsarbetet. Det är en feministisk vilja. Tillsammansgörandet skapar ett politiskt förhållande som bygger på känslor av gemenskap, där systerskapet fungerar som ett stöd mot patriarkala maktstrukturer.

I processen ser jag en relation mellan tillsammansgöranden och feministiska linjer som andra vågens feministiska rörelse, fångad av den amerikanska feministen Carol Hanischs fras och text ”The Personal Is Political” från 1969.⁵⁷ Hanisch skriver utifrån sina erfarenheter av att delta i kvinnogrupper under 1960-talet, och hur hon upptäckte att ”personliga problem är politiska problem”.⁵⁸ Medvetandehöjningen innebar en insikt om att det inte fanns personliga lösningar på politiska problem, utan att det behövdes kollektiva samtal/samarbeten för att lösa de kollektiva politiska problemen.⁵⁹ Kvinnogrupperna syftade till att skapa teorier med utgångspunkt från de personliga erfarenheterna och överföra dem till politisk handling eller feministiska aktioner.⁶⁰ På liknande sätt har tillsammansgörandet syftet att skapa rum – likt kvinnogrupperna – där samtal möjliggörs. Tillsammansgörandets process fungerar som möten där det ges möjlighet att få syn på praktiker som jag sedan kan placera in i ett system, och en medvetandehöjning som gör att jag kan studera mina egna hantverkserfarenheter; min hand eller mitt eget sökande efter respektabilitet; mina orienteringar i relation till, från och mot rum, sett genom kollektivets lins.⁶¹ På samma sätt som kvinnogruppernas

57 Carol Hanisch, ”The Personal Is Political: The Women’s Liberation Movement classic with a new explanatory introduction”, 1969, <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, (besökt 2016-11-24).

58 Se Hallgren om medvetandehöjning i relation till Hanischs fras. Hallgren, 2008, s. 422.

59 Ibid.

60 Ibid., s. 423.

61 Även om jag ser en relation mellan kvinnogruppernas kollektiva görande och processen av medvetandehöjning, och mitt tillsammansgörande, vill jag även hävda att jag ser skillnader.

personliga erfarenheter skapade teorier som i sin tur kunde omsättas till aktiv handling, opererar tillsammansgörandet för en medvetandehöjning. Den praktiska konsthantverkliga handlingen är en del av aktionen. Eller, om en vill: feministiska subversiva aktioner genomförs genom en konsthantverklig praktik. Tillsammansgörandes metod är således direkt sammankopplat med ett prövande av min andra fråga: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Men också med frågor som: hur kan vi förstå objekt som gör motstånd?

Även om tillsammansgörandet är en central del i de två görandefallstudierna, utgår avhandlingsarbetet från ett centralt forskar-jag, ett konsthantverk-jag och ett skrivande-jag (ett görande jag). Avhandlingsarbetet är gjort av just min hand och därmed avhängigt de platser och de perspektiv som min hand figurerar i eller opererar genom – för att betona aktiv handling. Min hand och de göranden som finns i avhandlingen, kan beskrivas som mitt partiella och situerade görande.⁶² Handen har ett minne av de kunskaper som den har tränats i. Det finns således inte ett då och ett nu i min praktik, utan det finns flera hantverksmässiga praktiker i min hand som är inlärd eller ”hämtade” från olika tider och rum.

I relation till detta verkstadsbundna tillsammansgörande söker jag också svar i bokliga kunskaper. Det innebär att jag gör en konsthantverklig kontextualisering av min praktik utifrån bibliotek och böcker som blir mina rumsliga huvudfigurer. Jag undersöker mina frågor och min praktik genom teori, läser böcker och texter, jämför tider, linjer och platser. Eftersom den bokliga komparationen sker simultant med följandet av objekt och görandet av objekt i ett tillsammansgörande, blir bokliga kunskaper även en källa till kunskap som bidrar till objektens och utställningarnas utformning.

Det som driver kedjan och dess undersökande processer är produktion av utställningar, vilket i sin tur återigen innebär att kliva in i rum; specifika utställningsrum, vilka i avhandlingens två görandefallstudier utgörs av Röhsska museet i Göteborg och Borås Konstmuseum. Att producera utställningar utgör också en tydlig avgränsning, både rumsligt och tidsmässigt. Att ställa ut objekt i utställningar innebär att sätta objekten i rörelse och fungerar som en undersökande process och en plats för kunskapsutbyte och inhämtning, eller som ett öppet seminarium. Det är en form för prövande, där jag lär mig om objekten. Se exempelvis mina tidigare

I mitt tillsammansgörande är det framförallt fyra händer som gör, det är så att säga inte ett ”kollektivt görande” i samma bemärkelse. Däremot finns det fler likheter med kvinnogruppernas kollektiva process i en workshop, se under rubrik ”Tillsammansgörande i utökad gemenskap”, s. 233. Vid produktionen av banderoller skiljer sig ”tillsammansgörandet” avsevärt från kvinnogruppernas kollektiva görande, se vidare under rubrik: ”Bland jacquardvävens slag”, s. 252.

62 Haraway, 2008, s. 243.

studier i appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess” [se sida 352]. Jag återkommer till denna kedja under rubriken ”Analysens material”, [se sida 42].

Om den auto-etnografiska metoden

I avhandlingen är skrivandet ett auto-etnografiskt skrivande.⁶³ Det skrivande jaget, forskar-jaget och konsthantverks-jaget knyter an till mitt jag, mig själv. Jag gör, och mina händer producerar inte bara konsthantverkliga objekt och texter, utan är också bärare av emotioner, personliga berättelser och erfarenheter.

I antologin *Autoethnography (Understanding Qualitative Research)* diskuterar skribenter som Tony E. Adams, Jones Holman, Linn Stacey och Ellis Carolyn hur auto-etnografi kan möjliggöra för personliga berättelser, erfarenheter, emotioner och praktiker att ta plats i forskning.⁶⁴ Genom auto-etnografi tar avhandlingsarbetet på så sätt sin utgångspunkt i den hand som skriver dessa rader: min hand. Avhandlingen ämnar inte undersöka de händer som jag möter i tillsammansgörandet. Det är min hand och dess konsthantverkliga praktik som står i centrum för arbetet. Socialantropologen Shahram Khosravi, diskuterar auto-etnografi i boken *“Illegal” Traveller: An Auto-Ethnography of Borders*:

As a form of self-narrative, auto-ethnography 'places the self within a social context'. [---] It displays multiple layers of consciousness, 'connecting the personal to the cultural' [---] Unlike depersonalized narrative, auto-ethnography asks its 'readers to feel the truth of their stories and become coparticipants, engaging the storyline morally, emotionally, aesthetically, and intellectually' [---].⁶⁵

Avsikten med den auto-etnografiska metoden i studien är att förstå, genom att placera mig själv i en kontext och att lära mig mer om hur jag orienteras kring, mot och ifrån olika göranderum. Samtidigt som denna metod utgör ett sätt att förstå min hand och min praktik, utgör den också ett sätt att skapa förståelser genom att aktualisera och skriva fram subjektmsässiga erfarenheter. Genom auto-etnografi blir omvärlden förkroppsligad när jag placerar mitt jag i olika sociala sammanhang.

Den auto-etnografiska metoden verkar även i linje med studien, som är att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv, eftersom

63 Jämför också Charlotte Aull Davies, *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*, 2008.

64 Tony E. Adams, Jones Holman, Linn Stacy & Ellis Carolyn, *Autoethnography*, 2015.

65 Shahram Khosravi, *“Illegal” Traveller: An Auto-Ethnography of Borders*, 2011, s. 4–5.

den auto-etnografiska metoden också består av att kliva in i rum. Metoden innebär att jag kan förstå min hand och min praktik i relation till sociala sammanhang och de olika rummen.⁶⁶

I olika konstnärliga forskningsprojekt utmynnar forskning ofta antingen i en reflektion över praktiken och de subjektiva valen, eller så görs forskningen som en reflekterande praktik, vilket jag utvecklar i kapitel IV. ”Forskning och praktik som gått före, bredvid och skapat rum”. Min tolkning av konstnärlig forskning inom konsthantverk är kopplad till ett subjekt som gör.⁶⁷ Kroppen, känslor och olika subjektspositioners närvaro inom forskning har diskuterats inom bland annat genusvetenskap vilket inneburit en omförhandling av vad som anses vara ”vetenskaplig objektivitet”.⁶⁸ Jag vill sätta konstnärlig forskning i relation till olika feministiska forskare som lyft de subjektiva emotionella läckagen, och deras funktion inom kunskapsproduktion.⁶⁹ Läckagen innebär att subjektiva, känslostyrda eller emotionella aspekter förhandlas och beblandas med ”den traditionella vetenskapens” syn på objektivitet, distans, rationalitet och entydiga svar och sanningar.⁷⁰

Jag anser att konstnärlig forskning inte primärt skall betraktas som en metod för subjektets eller praktikens självreflektion i någon sluten mening. Det innebär att subjektet och praktiken kan vara en del av undersökningen samtidigt som forskningen kan öppna upp för andra samhällsfrågor. Jag använder mig av texter och praktiker som går bredvid; lägger dem sida vid sida, i skrivandet och görandet. Vilket leder mig till ett parafraserande av texter och praktiker; en metod som är både ett tänkande och en praktik; (text och görande) och har en solidarisk och stärkande dimension som är i linje med begreppet systertext.⁷¹ Parafraserandet innebär ”omskrivning” utifrån grekiskans para’phrasis vilket bokstavligen betyder ”bredvid/vid sidan av” (para) en mening eller ett uttryck (phrasis); alltså en mening som går vid sidan av, eller bredvid, originalfrasen.⁷² Parafras kan ju också förstås som ”härming”, men – och det här är viktigt – inte att ”härma”

66 Hallgren, 2008, s. 422.

67 Hur den konstnärliga, hantverksmässiga och subjektiva kunskapen opererar som en praktikbaserad reflektion, se Donald A., Schön, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, 1983, s. 3–20.

68 Se Sandra G. Harding, *The Science Question in Feminism*, 1986, 15–57. Haraway, 1988, s. 575–599. Mona Livholt, ”Det ’tänkande’ skrivande subjektet: reflektioner kring metodologiska postulat, svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande”, *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008, s. 83–97.

69 Ibid.

70 Hämtat från Annelie Bränström Öhman i ”’Show some emotion’: om emotionella läckage i akademiska texter och rum”, *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008, s. 7–31.

71 Se not 3 i Prolog: ”Att ta strid”, s. 13.

72 Parafras parafrasa’s (grekiska para’phrasis), omskrivning, vanligtvis om satser och meningar med samma betydelse. Nationalencyklopedin, parafras, [http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/parafras-\(omskrivning\)](http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/parafras-(omskrivning)), (2018-07-20).

som i att ”kopiera” eller ”försöka kopiera”. Det är ju i själva verket i det viktiga mellanrummet mellan ”härma”/”parafrasera” å ena sidan, och ”kopiera” å det andra som arbetet/görandet sker. Det som uppstår är intressanta förskjutningar – historiska, tekniska, politiska; det vill säga parafrasen skapar ett utrymme för reflekterande görande och tänkande. Det jag vill lyfta fram är alltså hur något (tänkande) sker i mellanrummet mellan texter/objekt (”original”) och görandet/skrivandet. Mellanrummet är platsen för tänkandet, och för att förstå samband. På det sättet blir parafraserandet också i avhandlingen en metod som utgår från skrivandet.

Likväl står jaget i centrum för den auto-etnografiska metoden. Jagets kött och blod, jagets hud, form och kön. Jagets klass, smak och funktion. Jagets sökande efter respektabilitet. Jaget som orienteras. Jagets insida står i relation till den utsida som finns och som består av olika platser i samhället: hem, institutioner och nationer, vilka jag passerar, orienterar mig kring, från och mot. Men jaget skall inte förstås som ett ”statiskt” och/eller ”insulärt” jag i förhållande till insida och utsida.⁷³ Mitt jag är inte en säregen, självständig eller autonom plats eller ett förhållningssätt som jag anammar. Jaget står alltid i relation till andra jag; precis som hantverk står i relation till andra hantverk, böcker står i relation till andra böcker, min kropp och min hand står i relation till andra kroppar och till flera materiella organismer.⁷⁴

Skrivandet och läsandet erbjuder också strategier för att förstå objekten, rummen och sammanhangen. Jag har genom avhandlingsarbetet tränat min hand till att skriva, en praktik som är placerad i handen. Skrivandet står i relation till läsandet, och kopplat till den del i görandefallstudierna som jag kallar bokliga kunskaper. Sociologen Laurel Richardson diskuterar i texten ”Writing: A Method of Inquiry” hur skrivande fungerar som en undersökande metod.

I write because I want to find something out. I write in order to learn

73 Den amerikanska filosofen och genusteoretikern Judith Butler hävdar att det inre jaget är en reproduktion och/eller en produktion av det yttre, där våra identiteter som man eller kvinna, skapas performativt. Dessa performativa handlingar tenderar dock att tolkas som beroende av en könslig, inre kärna, snarare än något yttre, och könskategorierna påförs därmed essentiella (biologiska) skillnader. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, [1990], 1999, s. 171–190.

74 Materiella organismer hör ihop med objektets agens. Barad föreslår vad hon kallar en ”agentinriktad realism” (agential realism) vilket betyder att även det materiella har agens. Det handlar om mellanrummen och de intraaktiviteter som uppstår mellan organismer och objekt i verkligheten, alltså de organismer som kan betraktas som mänskliga och de ”icke-mänskliga”. Det vill säga att objekten har agens och i Barads termer uppstår och pågår en ”intraaktivitet” mellan min hand/mitt subjekt och objekten som jag omgärdas av. Barad, 2008, s. 120–154. Och Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 2007. Kroppars relation till materiella organismer har undersökts inom konstnärlig forskning, se exempelvis Malin Arnell, *Avhandling / Av handling (Dissertation / Through action)*, 2016, <http://dissertationthroughaction.space>, (besökt 2017-06-08). Och Elke Marhöfer, *Ecologies of practices and thinking*, 2016.

something that I did not know before I wrote it. How we write affects what we write about. [---] I used writing as a method of data analysis by using writing to think; that is, I wrote my way into particular spaces [---] As I wrote, I watched word after word appear on the computer screen – ideas, theories, I had not thought before I wrote them.⁷⁵

Det är görandets och skrivandets processuella egenskaper som ligger till grund för hur studien utvecklar sig. Systertexten har skrivits för att förstå ett teoretiskt resonemang, ett objekt, eller en historia, vilket påminner om hur jag drejar en kruka, eller väver en banderoll för att lära mig om praktiker. Det är görandets olika former, som inbegriper skrivandet, och deras förmåga att ”kunskapa” som ligger till grund för forskningen. Händerna som formar objekt och händerna som frambringar skrift skapar alltså kunskap, det vill säga händerna gör sig undersökande för att bli vetande. Hur jag skriver och gör påverkar alltså vad som skrivs/görs. Jag ser gestaltningarna i systertexten och i utställningarna som delar av forskningsprocessen som leder mig till nya kunskaper. Genom denna process får jag också hjälp att undersöka och besvara mina frågeställningar.

Den process som äger rum i och genom forskandet, skulle jag vilja beteckna som en växelverkan mellan görande av objekt och skrivande av text. Processen (och objekten) är alltså inte ett resultat av det som sker i verkstadens materiella undersökningar, och inte heller av denna systertext, utan snarare en plats där jag *gör* för att jag vill lära mig något. Jag *gör* för att lära mig något jag inte kunde innan jag gjorde det.

Analysens material

Jag vill här redogöra för avhandlingens material, och frågor kring materialinsamling. Materialet som analyseras i de två delstudierna orienteras kring två huvudsakliga tematiska spår: keramik och textil. Det är genom att göra som jag skapar material. Det är viktigt att betona att objekten och själva görandet leder mig till teorierna och vad som kan benämnas bokliga kunskaper, alternativt kontext- och referensmaterial. I avhandlingen uppstår materialet i insamlingsprocessen som alltså kan beskrivas som en undersökande kedja som är sammanfogad i det dagliga forskningsarbetet. I systertextens två görandefallstudier, som återfinns i del ”Viljefullhetens arkiv” har jag omformat denna undersökande kedja till en berättande linje.

I studien ”Från keramik till politik; görandefallstudie I” kliver jag in i olika rum: från min vardags bruksobjekt – kaffepaketet och koppen – till historiska keramiska objekt som återfinns på The Victoria & Albert

⁷⁵ Laurel Richardson, “Writing: A Method of Inquiry”, *Handbook of Qualitative Research*, 2000, s. 924, 927, 970.

Museum i London samt vid The Museum of London Docklands. I processen att följa objekt har jag även befunnit mig i ytterligare rum för att få en fördjupad förståelse för objekten. Jag har varit vid Wedgwood-fabriken, Stoke-on-Trent i Staffordshire; arkivet och biblioteket Working Class Movement Library i Manchester; Rörstrands-arkivet på Nordiska museet; Kungliga biblioteket, och jag har följt objekt i databasen Chipstone Ceramics Collection.

I ”görandet av material, i ett tillsammansgörande” utgörs materialet av keramik som ska förstås som samlingsnamnet för både framställningen av ett objekt, och själva objekten (godset) av bränd plastisk lera. Det obearbetade materialet – råmaterialet lera – är det som jag som konsthantverkare först och främst är tränad att knåda, dreja, kavla, gjuta och bränna, alltså ett material att tämja och tygla. Det tematiska materialet keramik består av en mängd material; från minsta lerpartikel till de olika verktyg som finns i de olika rummen. Materialet ”keramik” betecknar såväl framställningen av ett objekt, som själva objekten (godset) av bränd plastisk lera, vilket kan vara i lergods, stengods, flintgods, porslin med mera. I framställningen av objekt finns även flertaliga material så som glasyrer, verktyg och ugnar. Det är viktigt att betona att materialen som används är ett processat material som bereds i olika fabriker. Lera inbegriper alltså ett flertal produktionella rum.⁷⁶ En del av ”görandet av material” grundar sig också på en skriftlig kunskapsskapande materialitet och det auto-etnografiska skrivandet. Jag vänder mig i första delstudien till bibliotekets böcker och arkiv, som blir mina rumsliga huvudfigurer. Jag närmar mig bokliga kunskaper och fotoalbum vid Konstfacks bibliotek, vilket aktualiserar mina egna erfarenheter. Jag kommer också att närma mig bokliga kunskaper i undersökandet av subversiva keramiska objekt.

I kapitlet som följer utgår materialet från en utställning jag gjorde vid Röhsska museet i Göteborg våren 2016. I processen tillkom en serie väggtallrikar producerade vid Rörstrand porslinsfabrik 1914, och ett porslin från Gustavsberg porslinsfabrik 1917.

Studien ”Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II” börjar med att jag kliver in i »de sju häraderna«. Materialet består av egna erfarenheter i form av auto-etnografiskt skrivande där jag reflekterar över en textilbygd, genom mina släkterelationer. Där finns även ett material

76 I studien används tre olika leror, två stengodslerer och en porslinslera. De stengodslerer som används i studien är från företaget Goerg & Schneider, som bryter råmaterialet kaolin (eller rålera) från lertag i Westerwald i Tyskland; beredningsföretaget Strojer Ler A/S i Danmark; kvarts och fältspat bryts och bereds av företaget Sibelco i Finland samt fyleleran från Fyledalen i Skåne, som bereds av Lokatta keramik på Gotland. Monica Schweidenbach, försäljare vid AB Wilhelm Seemann, redogör för att Seeman sedan 1949 har varit återförsäljare av lera och keramik tillbehör till keramiker. Under 1970–1980-talet drev Seemann även fabriken Aspa lerberedning, i Ludgo socken, (råmaterialen importerades från olika lerbrytningsföretag i Tyskland, Danmark och Sverige). Dekaler av Martin Elg vid Elgporslin.

om textilindustrin som jag tar del av genom böcker, texter och arkiv som återfinns i Arbetarrörelsen arkiv och bibliotek i Flemingsberg och Riksarkivet i Arninge. Kapitlet leder mig till objekt, vilket börjar med att jag hörde talas om Öxabäck IF i ett radioprogram. Jag finner textilt material, träningskläder och träningsoveraller av prassligt vindpoplin och sweatshirts tillverkade av bomullsjersey, men också objekt som vimplar och ”mini-banderoller” av polyester satin med fransar av viskos: klubbmärken som byts när lag möts. Detta material återfinns i den nedlagda syfabriken i Öxabäck.

I följande kapitel skapas material i ett tillsammansgörande, som grundar sig i berättelsen från den nedlagda syfabriken och centreras kring det tematiska materialet textil, vilket är samlingsnamn för både material, textila produktionsmetoder, och objekt. Textil innefattar således framställningen av objekt där flertaliga verktyg och maskiner aktualiseras. De är viktigt att påtala att de olika ”råmaterialen” som används i avhandlingen i sin tur kommer från olika produktionsrum, som jag i avhandlingen inte närmare kommer följa/beskriva.⁷⁷ I det följande kapitlet skapas material utifrån bokliga kunskaper. Jag analyserar praktik, rum och linjer mellan Öxabäck IF:s göranden och den historiska utställningen *Verkligheten sätter spår* från 1975, samt mitt och Normans konsthantverkliga görande. Material hämtas också från Women’s Library: Suffrage Banners Collection (Womens Library ligger vid London School of Economics, LSE). Sista kapitlet utgörs av en reflektion över att göra en utställning till Borås Konstmuseum 2016.⁷⁸ Vad metoden ”kliva in i rum” och ”följa objekt” aktualiserar är mitt undersökande och jämförande av konsthantverkliga praktiker, linjer och rum. Mina görandefallstudier börjar inte med en klar bild av vad jag kommer att finna eller göra i det specifika rummet, eller av vad som ska bli en central del av materialet. Jag har klivit in i många fler rum än de som presenteras i avhandlingen, och en del av denna process återfinns i appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess”. Det finns alltså inte till en början en klar avsikt, utan snarare ett intresse för och nyfikenhet på materialet. Det butiken, museisamlingarna, hembygden eller radioprogrammet hade gemensamt, var korsande intersektionella linjer som var brännande och som därmed synliggjorde aspekter i mina frågeställningar; det är så materialet skapas och tar form.

En komponent i materialinsamlandet är även den dynamiska

77 Men några av de fabriker som bereder materialet textil (som jag har vetskap om) är Cordgarn i Fritsla där en tvinnmaskin användes för att tvinna ett garn och en jacquardvävstol vid AB Ludvig Svensson i Kinna.

78 Här aktualiserades ytterligare material, till exempel hörnflaggor som gjorts i Konstfacks träverkstad med konsthantverkaren Evelina Hedins hjälp; super-8 materialet som analyserats och redigerats med hjälp av doktorandkollegan och filmaren Marius Dybwad Brandrud vid Stockholms konstnärliga högskola; en utställningskatalog om Öxabäck IF som gjorts i ett samarbete med Sara Kaaman, som är grafisk formgivare; samt ett ljudverk där skådespelaren Inga Onn har läst in en omskriven text av Lowndes.

processen mellan att skriva och göra. Det auto-etnografiska skrivandet som metod är således också en del av görandet av materialet. Skrivande har på så sätt också legat till grund för analysernas framväxande tema, materialurvalet och dess utsortering.

III. VERKTYGSLÅDA MED TEORETISKA OCH PRAKTISKA UTGÅNGSPUNKTER

I detta kapitel lämnas en redogörelse för teoretiska och praktiska utgångspunkter som fungerar som verktyg för att analysera materialet i mina två görandefallstudier. Avhandlingen hämtar influenser från en tvärvetenskaplig miljö: feministisk, genusvetenskaplig, marxistisk, sociologisk och hantverksteoretisk forskning. Jag börjar med att närma mig feminism och intersektionalitetsperspektivet, som paraplyteori, för att sedan göra en läsning av Sara Ahmeds teorier, och tankar kring hur de bidrar med aspekter som ras/etnicitet och genus. Beverley Skeggs teorier präglas av marxistiska och feministiska förståelsehorisonter och bidrar med reflektion kring genus och särskilt klass. Sedan följer en diskussion av de hantverksteoretiska begreppen, såsom det mångmateriella konsthantverket, görande och handling. Jag kommer sedan vända mig till den brittiske designern och teoretikern David Pyes (1914–1993) begrepp utförande av risk och/eller säkerhet. Jag kommer att vidareutveckla Pyes hantverksteori genom att iscensätta ett möte mellan klass – som en del av intersektionalitetsperspektiven – och görande. Jag avslutar kapitlet genom att titta närmare på teoretikern och konsthistorikern Rozsika Parkers (1945–2010) argument kring hur hantverkspraktiker verkar subversivt. Kapitlet redogör för både praktiska och teoretiska förhållningsätt i undersökningen och aktualiserar flera teoretiska begrepp från feministiska, marxistiska och sociologiska teorier samt hantverksteori, som sammanlänkas. Detta kapitel iscensätter ett möte mellan intersektioner och göranden.

Feminism och intersektionalitetsperspektiven

Jag använder begreppet ”feminism” i avhandlingen; ett begrepp jag vill situera. Feminism kan fungera som en social rörelse, ett politiskt begrepp, ett akademiskt perspektiv eller olika konstnärliga och aktivistiska praktiker. Feminism har alltså flera begreppsbestämningar och ska förstås som ett

flertal, alltså *feminismer*.⁷⁹ Jag vill understryka att jag inte förstår feminism eller feministiska landvinningar som en linjär entydig framgångssaga.⁸⁰ Däremot verkar feminismen som en aktiv dimension i min avhandling och bidrar med perspektiv, praktiker liksom teorier. Ett feministiskt perspektiv inom ett akademiskt område och i mitt sammanhang innebär, till att börja med, en förståelse av att kvinnors görande och kunskapande former är underordnade mäns.⁸¹ Förståelsen av ordningen mellan könen, leder i sin tur till att den feministiska analysen i avhandlingen innehåller en kritik av etablerad kunskap – exempelvis hantverkarskunskap – samt att avhandlingen försöker korrigera och komplettera denna konventionella kunskap.⁸²

I avhandlingen utgör de intersektionella perspektiven en teoretisk förståelse av hur jag ser på och tolkar mitt material genom en feministisk lens. Intersektionalitetsperspektiven synliggör hur olika maktordningar är sammanflätade på många nivåer; politiskt, representationellt – som representation inom exempelvis institutioner – och strukturellt.⁸³ Intersektionalitet har utvecklats från en feministisk och sociologisk kritisk teori, och fungerar som ett analytiskt hjälpmedel för att studera hur olika former av diskriminerande maktordningar samverkar i ett samhälle.⁸⁴

De korsande linjerna och om orienteringar

Intersektionalitet är ett analytiskt begrepp, som är väl etablerat inom

79 Lena Gemzöe, *Feminism*, 2005, s. 12.

80 Genom att läsa texten ”Telling Feminist Stories” av den feministiska teoretikern Clare Hemmings får jag hjälp med att både förstå feminism och hur feminismen blir en aktiv dimension i min avhandling. Texten undersöker en anglosaxisk feministisk historieskrivning där feminismens linjer görs tydliga genom epoker och gränser. Antingen beskrivs den feministiska historien som en fråga om utveckling från ett naivt förflutet (där exempelvis 1970-talets feminism får representera det essentialistiska i motsats till 1990-talets identitetskritik), eller så tecknas historien som en förlust, där engagemang och politik försvunnit från dagordningen. Hemmings menar att det är genom de selektiva berättelserna som feminismen frigörs från sin egen historia – exempelvis genom att generalisera 1970-talet eller genom att fastställa identitetspolitik som en fas. Hon menar också att i dessa processer där historien om feminism berättas, försvinner diskussioner kring klass, ras och sexualitet, bara för att några årtionden återupptäckas på ”nytt”. Hemmings visar hur ”historia” sker i nuet, och föreslår en *genealogisk* analys. En genealogisk analys innebär att det förflutna ska förstås som tillfälliga rörelser, alternativt slumpmässiga händelser eller häftiga kast. Det Hemmings föreslår, är en historieskrivning som beskriver en serie av pågående kamper. Genom Hemmings får jag en förståelse för hur feminismen kan sättas i relation till en icke-linjär historiesyn. Clare Hemmings, ”Telling Feminist Stories”, *Feminist Theory*, 2005, s. 115–139. Se också Hallgren, 2008, s. 449.

81 Gemzöe, 2005, s. 118.

82 Ibid.

83 Även om intersektionalitet i denna avhandling används som ett kritiskt och analytiskt verktyg som belyser en mängd maktordningar är det viktigt att minnas att begreppet intersektionalitet utvecklades av Crenshaw utifrån ett behov av att diskutera maktordningar kring ras och rasism. Crenshaw, 1994, s. 93–118. Se även Collins, 2000, s. 14. Och Sara Ahmed, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional life*, 2012, s. 195.

84 Ibid.

feminism och feministisk aktivism. Mitt intresse för det intersektionella har legat i att synliggöra rum och sociala strukturer och utgår från min fråga om vems hand det är som gör. Det innebär att inte bara belysa underordnade eller exkluderade grupperns identiteter, utan också synliggöra skärningspunkter mellan ”vithet”, ”heterosexualitet” och ”överklass” som olika kategorier. Ahmed visar hur en kategori som vithet kan beskrivas som en av grunderna för hur ett samhälle inrättas; hur rum orienteras runt en kategori, som hudnyanser.⁸⁵ Men hon visar samtidigt att det finns flera kategorier som samverkar, och hur ”maktrelationer är intersektionella och ’korsar’ varandra”.⁸⁶ Ahmed skriver:

Det finns punkter i sådana korsningar – punkter där linjer möts. En kropp är en sådan mötespunkt. Att följa linjer (säg vithet) kommer inte nödvändigtvis att leda någonvart om vi inte samtidigt följer andra linjer.⁸⁷

De intersektionella punkterna, och de korsande linjerna, har alltså betydelse för förståelserna av samhällliga maktasymmetrier. För att förstå dessa linjer som möts eller korsas, riktas uppmärksamheten mot bestämda positioner och bestämda normerande rum. Utifrån förståelsen av att det finns intersektionella korsande linjer, kan jag i min studie undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum. När jag till exempel tittar på objektet ”koppen”, synliggörs flera linjer. Den första linjen jag kan följa är att det är en kopp att dricka ur – vilket inbegriper min kropp och hand som ska inköpa och koka kaffe. Det är också ett objekt som är *gjort* av en hand, vilket utgör ytterligare en linje. Lägg därtill händer som odlar kaffet, plockar bönan, producerar förpackningen och så vidare. Sett ur ett intersektionalitetsperspektiv finns här flera korsande linjer. Att följa linjer blir både ett teoretiskt och praktiskt verktyg i avhandlingen.

Ytterligare ett teoretiskt begrepp som Ahmed ger mig är ”orientering”. Ahmed menar att kroppar är orienterade; vissa handlingar upprepas om och om igen, och de är inte neutrala handlingar, utan leder till att individen orienterar sig mot vissa rum, objekt och handlingar.⁸⁸ Orientering handlar därför om att rikta sig mot världen; att se världen ur ett visst perspektiv. Vi riktar oss mot rum – liksom mot saker och handlingar – vilket innebär att vi orienterar oss på ett särskilt sätt. Ahmed menar att vissa orienteringar är

85 I läsningen av Ahmeds forskning väljer jag vissa av Ahmeds begrepp. Hennes forskning är bredare och mer eklektisk än min redogörelse och jag går inte in i Ahmeds filosofi som en del av fenomenologin. Se exempelvis Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, 2006, s. 42. Jag har i min läsning av Ahmed närmast mig översättningarna av Amelie Björck, Patricia Lorenzoni och Maria Åsard i Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 2011, s. 127.

86 Ibid., s. 139.

87 Ibid.

88 Ibid., s. 126.

mer styrande än andra och formas av kulturella och sociala föreställningar om vad som betraktas som normalt respektive avvikande. För Ahmed handlar orientering ”om var vi börjar och hur vi fortsätter ’härifrån’.”⁸⁹

Orientering som användbart begrepp i denna avhandling kan beskrivas som att någon orienterar sig mot en punkt; en utgångspunkt, från vilken något riktar sig mot något.⁹⁰ Ahmed menar att den punkten är den egna kroppen som ingår i en social och kulturell kontext som formar vilka objekt som är, eller uppfattas som, tillgängliga. Ett exempel på orientering mot en sak kan beskrivas genom hur en kropp som känner sig hemma kan breda ut sig i rummet. Likväl finns det något som ”avbryter” kroppen från att ”breda ut sig”.⁹¹ Det som ”avbryter” att breda ut sig i ett rum är de sociala och kulturella egenskaperna. I Ahmeds fall handlar detta om vithet; där ras strukturerar kroppens sätt att operera i ett rum. Ahmeds teori om orientering belyser hur praktiker och människor orienteras till olika rum, vilket blir relevant i relation till denna avhandlingsstudie där praktiker på samma sätt orienterats mot och till olika rum, och på så sätt belyser vems hand som gör vad, när och hur. Med hjälp av begreppet orientering kan jag analysera hur material, objekt men också mitt jag orienterats mot eller från olika rum. Exempelvis hur jag har orienterat mig kring, från och mot industriella rum och industriell produktion.

Intersektionalitet bygger på ett flertal kategorier såsom genus, sexuell preferens, klass, profession, ålder, nationalitet och så vidare. Mina analyser utgår framförallt ifrån Ahmeds ras/etnicitet-studie som jag överför på i synnerhet klass och delvis kön. Överföringen från Ahmeds ras/etnicitet-studie till klass är självfallet inte helt enkel. Jag menar att känslor och/eller erfarenheter av ras/etnicitet och klass skiljer sig åt och att sätta likhetstecken emellan dem vore att förringa komplexiteten i de olika intersektionerna. Till exempel innebär klassförflyttning – som är en del av klasserfarenheten – att transformera och förflytta sig; att bryta linjen, och bli någon annan genom att lämna en klass bakom sig. Min vithet möter inte något motstånd i brytandet av denna linje. Ahmeds teori visar däremot hur intersektionen ras/etnicitet gör det, eftersom intersektionen ras/etnicitet ”avbryter” kroppen. Mina arbetarklassmässiga tillhörigheter, alternativt (dis)identifikationer med den tillhörigheten, kan inte till lika stor del ”läsas av” genom min vita kropp. Min kropp möter, i till exempel akademiska och konstnärliga rum, inte någon annanhet.⁹² Begreppen som jag hämtar

89 Ibid., s. 127.

90 Ibid., 2011, s. 141.

91 Ibid., s. 131.

92 Se exempelvis hur Lee argumenterar för hur annanhet inte ska förstås rumsligt utan genom tid (temporalitet). Lee skriver ”Tid och Andra hör samman. [--] Ett temporalt närmande däremot förmår beskriva den Annanhet som uppstår mitt i gemenskap, en Annanhet som ibland är inkluderad, som är här innanför, men ändå skaver mot omgivningen.” Lee, 2014, s. 15–16.

från Ahmed – orientering och förståelsen av linjer, ”de korsande linjerna” – förskjuts därmed i min undersökning mot intersektionen klass. Att jag ändå har vänt mig till Ahmeds ras/etnicitet-studie, har att göra med att jag anser att begrepp som att orientera eller orientering, samt förståelsen för att jag har riktat mig mot rum – liksom mot saker och handlingar – är användbara i förståelsen av göranden, handlingar, praktiker och rum. Jag kommer nedan att titta närmare på klassbegreppet genom att göra en koppling med hjälp av Ahmeds teori för att förstå klass i relation till intersektionalitetsperspektiv.⁹³

Klass: handens respektabilitet och passeringens känslopolitik

Mina egna erfarenheter av att orientera mig mot, från och mellan olika göranderum bygger på en förståelse som är tätt förknippad med begreppet klass. Vad menas då med klass i denna avhandling? Jag närmar mig klassbegreppet utifrån tre olika aspekter: respektabilitet, passerande, och (dis)identifikation.

I avhandlingen blir materiella objekt komponenter som går att förstå och analysera genom förståelsen av klass. Exempelvis hur det finns värden i objekt som utgår från tycke och smak; industri eller handgjort; dyrt eller billigt och så vidare.

Kristallglasen som jag beskrev i prologen kan ses som uttryck för en moders vilja att ge mig respektabilitet; glansen i kristallglasen är en materiell kultur som opererar i min vardag, men de är också där, i vardagen, och ger mig ett kapital. Kristallglasens glänsande materialitet går således att förstå och analysera utifrån ett klassperspektiv. Skeggs skriver:

Respektabilitet är ett av de mest utmärkande tecknen på klasstillhörighet. Respektabilitet präglar vårt sätt att tala, vem vi talar med, hur vi klassificerar andra, vad vi studerar och hur vi vet vilka vi är (eller inte är).⁹⁴

Respektabilitet har alltid varit en klassmarkör och en klassbörda, ett riktmärke att sträva mot.⁹⁵

Respektabilitet är ett tecknen på klasstillhörighet, menar Skeggs. Respektabilitet präglar exempelvis sättet att tala, men också vilka objekt jag konsumerar och hur konsumerade av ett objekt kan vara ett riktmärke

93 För en diskussion kring intersektionalitet i förhållande till teoretiska begrepp från Ahmed och Skeggs, se även Sohl, 2014, s. 119–120.

94 Skeggs, 2000, s. 9.

95 Ibid., s. 12.

för att veta vem jag är/kan bli eller inte är/inte kan bli. Skeggs menar att de som bryr sig om respektabilitet ofta är de som inte anses respektabla.⁹⁶ Hon menar att respektabilitet är en praktik för att uppnå ett värde i syfte att bli anständig, och att respektabilitet var en av de viktigaste mekanismerna bakom klassbegreppens framväxt, där kategoriseringen uppstod genom att tolka beteenden hos kvinnor.⁹⁷ Skeggs skriver:

Respektabilitet har skapats utifrån distinktioner grundade på hur det anständiga avgränsas och kräver ständiga omdömen utifrån anständighetens normer. Utpekandet av det anständiga har historiskt formats av klassrelationer, där normer nedärvs och påtvingas av de som har auktoritet att göra det.⁹⁸

Jag vill lägga till ytterligare en aspekt på förståelsen av ett objekts värde, genom en diskussion om hur objekt ges värde i en process med mänsklig agens; objekt ackumulerar värde. Jag lånar här förståelsen för hur värde ackumuleras från den tyske sociologen och nationalekonomen Karl Marx kritik av kapitalets logik.⁹⁹ Marx diskuterar hur varor anskaffar värde genom cirkulation och senare teoretiker har utvecklat Marx värdebegrepp genom att använda begreppet kapital metaforiskt.

Skeggs utgår från kapitalmetaforerna: ekonomiskt kapital – inkomster och förmögenheter – kulturellt kapital – kulturella tillhörigheter och institutionaliserat kapital, exempelvis utbildningskvalifikationer – socialt kapital – resurser baserade på sociala förbindelser – och symboliskt kapital som snarast bör förstås som ett tillstånd hos de övriga kapitalformerna och som bygger på omvärldens erkännande av kapitalens giltighet.¹⁰⁰ Legitimeringen av kapital är den avgörande mekanismen i omvandlingen till makt.

Skeggs menar således att klass inte ska ses som någon obestämd uppsättning fluktuerande tecken, utan som en pålagd definition, som ger verkliga effekter. Skeggs skriver:

96 Ibid., s. 9.

97 Skeggs skriver om hur klassbegreppen uppstod (i Storbritannien och Australien) genom att studera storstadslum och uppdelning av kvinnor i respektabla och icke-respektabla. Uppdelningen kom att betraktas som en rimlig grund för att förhålla sig till, och lägga sig i, hur människor, som definierades som arbetarklass, levde. Skeggs skriver om hur konstruktioner av "arbetarklass" formuleras och organiseras under slutet av 1800-talet och om hur arbetarklasskvinnor förknippats med lågt socialt värde, och ingen politisk, ekonomisk makt eller vilja. Ibid., s. 11.

98 Beverley Skeggs, "Åter till frågan om respektabilitet", *Klass*, 2012, s. 64–65.

99 Karl Marx, *Kapitalet: kritik av den politiska ekonomin. Bok 1, Kapitalets produktionsprocess*, [översättning Ivan Bohman 1969], 2013 s. 127.

100 Skeggs klassteori utgår från den franska sociologen Pierre Bourdieus (1930–2002) kapitalmetaforer, som utgår från fyra typer av kapital: ekonomiskt, kulturellt, socialt och symboliskt kapital. Skeggs, 2000, s. 20–21.

Om ens kulturella kapital inte ger legitimitet så kan det inte användas som en tillgång att göra affärer med; det kan inte omsättas (trots att det kan behålla sin betydelse och innebörd för den enskilde) och dess makt är inskränkt.¹⁰¹

Utifrån citatet kan jag förstå hur objektens, till exempelvis kristallglasens, värde anses besitta kapital i ett rum, men tappar värde i ett annat. Objekten kan alltså omvandlas till symboliskt kapital – eller inte. Objektens, till exempel kristallglasens, värde bestäms i marxistiska termer av ett bytessystem som kännetecknas av kulturella, ekonomiska och moraliska dimensioner. Skeggs bidrag till de klassiska kapitalmetaforerna, är anläggandet av ett genusperspektiv där aspekter av respektabilitet opererar inom dessa metaforer.

Skeggs visar också hur sökandet efter respektabilitet är relationellt och inte statiskt organiserat. Hon menar att former av respektabilitet även formuleras inom arbetarklassen, genom femininiteten, eller moderskapet.¹⁰² Respektabilitet kan vara en omhändertagande hand som arbetar inom vården eller en bra och respektabel mor. Det är viktigt att betona att respektabilitet opererar olika beroende på vems kropp som avses, där olika intersektioner har och får betydelse för vad som är respektabelt i olika rum.¹⁰³ Skeggs hävdar att respektabilitet är strukturellt och hierarkiskt ordnat, och ofta mäts mot normativa utgångspunkter – exempelvis vit medelklass – som tillskrivs stor makt och självklarhet.

För mig blir det intressant att förstå hur respektabilitet opererar i relation till frågan om vems hand det är som gör var, när och hur. Begreppet respektabilitet synliggör aspekter på frågan: respektabel för vem? Vissa handlingar och vissa göranden görs med respektabilitetens kännetecken, till exempelvis genom en moders kärlek (kristallglasen) eller utifrån en politisk vilja.

Det är här jag kommer till passeringens känslopolitik.¹⁰⁴ För hur ska vi förstå respektabilitet eller klass utifrån klassmässiga förflyttningar? Inom ramen för avhandlingen, till exempel synliggörandet av hur min hand är situerad i olika rum: kristallglasen; konsthantverket. Min hand passerar olika rum där smak och hantverk får olika betydelser; från industrirummets och arbetarklassens betoning av ”arbetsduglighet”, ”kollektivitet”

101 Ibid., s. 24.

102 Ibid., s. 4–5, 36.

103 Se exempelvis forskaren Soheyla Yazdanpanahs studie om lågavlönade ensamstående mödrars upprättande av respektabilitet. Studien visar hur både etnisk bakgrund och klassbakgrund inverkar på vilka prioriteringar som görs för att upprätthålla respektabilitet. Soheyla Yazdanpanah, *Att upprätthålla livet: om lågavlönade ensamstående mödrars försörjning i Sverige*, 2008, s. 268–269. Se även Sohl, 2014, s. 47–48.

104 Jag använder här begreppet ”passera” från Ahmeds ”Att passera som främling”. Ahmed, 2011, s. 49. Och känslor, eller känslopolitik, Ahmed, 2011, s. 11. Se också Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 2004.

och ”effektivitet”, till studierummets betoning på ”konstnärlighet”, ”individualitet” eller ”formkänslighet”. Skillnader som också skulle kunna beskrivas i termer av kommersiella och ekonomiska syften – och kulturella och estetiska. Denna rumsliga förflyttning menar jag även innebär ett klassmässigt passerande.

Under rubriken ”Bli bättre och passera som någon annan”, skriver Skeggs om hur kvinnorna i hennes studie försöker skapa ett ”högre värde” än vad deras kulturella kapital tillåter genom ”förbättring”.¹⁰⁵ Skeggs skriver att i ”förbättringsdiskursen konfigureras klass, eftersom de för att bli bättre måste ange skillnaderna mellan sig själva och dem som inte kunde eller ville förbättra sig”.¹⁰⁶ Skillnad formuleras genom distans, distinktion och smak i förhållande till en önskan om att inte uppfattas som arbetarklass i kroppar, kläder, hem och så vidare. Kvinnorna vill ”passera” som icke-arbetarklass. Med hjälp av Ahmeds teori, kan jag förstå det klassmässiga passerandet genom hur kroppar kan känna sig hemma (eller inte) där det inte finns något som ”avbryter” kroppen från att ”breda ut sig”.¹⁰⁷ I denna förståelse av att ”passera” ackumuleras en ”känslopolitik” som blir avgörande för att ”förstå” klass; *klasskänslor* som ”klibbar sig fast” om en så vill.¹⁰⁸ Jag återkommer till dessa aspekter av analysen i mina görandefallstudier där jag får syn på hur min kropp eller min hand kan ”breda ut sig” när jag genom min konsthantverkliga praktik får stor rörelsefrihet.¹⁰⁹ Det jag gör här inbegriper en teoretisk korskoppling där jag använder Skeggs men framförallt Ahmeds förståelse av att ”passera” och genom denna teoretiska korskoppling får jag syn på klass.

Det finns dock en dubbelhet i passeringens känslopolitik, eftersom känslorna av att förflytta sig i tid och rum styrs lika mycket av ett *mot*, som av ett *ifrån* något, till exempel medelklassens styrning mot rum som utbildningssfärer/institutioner/myndigheter och samtidigt från industrier. Och vice versa, alltså: arbetarklassens riktning mot industri och från utbildningssfärer och så vidare. Skeggs begrepp identifikation, *disidentifikation* och (*dis*)identifikation blir viktiga.¹¹⁰ *Disidentifikation* är motsatsen till identifikation, medan begreppet (*dis*)identifikation kan förstås som både och; en process eller förklaringsmodell som belyser hur identifikation med arbetarklass också kan innebära en disidentifikation med samma grupp. Begreppet (*dis*)identifikation kan användas för att förklara upplevelsen av att inte känna sig hemma i kategorien ”arbetarklassen” men

105 Skeggs, 2000, s. 132.

106 Ibid, s. 133.

107 Ahmed, 2011, s. 131.

108 Jämför Ahmed, ”Affektekonomier” och ”Hatekonomier”, 2011, s. 65, 68–69.

109 Se kapitel ”Orienteras kring drejskivan; ett tillsammansgörande”, s. 111, ”Att ta rum i besittning; ställa ut objekt i utställningar”, s. 157 och ”Bland jacquardvävens slag”, s. 252.

110 Ibid, s. 121.

heller inte i en "medelklass".¹¹¹ I avhandlingens teoretiska och praktiska verktygslåda destabiliserar (dis)identifikationen fasta kategorier och visar att smak, estetik, vilja eller identitet inte tillhör vissa klasser eller grupper. Klass har att göra med hur kroppar och praktiker kan breda ut sig och känna sig bekväma, och med identifikationer men också (dis)identifikationer med olika rum. Klass ska alltså inte ses som något statistiskt, utan som verktyg som synliggör hur rum, relationer och praktiker tar form utifrån klass.

Hantverksteoretiska begrepp:

"mångmateriella konsthantverk" och "görande"

Jag vill i detta stycke närma mig de hantverksteoretiska begreppen. Konsthantverk är en praktik som utgör en mängd olika hantverksmässiga metoder och hantverksmässiga utföranden, liksom konstnärliga metoder och utföranden. Konsthantverk kan ses som ett eget ämne med sin egen tradition, vilket innebär att jag kan följa linjer till kunskaper i olika rum. Konsthantverk praktiseras vid specifika platser, så som skolor, museer, institutioner och så vidare. Men konsthantverk praktiseras även i en rad rum som inte är kopplade till institutioner utan kan vara en praktik i hemmet, i vardagen. Det konsthantverkliga görandets många rum är sammanflätade och rummen "hakar i varandra", vilket visar på det komplexa i konsthantverkets många materiella och strukturella nivåer.

Konsthantverk kan således beskrivas som ett kunskapsområde som görs i olika rum och praktiken är mångfaldig. Jag kommer i detta avsnitt titta närmare på hantverksteoretiska begrepp som "görande" och "utförande", vilka blir användbara termer i analysens tematiska görandefallstudier som återfinns i "Viljefullhetens arkiv", [sida 81].

Konsthantverk är avhandlingens pulserande hjärta och en central del av mina två görandefallstudier. Konsthantverk innebär allt som oftast att det *görs* i betydelsen materiell produktion; blir till; tar eller ändrar form. I min studie har konsthantverk dock sin betydelse även bortom denna process. Under rubriken "Att göra som metod och analysens material", [sida 33], opererar komponenter så som rum, material, verktyg, händer i min konsthantverkliga praktik, och konsthantverk fungerar mångmateriellt när det handlar om ett görande och en undersökande process. Konsthantverket kan således inte definieras av ett material, utan sker i denna undersökande process där görande av objekt – genom till exempel lera och textil – är en del.¹¹² De objekt som görs i de två görandefallstudierna är alltså inte

111 Exempelvis visar etnografiska studier att identitet speglar hur och på vilket sätt ett samhälle är strukturellt inrättat, vilket kan förklara varför inte "alla" arbetarbarn förflyttar sig klassmässigt. Se Paul E. Willis, *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, 1977, s. 1–7. Skeggs skriver dock att de positiva konnotationerna i relation till begreppet "arbetarklass", som Willis beskriver, enbart gäller män och inte arbetarklasskvinnor. Ibid, s. 120–127.

112 Ett görande och en undersökande process var till exempel workshopen "Konsthantverk,

definitionen av min konsthantverkliga praktik, utan den kan lika väl vara de objekt jag sätter i rörelse i utställningar, eller i iscensättandet av ytterligare material så som film, texter, seminarier, samtal, workshops samt relationer i rum.¹¹³ Ett mångmateriellt konsthantverk handlar alltså också om ett arrangerande, dekorerande och iscensättande av olika material och objekt. Jag vill betona att det inte är det unika, välgjorda (poetiska) objektet och dess slutfinish, utan processen dit liksom vad objektet gör i sammanhanget, som har betydelse.

Konsthantverk kan således ses som en görandepraktik, eller förstås genom görandet. *Görandet* kan förstås genom det vardagliga görandet, där något ”görs” eller ”ska göras”, vilket är aspekter som berör hur görande finns i vardagen. Göranden är handlingar som omger oss i vår vardag, men som en kanske just därför sällan uppmärksammar eller reflekterar kring. Däremot finns många göranden där; när jag läser denna text, när jag dricker ur en kopp, sätter på kaffet, handlar mat, när jag dekorerar mitt hem eller min egen kropp. Allt är gjort; göranden finns där för mig i min vardag, vilket belyser *hur* något görs.

Görandet är också de performativa handlingarna där sociala kategorier görs, alltså där intersektionella kategorier som exempelvis kön, etnicitet/ras eller klass görs.¹¹⁴ Således fungerar begreppet görande i denna samverkan och underbygger olika teorier kring hur jag är socialt konstruerad genom görandet, vilket påminner, återigen, om hur tätt förbundet görandet är med vardaglighet. Att görandet är performativt innebär en förståelse av att: kroppar görs; kön görs; klass görs; ras görs; och så vidare, och ur detta perspektivet också: *praktiker görs*.¹¹⁵ Görandet blir alltså både något materiellt – gjort i vår vardag – men också gjort i våra kroppar som subjekt eller identitet. Begreppet materialitet grundar sig i de materialiseringsprocesser som återfinns i det konsthantverkliga görandet, och kan beskrivas i termer som: görandet av objekt av specifika material, men också genom att göra film, iscensättningar etcetera. Begreppet materialiseringar används således i avhandlingen för att förstå de processer som görs i förvandlingen av ett material, där det finns kulturella, symboliska, ekonomiska, sociala dimensioner inräknade.¹¹⁶

omsorg och institutionella skav” som pågick i två dagar på Galleri Two Little Birds, Göteborg i oktober, 2014. Se vidare under rubrik: ”Tillsammansgörande i utökad gemenskap”, s. 233.

113 Utställningarna *Att ta strid*, 2017, och *Öxabäck IF – Utan er ingen morgondag*, 2016 utgick framförallt från detta mångmateriella konsthantverk. Utställningarna *From Pottery to Politics*, 2016 skiljer sig något, då det var en utställning där objektet betonades, men här fanns även relationen till den historiska samlingen. Utställningen *Making Knowledge*, 2012 var även ett exempel på detta mångmateriella konsthantverk. Se vidare under rubrik: IV. ”Forskning och praktik som gått före, bredvid och skapat rum”, s. 63 samt appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess”, s. 352.

114 Jämför med Butler, [1990], 1999, s. 171–190.

115 I linje med Butler och hur köns görs, performativt. Ibid.

116 Materialitet och materialiseringar kan även beskrivas genom görandet av kön och kropp. Teoretikern Vicky Kirby beskriver hur nymaterialismen bidrar till att maktordningar och

I förståelsen av konsthantverkliga göranden, där ett konstbegrepp står i relation till ett hantverkligt görande/hantverksmetoder, vill jag nämna två olika teoretiker. Socialantropologen Tim Ingolds bok *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* beskriver hur görande (making) skapar kunskap samt skapar objekt eller bygger miljöer.¹¹⁷ Det som är intressant i Ingolds perspektiv på görande är att det är genom att göra som en kan skapa kunskap. Ingold förespråkar i sin studie ett sätt att tänka genom att göra – och därmed förstå praktiker.¹¹⁸ Att göra betyder att få kunskap om praktiker och material. Det centrala är här att görandet är en del av undersökningsprocessen, vilket jag även skriver om i II. ”Att göra som metod och analysens material”.

Forskaren, författaren och curatorn Martina Margetts text ”Action Not Words” (i utställningskatalogen *Power of Making: The Importance of Being Skilled*, 2011) visar hur göranden (eller making) skapas utifrån en mänsklig impuls som undersöker och förmedlar former av kunskaper och emotioner.¹¹⁹ Margetts menar att impulser är intentionella, avsiktsbärande och känslostyrda, och att de formar mänsklig handling och skapar en materiell omvärld. Det konsthantverkliga görandet blir därför inte bara ett görande av behov, utan också utifrån önskningar eller vilja.¹²⁰ Jag menar att det inte går att förstå det konsthantverkliga görandet utan att förstå det utifrån en intention, en föresats, eller en vilja, vilket jag återkommer till under nästa rubrik. Görande är baserat på repetitiva handlingar, som stegvis utgör formandet av objekt med mening. Min läsning av Margetts, stärker min uppfattning att görande bygger på medvetna handlingar och vilja: till exempel min mors vilja att ge mig kristallglasens prismor för att markera respektabilitet. Eller att göra en utställning som vill ta strid genom att göra konsthantverkliga objekt.

Min användning av begreppet görande är tredelad, vilket innebär att jag använder begreppet på tre olika sätt i avhandlingen. Den första betydelsen av görande är den performativa, det vill säga handlingar där sociala kategorier görs – alltså där intersektionella kategorier som exempelvis kön, etnicitet/ras eller klass görs. Den andra betydelsen är inspirerad av Ingolds perspektiv: tänka genom att göra – och därmed förstå, vilket är en del av metoden som jag har utvecklat i metodkapitlet.

dikotomier bryts upp och att allt läggs sida vid sida: natur och kultur; subjekt och objekt; maskulint och feminint; materiella och mänskliga kroppar etcetera och ges samma agens och kraft. Vicki Kirby, *Judith Butler: Live Theory*, 2006. Eller genom Barad, 2008, s. 120–154. Svensk översättning: Åsberg, Hultman & Lee (red.), 2012, s. 77.

117 Ingold, 2013, s. 14.

118 Ibid., s. 14.

119 Margetts använder här begreppet ”revelation”, alltså uppenbarelse, men jag har i min översättning valt skapas. Margetts, 2011, s. 3.

120 Denna tanke/kropp-relation i formulerandet av görande som handling hämtar Margetts från fenomenologiska perspektiv hos Edmund Husserl, Martin Heidegger och Maurice Merleau-Ponty. Ibid.

Den tredje betydelsen, inspirerad av Margetts, understryker hur det i konsthantverkligt görande finns en handling eller en önskning/vilja. Och den betydelsen blir viktig för att förstå konsthantverkliga objekt som vill gå dialog med samhället, och de delfrågor som ryms här: Är subversiva handlingar möjliga genom konsthantverk? När blir objekt subversiva? Här aktualiseras begreppet subversiv, vilket är en term som jag nedan vill närma mig genom begreppen viljefulla subjekt och viljefyllda objekt.

Viljefulla subjekt, viljefyllda objekt

I avhandlingen utgår jag från objekt som är komna från ett görande; det är händer som gör objekt. Det är objekt som görs av olika subjekt utifrån en särskild intention – en vilja. Min förståelse av objekt ska alltså sättas i relation till det viljefulla subjektet, som blir viktigt i förhållande till förståelsen av görande i relation till önskning/vilja.

Ahmeds teori om det ”egensinniga/viljefulla subjektet” i boken *Willful Subjects* (2014), är ett tankeraster som blir tillämplbart i min förståelse av vilja (eller ”will”).¹²¹ Ahmed utgår i sin text från en rad subjekt – karaktärer/romanfigurer – i berättelser/texter. Bland annat i en inledande berättelse om det egensinniga/viljefulla barnet, som inte gör som hennes mamma vill. Ahmed skriver: ”The willful child is the one who is disobedient, who will not do as her mother wishes”.¹²² Att vara ett ”viljefullt subjekt” handlar således inte om att vara en revolutionsledare, utan om att befinna sig i en position som inte är vald och som är en konsekvens av maktstrukturer. Ahmed beskriver ”willful subjects” som de ”egensinniga subjekt” vars handlingar/motstånd – vars egensinne – i en given situation avslöjar maktrelationer. Det vill säga, det är inte bara det att deras handlingar är subversiva i förhållande till maktassymetrier, utan, minst lika viktigt, att handlingarna synliggör och möjliggör förståelse och analys. En kan lära sig om motstånd av de ”egensinniga subjektens” handlingar; inte för att nödvändigtvis göra samma sak, men för att en får syn på något viktigt.

Ett ”viljefullt subjekt” kan beskrivas som feministiskt radikalt i sin – subversiva – vilja att vara. Ahmed skriver om hur ett viljefullt subjekt, skapas genom en process där ett subjekt inte uppfyller normens kriterier, till exempel genom att vara icke-vit, icke-man, icke-heterosexuell, icke arbetsduglig eller, vill jag tillägga, genom sin klassmässiga tillhörighet eller icke-tillhörighet.¹²³ Ahmed menar att det är den icke-varande positionen – att inte vara – som utgör, eller skapar, det radikala viljefulla subjektet. Icke ”varandet” har möjlighet att genom sitt icke-varande resa sig mot ”varandet” och därigenom transformera varat. Det viljefulla subjektet har

121 Ahmed, 2014, s. 1–21.

122 Ibid., s. 1.

123 Ibid., s. 15.

ett syfte, eller får ett syfte, genom störandet av en ordning, exempelvis genom att påtala något orätt, men också genom att kliva in i ett rum, en offentlighet och bli en ”vardaglig glädjedödare”, eller en ”feministisk glädjedödare”, ett annat begrepp som Ahmed använder.¹²⁴

Genom att icke-vara och handla (och icke-handla) i en given situation avslöjar och synliggör det ”viljefulla subjektet” maktrelationer. Samtidigt: att positioneras som ”viljefull”/”egensinnig” – genom att vara icke-man, icke-vit, icke-medelklass och så vidare – *kan* också innebära att ta steget till att medvetet handla/icke-handla och göra utifrån den positionen.

I avhandlingen använder jag begreppet viljefulla subjekt vilka synliggörs i texten genom sufragetter, abolitionister, arbetarrörelsen och sömmerskor/fotbollsspelare. Jag följer dessa subjekts göranden genom objekt: medaljonger, koppar, shorts, banderoller, fanor med mera. Objekten synliggör de viljor och händer som skapat objekten; de synliggör makt och motstånd, och skapar ett slags viljefullhetens arkiv.

I prologen ”Att ta strid” introducerade jag begreppet viljefyllda objekt som är en parafras på Ahmeds begrepp viljefulla subjekt.¹²⁵ Ahmed skriver:

In the story, it seems that will and willfulness are externalized; they acquire life by not being or at least staying within subjects. They are not proper to subjects insofar as they become property, what can be alienated into a part or thing.¹²⁶

Ahmed skriver i huvudsak om texter där en karaktär kan ha ”motsträvigt hår” eller objekt vara ”egensinniga”, medan jag skriver om verkliga objekt. Men i den process hon beskriver där vilja och viljefullhet externaliseras och förläggs till objekt i texter som verkar på läsaren, igenkänner jag de verkliga objektens verkan: objekten i butikshyllan som talar till oss, och maskinen som tvingar mig att röra mig på ett visst sätt. Det är en beskrivning av hur objektens agens känns och verkar i verkligheten, också utanför texterna. Det vill säga: objekten fyller samma funktion för mina analyser som karaktärer fyller i Ahmeds analys av maktrelationer: de synliggör makt, och maktlöshet.

Det blir således nödvändigt att komplettera Ahmeds ”viljefulla/egensinniga subjekt” med ”viljefyllda objekt” i min avhandling där jag följer objekt. Objekten är fyllda med mänsklig vilja genom görandet (kollektivt, politiskt, subversivt men också konserverande) som verkar med en viss

124 Genom begreppet ”The feminist killjoy” vill Ahmed beskriva hur feminister många gånger positioneras som glädjedödare i och med att dessa subjekt belyser maktaspekter. Sara Ahmed, *Att leva feministiskt*, [översättning: Maria Åsard], 2017, s. 279. Originaltitel: *Living a Feminist Life*, 2017. Se även Sara Ahmed, ”Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects)”, *Polyphonic Feminisms: Acting in Concert*, 2010.

125 Se not 3 om parafras samt under rubrik: ”Om den auto-etnografiska metoden”, s. 39.

126 Ibid., s. 14.

självständighet i förhållande till upphovsperson/rum/tid. Denna vilja är ibland tydligt uttryckt genom till exempelvis dekaler. Eller så är det genom att subjektet som gör objektet positioneras som ”viljefullt/egensinnigt” i Ahmeds bemärkelse – skavande – och hens viljefullhet/skavande/sociala position blir avläsbar i det ”viljefyllda” objektet.

Dessa objekt blir till mötesplatser/skärningspunkter där mitt viljefulla subjekt skapar möten – genom handling, skrivande/görande – med andra viljefulla subjekt, historiska och samtida. Begreppet ”viljefyllda objekt” uppstår när jag skjuter in min egen praktik, erfarenhet och historia i min läsning av Ahmed. Min praktik, kunskap och erfarenhet genererar begreppet ”viljefyllda objekt” som både bär på maktlöshetens erfarenhet (att vara underkastad materialet/maskinen/kapitalet) och på motståndets möjligheter (den kollektiva processen, handens kunskap). Det blir ett nödvändigt begrepp i avhandlingen just därför att det både bär på maktlöshetens erfarenheter och motståndets möjligheter. Min avhandling är därför också en undersökning av hur maktstrukturer genererar både maktlöshet och motstånd, och av mitt eget görande som en motståndshandling vilket leder mig till subversivt konsthantverkande.

Men, avhandlingens viljefulla arkiv är inte ett oavbrutet triumftåg som hyllar ”viljefulla subjekt” som historiens vinnare och intresserar sig för ”ständiga framgångssagor”.¹²⁷ Genom att jag följer objekt som ger mig en dubbel förståelse av objektens agens, synliggörs även de subjekt – de händer – som gör dessa objekt vars position (ofta) är icke-varats: berättelser om dem som återfinns i marginalerna. De är ”bortglömda”, ibland namnlösa, en ”massa”. Och det jag vill, är att skriva fram också dessa subjekts erfarenheter, villkor, kunskaper, och deras motstånd; deras viljefullhet och egensinne, som kommer till uttryck i organisering, yrkesstolthet och så vidare.

Min praktik, kunskap och erfarenhet genererar en förståelse av objekt som något som uttrycker motstånd *och* som bärare också av maktlöshetens erfarenhet. Koppen med den subversiva dekalen görs av en hand; den berättar flera historier på en och samma gång.

Utförande genom risk och/eller säkerhet

För att diskutera och analysera hantverksmässiga göranden och utföranden vänder jag mig till den brittiska designern och författaren David Pye som är en av få som har utvecklat en teori om hantverk. I boken *The Nature and Art of Workmanship* definieras hantverk utifrån hantverksskicklighet, vilket i sin tur inte innebär något förutbestämt utförande av specifika hantverk.¹²⁸ Snarare ska hantverk förstås genom handens utförande av skicklighet,

127 Jämför Hemmings, 2005.

128 David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, [1968], 1995, s. 4.

erfarenhet och omsorg.¹²⁹

Pyes hantverksbegrepp är ”workmanship of risk” respektive ”workmanship of certainty”. Genom att anlägga två poler i det hantverksmässiga görandet upprättar Pye ett spektrum av olika utföranden. Med ”workmanship of risk” syftar Pye på ett utförande med någon typ av teknik eller anordning, i vilken resultatet inte är förutbestämt; det finns ett risktagande i utförandet till exempel när handen utför ett broderi med enbart nål och tråd eller blyertspenna i handen. Det som Pye ställer mot ”workmanship of risk” är ”workmanship of certainty”, vilket är ett utförande med någon typ av teknik eller anordning som innebär en säkerhet och bestämdhet; det finns en förutsägelse inlagt i utförandet. Det är ett hantverksmässigt görande som kan beskrivas som precist; exempelvis där en maskin används för att få en så förutbestämd eller exakt form som möjligt. Pye skriver:

In the *workmanship of certainty* the result of every operation during production has been predetermined and is outside the control of the operative once production starts.

In the *workmanship of risk* the result of every operation during production has been determined by the workman as he [sic!] works and its outcome depends wholly or largely on his [sic!] care, judgment and dexterity.¹³⁰

Utförande av risk kan, i Pyes termer, förstås som en förlängning av jaget, eller den individuella handen. Risk beskrivs som en realisering av jagets individualitet och denna process skapar samtidigt jaget i dess tillblivelse. Utförande av säkerhet blir däremot dess motsats som saknar handens och jagets individualitet.

Här kan en sätta Pyes kategori om utförande av risk i relation till ”viljefulla subjekt” som skulle kunna förstås som ”realiseringar av jagets individualitet”, triumf och ”rent” motstånd (Arts and Craft), och ”viljefyllda objekt” som betecknar både maktlöshet (säkerhet) och motstånd (risk), och som alltså också är begrepp som tillåter rörelse längst ett spektrum.

Det som är intressant i Pyes hantverksteori är att han inte är speciellt romantiserande kring handens närvaro eller jagets individualitet i utförandet och att han inte påpekar att hantverksskickligheten brister i varken utföranden av risk eller säkerhet.¹³¹ Exempelvis menar Pye att

129 Pye skriver: "...the quality of the result is not predetermined but depends on the judgement, dexterity and care which the maker exercises as he [sic!] works". Ibid., s. 4.

130 Ibid., s. 52.

131 William Morris (1834–1896) som var författare och formgivare inom Arts and Crafts-rörelsen var å andra sidan romantiserande kring handens närvaro i utförandet av objekt. Arts

utföranden genom risk inte alltid är värdefullt. I många utföranden är det ett rent slöseri med tid som samtidigt kan producera saker av värsta tänkbara kvalitet, och som ofta dessutom är dyra.¹³² Det finns också en rad exempel där en vid första anblick skulle läsa av ett objekt som ett utförande av risk, när den i själva verket är ett utförande av säkerhet. I min läsning av Pyes hantverksteori upprättas ett spektrum mellan ”risk” och ”säkerhet” som anger olika typer av utföranden som inte ska förstås som fastlåsta kategorier. Pye menar att om en undersöker ett objekt så finns det alltid variationer och ojämnheter. Objektet visar utförandets diversiteter.¹³³ Det centrala i Pyes hantverksteori är alltså att mycket få objekt kan sägas vara gjorda för hand, eller vara legitima i överensstämmelse med det som kan kallas för ”handarbete”.¹³⁴ Det är här som verktyget blir centralt i förståelsen av ett objekt.

Verktyget är, enligt Pye, alltid en del av utförandet, och därmed är saker nästan aldrig gjorda av ”bara” händer. Mellan ämnet/materialet som bearbetas och handen/människan finns nästan alltid någon form av verktyg. Vad som kan betraktas som handgjort är därför inget entydigt. Det som produceras som utförande av säkerhet – exempelvis inom industrin – innehåller också delar eller moment som tillverkas genom utförande av risk. De två olika kategorierna går alltså inte helt att separera.

I mina görandefallstudier fungerar Pyes hantverksteori som en lins att se igenom, men jag kommer också vidareutveckla hantverksteorin genom att iscensätta ett möte mellan klass (som en del i intersektionalitetsperspektiven) och görande. Jag kommer även presentera ytterligare användbara begrepp löpande i analyserna där jag är i behov av att förstå resonemang utifrån teoretiska och praktiska diskussioner.¹³⁵

and Crafts-rörelsens resonemang inbegriper en idealiserande bild av handens närvaro i ett utförande. Morris och den brittiska Arts and Crafts-rörelsen ansåg att ett gott hantverk stod emot industrialismens sot och i Morris utopiska berättelse *News from Nowhere, or An Epoch of Rest; Being Some Chapters from a Utopian Romance* är all rök och sot borta. Människorna lever ett enkelt men lyckligt liv med hantverksglädje, sinne för kvalitet och skönhet, och i jämlikhet. Det är en berättelse om jämställdhet i en socialistisk och ”broderlig” mening. Industrialismen är enligt Morris ett fördärv som tar död på människor; industriarbetaren dör av allt sot, av produktionen. Den idealiserande bilden av handens närvaro i ett utförande uttrycks i ett hantverk av ”god design” eller för all del ”gott” hantverk som står emot industrialismens framfart med obönhörliga arbetsvillkor. I min läsning är dock främst handens närvaro i ett utförande, av betydelse för det ”goda” – inte arbetsvillkor, arbetstider eller arbetsmiljö. Samtidigt är det intressant att Morris förankrar en socialism i konsthantverket, vilket bygger på att arbetaren, genom att känna sitt hantverk väl, ska genomföra sin arbetsdag med lust. William Morris, *News from Nowhere, or An Epoch of Rest; Being Some Chapters from a Utopian Romance*, [1890], 1896. Svensk översättning: C.N. Carleson: *Nytt från en ny värld: eller en hvilans tid* 1892 och av Jan Stolpe, *Nytt från en ny värld eller En epok av vila: några kapitel ur en utopisk berättelse*, 1978. Se också Morris, *How I Became a Socialist*, 1894, s. 9–16.

132 Pye, [1968], 1995, s. 23.

133 Ibid., s. 11.

134 Ibid., s. 29.

135 Från Ahmed hämtar jag begreppet ”bekvämlighet” som ger en förståelsen av hur orientering också handlar om att känna sig bekväm; Pyes begrepp ”durability” (alternativt durabilities) som kan beskrivas som objektets uthålligheter, eller tidslighet, samt Haraways

IV. FORSKNING OCH PRAKTIK SOM GÅTT FÖRE, BREDVID OCH SKAPAT RUM

Forskningsöversikten är gjord i relation till studier inom konstnärlig forskning och omfattar brittisk och skandinavisk forskning. Det gemensamma för forskning och undersökningar jag väljer att lyfta fram, är att det är studier som jag anser bidrar med perspektiv på mina forskningsfrågor. Avgränsningen utgår från konstnärlig – eller praktikbaserad – forskning och jag kommer ta avstamp i konsthantverklig forskning specifikt för att sedan titta närmare på det breda konstnärliga forskningsfältet. I kapitlet återfinns även studier inom etnologi, konstvetenskap och genusvetenskap, kvinnokultur samt ekonomisk historia, som haft bäring på avhandlingsarbetets syfte och frågor. Dessa studier ges dock mindre utrymme i översikten. Kapitlet låter alltså avhandlingar från konstnärlig forskning/konsthantverklig forskning utgöra den övergripande berättelsen. Kapitlet avslutas med att ge en bakgrundshistoria till min konsthantverkliga praktik. Jag kommer att beskriva två påverkansförhållanden; kvinnorörelsen och industrin.

Konstnärlig forskning och konsthantverk som forskningsområde

Konstnärlig forskning är det fält som jag undersöker och rör mig i.¹³⁶ Kopplingen mellan konstnärlig forskning och konsthantverk har jag inte upplevt som friktionsfri. Friktionen bygger på ett särskiljande mellan konst och hantverk, vilket även får konsekvenser för hur jag rör mig, närmar eller orienterar mig i relation till begrepp som konst och konstnärlig forskning.¹³⁷ I denna orientering lägger jag därmed till en rubrik i relation till konstnärlig forskning som jag benämner konsthantverklig forskning. Att bedriva forskning inom ämnesområdet konsthantverk och att göra

förståelse av hur objekt verkar subversivt, utifrån en feministisk vilja och kraft genom termen "imploderade objekt" (imploded objects).

136 Jag har genom forskarutbildningen prövat konsthantverk som forskning, se vidare i appendix II. "Att lära av göranden; forskningsprocess", s. 352.

137 Se även fotnot 29 på s. 25.

det genom en praktikbaserad undersökning innebär i mångt och mycket att orientera sig i obanad terräng. Konsthantverk är ett nytt ämne att forska *genom*.¹³⁸ Dessutom är den konstnärliga forskningen ett relativt nytt fenomen i Sverige, ett fält som håller på att formera sig. Detta innebär dock inte att jag är först inom fältet, och jag kommer i detta kapitel redogöra för några som har gått före, några som gått bredvid och några som inspirerat mig och som skapat rum.¹³⁹

Där jag tar vid som konsthantverkare finns en tradition av både frågebaserade och skillnadsbelysande, reflekterande praktiker att haka i; konsthantverkare har genom sin praktik skapat rum för mig att göra i.¹⁴⁰ Det finns många konsthantverkliga praktiker som inte har fått beteckningen ”forskning” men som samtidigt är föregångare till det jag gör – det vill säga jag bygger vidare på ett konsthantverkande som ställt frågor genom praktiken, prövat och reflekterat.¹⁴¹ Jag har också närmat mig forskningsprojekt som undersökt hur olika görandepraktiker formas och/eller omformas utifrån en mängd förhandlingar och rum.¹⁴² Jag kommer

138 Konstnärlig forskning inom konsthantverk bedrivs idag främst på HDK – Högskolan för design och konsthantverk i Göteborg samt på Konstfack i Stockholm. En praktikbaserad forskning inom hantverk bedrivs vid Göteborgs universitets Hantverkslaboratorium inom Institutionen för kulturvård, där hantverkets procedurer undersöks genom arbetsprocesserna. Vetenskapsrådet, 2015, s. 15. Se också: Nina Bondeson & Marie Holmgren, *Tiden som är för handen: om praktisk konsttillverkning, HOOPS! Hands on Oral Productions*, 2007.

139 Att konsthantverklig forskning utgör ett forskningsfält är viktigt att skriva fram för att kunna problematisera, omorientera och därmed också utveckla forskningen. Men begreppet fält signalerar också hur ett område definieras. Ett ”fält” konstruerar ett område och inom det skapas också gränser. Jag menar att det i denna dubbelhet bör finnas en ständig påminnelse om görandets maktskapande.

140 Här vill jag nämna två exempel från två olika tider: konsthantverkaren Zandra Ahl från slutet av 1990-talet och textilkonstnären Hanna Ryggen (1894–1970) som verkade under 1930-talet. Det gemensamma är hur de genom en konsthantverkspraktik belyser frågor. Se exempelvis hur Ahl ställer frågor om makt, smak och klass i böcker som: Zandra Ahl, *Fult & snyggt*, 1998 och Zandra Ahl & Emma Olsson, *Svensk smak: myter om den moderna formen*, 2001, eller i verket *Nationalmuseum och jag*, 2008, se text: Zandra Ahl, ”The National Museum and I”, *Artists Work in Museums: Histories, Interventions, Subjectivities*, Matilda Pye och Linda Sandino (red.), 2013. För Ryggens reflekterande ifrågasättande av konsthantverklig praktik i relation till andra världskrigets fascism och krig, se exempelvis Marta Kuzma & Ralf Schauff, *Hanna Ryggen*, 2012.

141 Här vill jag nämna en avhandling som fokuserar på en (konceptuell) tendens inom konsthantverket, nämligen konsthistorikern Louise Mazantis avhandling *Super-Objects: A Theory of Contemporary, Conceptual Craft*, 2006, s. 56, 76, 80. Jämför även utställningen och boken av Christina Zetterlund, *Tumult: dialog om ett konsthantverk i rörelse*, 2009.

142 Det finns ett flertal avhandlingar, skrivna inom olika discipliner utanför konstnärlig forskning, som har varit betydande och stödjande källor i förståelsen av konsthantverklig praktik och historia (se exempelvis Mazantis avhandling från 2006, som nämns ovan). Jag lutar mig mot flera i mina analyser men i detta kapitel vill jag nämna några som fungerat som stöttepelare i processen. Etnologen Charlotte Hyltén-Cavallius avhandling från 2007 synliggjorde komplexa relationer inom ett görande. Avhandlingens fokus var att visa hur en hemslöjdsestetik formas och omformas med fokus på spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd. I studien undersöker hon en mängd förhandlingar och strider om vad som utmärker god hemslöjd. Charlotte Hyltén-Cavallius, *Traditionens estetik: spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd*, 2007.

Den andra är konsthistorikern Johanna Rosenqvists avhandling från 2007, som undersöker textila verk som befinner sig i ett spänningsfält mellan hemslöjd och konst. Rosenqvists

nedan vända mig till några forskningsprojekt som gått bredvid mig.

Under mina doktorandstudier har doktorandprojekt inom konsthantverklig forskning pågått. Att ta del av dessa har hjälpt mig i förståelsen av hur konsthantverkliga praktiker kan verka som forskning. Jag vill nämna utställningen och seminariet som ägde rum 2012: *Making Knowledge* på Gustavsbergs Konsthall, där mötet med forskarstuderande, eller nyutexaminerade konsthantverkare, gav mig perspektiv på hur jag kunde närma mig konsthantverklig forskning.¹⁴³ Att ställa frågor eller kommentera en materiell kultur genom att bearbeta material kan utgöra konsthantverkliga forskningsmetoder. Utställningen utgjorde således en del i min forskningsprocess. Från Konst- och designhögskolan i Bergen kom Caroline Slotte med arbetet från *Second Hand Stories – Reflections on the Project* och Kjell Rylander med verk från forskningsprojektet *Kontentum*.¹⁴⁴ De två projekten ingick i ett större forskningsprojekt som arbetade med att undersöka den keramiska traditionen och praktiken i relation till upphittade objekt, skräp och readymades, tillika konst och keramik. Det gemensamma för Slotte och Rylander är omarbetningen av begagnade objekt, och det som undersöks är hur omarbetningen av föremål skapar värde, från skräp till åtråvärda objekt, en process som kallas för ”upcycling”. Det som synliggörs är hur en konsthantverklig praktik möjliggör objektets värdeförskjutning. På HDK – Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet – undersökte keramikern Märten Medbo keramik som lerbaserad erfarenhet, och specifikt drejning i avhandlingen *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*.¹⁴⁵

För att redogöra för likheter och beröringspunkter väljer jag att adressera Slottes arbete. Jag ser att det finns liknade angreppssätt i förhållande till mina konsthantverkliga metoder. Slotte undersöker begagnade porslinstallrikar, producerade av porslinsfabriker under olika historiska tider. I undersökningen av porslinstallrikarna använder Slotte en driller och/eller en sandblästermaskin för att slipa och polera olika lager av brukarens spår och inlagringar på tallriken. Här blir verktyget en central del i undersökningsmetoden genom bearbetningar av porslinets dekorer och

syfte är att undersöka hemslöjden som verk och verksamhet. Hennes undersökning frågar *var framställningen av de olika kategorierna av verken äger rum, det vill säga den institutionella kontext som kringgärdar framställningen och därmed bidrar till bestämningen av verkens respektive kategoritillhörighet*. Rosenqvist utgår från en läsning av den franska filosofen Luce Irigaray och synliggör en rad tankefigurer som har använts för att göra skillnad mellan män och kvinnor, manligt och kvinnligt, feminint och maskulint. Johanna Rosenqvist, *Könsskillnadens estetik? Om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*, 2007.

Ytterligare en avhandling som tittar närmare på relationen hantverk och konst är av Adamsons. Han undersöker konsthantverk (craft) i relation till konståbegreppet, där aspekter av konsthantverket som en andra klassens identitet diskuteras. Adamson beskriver hur ”hantverket” placerats som underordnad (inferior), i relation till konståbegreppet. Adamson, 2007.

143 Agneta Linton & Maj Sandell (red.), *Making Knowledge*, [Frida Hållander, Märten Medbo, Kjell Rylander, Caroline Slotte], 2012, 6–8.

144 Slotte, 2011. Kjell Rylander, *Kjell Rylander archives*, 2012.

145 Märten Medbo, *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*, 2016.

frågor om hur dessa bearbetningar vill förskjuta och perspektivera tallrikens betydelse. Det finns beröringspunkter med Slottes undersökningsmetoder i relation till min studie ”Från keramik till politik; görandefallstudie I”.

Utställningen *Making knowledge* belyste perspektiv och aspekter inom fältet, och jag fick syn på viktiga tillägg jag kunde bidra med i förhållande till denna samtida forskning. De skillnader som jag framförallt vill peka på är mina teoretiska bidrag, där jag iscensätter ett möte mellan intersektioner och görande. Mitt bidrag är även mina metodologiska utgångspunkter såsom görandefallstudier och auto-etnografiskt skrivande som utforskar hur ett görande bygger på intersektionella maktasymmetrier. Mitt bidrag är också mina frågor om vems hand det är som gör, och hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Jag bygger också vidare med hjälp av material så som historiska objekt från slutet av 1700-talet till mitten av 1970-talet som äger en vilja till subversivitet. Genom mitt bidrag synliggör jag därmed ytterligare kunskaper som finns i, genom och om en konsthantverklig praktik, fält och område.

En skillnad som jag ser i förhållande till tidigare arbeten är att min användning av konsthantverket inte är materialspecifikt i bemärkelsen att jag inte enbart använder mig av materialen keramik – eller textil – vilket i min avhandling aktualiseras genom det mångmateriella konsthantverket.¹⁴⁶ Mitt bidrag i förhållande till tidigare forskning består således av att jag bygger vidare med ytterligare konsthantverkliga positioner, genom en mångmateriell konsthantverklig praktik.

I förhållande till tidigare forskning finns det ett viktigt tillägg att göra: ett anläggande av ett intersektionalitetsperspektiv med en centrering på klass kan bidra till en fördjupad förståelse för praktiken och ämnesområdet. En motsvarande forskningsstudie inom konsthantverket finns inte i Sverige, även om klass och genus har diskuterats och berörts av konsthantverkare.¹⁴⁷ Utanför konsthantverkets disciplin finns till exempel en studie i ekonomisk historia av Ulla Wikander: *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980. Genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik*, från 1988.¹⁴⁸ Och kvinnohistorikern Louise Waldéns avhandling *Genom symaskinens nålsöga: teknik och social förändring i kvinnokultur och manskultur*, 1990, har ett genus- och klassperspektiv.¹⁴⁹

146 Jämför Slotte, 2011, s. 78.

147 Se exempelvis Ahl, 1998, 2001, 2013.

148 Ulla Wikander, *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik*, 1988 och Malin Nilssons avhandling om hemindustrin: *Taking work home: Labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution*, 2015, s. 1–21, 197–202. Här finns också en studie om glasindustrin: Gunnel Holmers, *Flaskor på löpande band. Arbete och arbetskraftsrekrytering vid Surte glasbruk 1943–1978*, 2017.

149 Louise Waldén, *Genom symaskinens nålsöga: teknik och social förändring i kvinnokultur och manskultur*, 1990.

Utanför Skandinavien finner jag bland annat brittiska studier. Ett exempel på ett tidigare forskningsarbete inom området konsthantverk, och specifikt keramik, där konsthantverket fungerar som en metod, hittar jag i Neil Brownswords doktorsavhandling *Action Reflection: A Creative Response to Transition and Change in British Ceramic Manufacture* från 2006.¹⁵⁰ Brownswords konstnärliga forskning visar att det finns ett likartat intresse för det industriella rummet som förenar konstnärliga gestaltningar med ämneskunskaper om industrihantverksmässig erfarenhet från Englands porslinsfabriker i Stoke-on-Trent. Brownsword utgår från sina släktrelationer samt sina egna erfarenheter av industriproduktion, och mer bestämt från sina erfarenheter som lärling vid porslinsfabriken Wedgwood.

Brownswords studie, där han som forskare antar rollen som konstnär och etnolog, visar på hantverksmässiga färdigheter inom keramikindustrin; färdigheter som inte går att jämföra med hantverket som han möter i den keramiska utbildningen vid konsthögskolan. Keramikindustrins händer visar färdigheter: "They had skill dripping from their fingertips".¹⁵¹ Brownswords jämförelser mellan rummen synliggör klass och status.¹⁵² Hantverksmässiga färdigheter utgör på så sätt en kritik av idén om "tyst kunskap" (tacit knowledge) som finns inom hantverksutbildningar.¹⁵³

Frågan om hantverksskunskap är också intressant i relation till mitt arbete. Den typ av "tyst kunskap", som keramikern Brownsword pekar på

150 Brownswords arbete innebar åtta månaders etnografiskt fältarbete på Wedgwood fabriken under 2003–2004, där han filmade och dokumenterade hantverkliga och muntliga historier från anställda under en period av ekonomisk omstrukturering. Neil Brownsword, *Action Reflection: A Creative Response to Transition and Change in British Ceramic Manufacture*, 2006. Se också *Salvage series* från 2009 i Jo Dahn, *New Directions in Ceramics From Spectacle to Trace*, 2015, s. 65–70.

151 Dahn, 2015, s. 65.

152 Historikern Ezra Shales i texten: "Soil so Good: Neil Brownsword's reinventions", Neil Brownsword, *Factory*, 2017, s. 16. Shales berör dessa aspekter också i en annan text som försöker gå emot en förståelse av massproduktion som en alienerade process. Shales undersöker huruvida det finns ett hantverk närvarande i produktionen av en pissoar vid en toalettstolsfabrik vid distriktet Stoke-on-Trent i England. I relation till denna undersökning perspektiverar Shales verket *Fontän*, en urinoar som konstnären Marcel Duchamp (1887–1968) köpt 1917, vänt i 90 graders vinkel, signerat med "R. Mutt" och klassificerat som konstverk. Shales återfinner en mängd hantverksskunskaper hos arbetaren Karl Hayward som använder sig av skickliga hantverksgrepp under sin produktion av en toalettstol. Hayward signerar även sin toalettstol genom en egen identitetskod – ett nummer – vilket gör varje toalettstol unik. Ezra Shales, "Mass Production as an Academic Imaginary (or, if more must be said of Marcel, 'Evacuating Duchampian Conjecture in the Age of Recursive Scholarship')", *The Journal of Modern Craft*, 2013, s. 267–274.

153 En avhandling som tittar närmare på hantverksskunskap inom hantverksutbildningar är inredningsarkitekten Andreas Nobel, *Dimmer på Upplysningen – text, form och formgivning*, 2014.

Den hantverksmässiga kunskapens förhållande till "tyst kunskap" diskuteras också i Kim Jeoung-Ahs avhandling, där forskning genom konsthantverk görs som en materialundersökning; hur papperslera kan kombineras med porslinslera. Avhandlingen fokuserar främst på materialet, pappersleran, som sådan och dess tekniska utvecklingsmöjligheter. Kim Jeoung-Ah, *Paper-Composite Porcelain: Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art and Design Perspective*, 2006.

i sin avhandling, är inte en förklaringsmodell som jag kan anlägga på min hand.¹⁵⁴ Jag anser mig inte vara tränad i *ett* hantverksmässigt utförande, där jag har ”hantverksskicklighet droppande från mina fingertoppar”. Allt sedan jag började mina hantverksstudier i floristik har jag bytt metoder, material eller teknik – av nyfikenhet, eller kanske rastlöshet. Däremot skulle jag säga att jag kan många hantverksmässiga utföranden, vilket medför att mitt konsthantverk innefattar ett flertal moment, material och tekniker där jag driver frågeställningar igenom materialet. Jag har således helt andra typer av kunskaper om konsthantverk, vilket avhandlingen vill försöka beskriva.¹⁵⁵ Mitt avhandlingsprojekt har en inriktning mot hur konsthantverket fungerar för att undersöka och återspegla samhällets normer och värderingar, där det konsthantverkliga görandet i mitt arbete utgör en rad olika omtolkningar.¹⁵⁶ Konsthantverk är i denna mening en kritisk praktik, där ett högkoncentrat av omförhandlande möjliggörs genom en rad normutmanande handlingar, läsningar och materialiseringar.

Exemplen som jag nämnt ovan, visar på olika riktningar där forskning bidrar till en ämnesutveckling kring konsthantverkliga praktiker. Det ämnesgemensamma som jag ser i de arbeten jag beskriver, är att konsthantverklig forskning visar på att objekt och materialiteter är bärare av mening. I dessa forskningsprojekt används en rad olika material och metoder, exempelvis egengjorda keramiska och massproducerade objekt, kontextualiserande och reflekterande texter samt även video. Det som förenar forskningsprojekten och är kännetecknande för den konsthantverkliga praktiken är att den innebär en koncentrerad på ett specifikt material.¹⁵⁷ Det vill säga materialet och kunskaper kring ett

154 En praktikbaserad avhandling som berör den keramiska kunskapen som en förkroppsligad kunskap (kognition) är: Camila Groth, *Making Sense through Hands. Design and Craft Practice, Analysed as Embodied Cognition*, 2017.

155 Exempelvis finns det inte i avhandlingen beskrivningar och ritningar av olika hantverksmässiga och tekniska metoder, och inte heller sträcker sig mitt arbete emot tekniska innovationer, där experiment med material skulle kunna vara det centrala. Ett exempel där hantverksmässiga och tekniska metoder är centrala är i Ulrik Hjort Lassens avhandling från 2012, som utgår från en praktikbaserad forskningsmetodik, där hantverksmetoder reflekteras i skriven text, och där beskrivningen av vad som görs när en gör, är en central del. Ulrik Hjort Lassen, *The Invisible Tools of a Timber Framer: A Survey of Principles, Situations and Procedures for Marking*, 2014, s. 33–36.

156 Se Maja Gunns avhandling från 2016. Det är en studie som undersöker normer men också hur en konstnärlig praktik genom performance och queerfeministiska perspektiv kan användas i en designprocess för att utmana heteronormativa synsätt. Maja Gunn, *Body acts queer: clothing as a performative challenge to heteronormativity*, 2016.

Ett exempel på hur konsthantverk gör normkritiska omtolkningar av objekt och museers samlingar är keramikern och forskaren Matt Smiths *Making Things Perfectly Queer: Art's Use of Craft to Signify LGBT Identities*. Smith utforskar skärningspunkten mellan hantverk och queer identitet, och visar på att görandet genom konsthantverk kan innebära att utforska queera historier inom kulturorganisationer som tidigare inte har artikulrats. Matt Smith, *Making Things Perfectly Queer: Art's Use of Craft to Signify LGBT Identities*, 2016.

157 Exempelvis skriver den brittiska keramikern och forskaren Clare Twomey i texten ”Contemporary Clay”, att den samtida keramiska praktiken handlar om ett erkännande av material: “[--], it is vital to acknowledge that the recognition of materials is intrinsic to the content and conceptual language of a piece, and by extension to our reading of the piece as an

specifikt material är det centrala i den konsthantverkliga praktiken, även om den tar sig uttryck i en mångfald av till synes disparata medier och material.¹⁵⁸ Jag kan också förstå mina egna konsthantverkliga metoder och hur det mångmateriella opererar i dem på detta sätt: som erkännande av material.

Samtliga projekt tar också i viss mening spjörn mot ett konsthantverks- och hantverksbegrepp som formades under andra hälften av 1800-talet.¹⁵⁹ De konsthantverkliga forskningsprojekten gestaltar eller belyser på olika sätt ett konsthantverk i förhållande till en nedmontering av keramikindustrier – vilket i mitt fall även inbegriper textilindustrier – som är särskilt framträdande i de sammanhang som studiens görandefallstudier följer, alltså Storbritannien och Sverige.¹⁶⁰ Jag berättar exempelvis om mina egna erfarenheter och släkterelationers berättelser samt, utifrån det, en historia om en produktionsomstrukturering, en ”bruten linje”, vilket berör hemindustrin från början av 1900-talet till syfabrikerna under ca. 1930–1980.¹⁶¹ Den brutna linjen, eller ”vändningen” eller ”expansionen”, innebär en komplexitet rörande praktiker och produktionsförhållanden som är sammanvävda med sociala aspekter, vilket jag menar bör diskuteras genom frågan om vems hand det är som gör? Industriernas nedmontering och/eller omstrukturering kommer således belysas genom den nedlagda syfabriken som är en del av berättelsen om textilindustrin i »de sju häraderna«, men jag kommer också vända mig till Gustavsbergs porslinsfabrik. I förhållande till min andra fråga – hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt – blir den nedlagda syfabriken i Öxabäck och Öxabäck IF:s görande, där de syr sina egna fotbollshorts, ett betydelsefullt exempel i sammanhanget, då det finns en inlagd vilja/nedlagd intention i objektet.

Jag vill avsluta detta stycke med att diskutera konsthantverk som forskning, och de bidrag som kan genereras genom att arbeta *genom* konsthantverk. Det finns en dubbelhet i konsthantverk som praktik, vilket består av de två delarna, konst + hantverk, eller konst/hantverk, där det

audience.” Clare Twomey, “Contemporary Clay”, *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*, Cigalle Hanaor (red.), 2007, s. 26. Se även konsthistoriken Jorunn Veiteberg ”Found Objects and Readymades. Upcycling as an Artistic Strategy”, *Thing Tang Trash – Upcycling in Contemporary Ceramics*, 2011, s. 27.

158 Här vill jag nämna licentiatavhandlingen av Birgitta Nordström som genom det textila görandet genomför undersökningar av existentiella frågor kring begravning, iklädnings och svepning. Vad som gör detta projekt intressant är också hur femininitetens göranden inte bara finns representerade i textil materialitet utan i många sociala lager i ett samhälle, där Nordström aktualiserar beröring, omhändertagande liksom omsorg. Birgitta Nordström, *I ritens rum: om mötet mellan tyg och människa*, 2016.

159 Christina Zetterlund, *Konsthantverk i Sverige. D. 1*, 2015, s. 7.

160 Jämför Veiteberg, 2011.

161 Jämför Brownsword, 2006.

i praktiken finns ett ”och/eller”. Alltså antingen konst och/eller hantverk, vilket kan beskrivas som en emellanposition.¹⁶² Konsthantverk blir således användbart som forskning då det genererar en uppmärksamhet på olika sfärer som hakar i olika rum eller händer.¹⁶³ Det finns ett samspel mellan frågan om vems hand gör *var* och institutioners historiska kategoriseringar. Jag menar att det finns en relation mellan handens görande och institutioners formulerade.¹⁶⁴ Jag återkommer till denna aspekt under rubriken IV. ”Konst/hantverk i utställningsrum; att ställa ut objekt i utställningar”, [sida 289]. I kapitlet undersöker jag utställningsrummet genom att göra en utställning där jag så att säga provar dessa emellanpositioner mellan det ”konstnärliga” och ”hantverkliga”.

Den konstnärliga forskningens flertaliga läsbarheter (genom objekt, utställning och systertext)

Avhandlingen är ett resultat av processer och bygger på ett samspel mellan text och konsthantverkliga gestaltningar i utställningar.¹⁶⁵ Jag vill här närma mig några konstnärliga avhandlingar, men även avhandlingar som kan rubriceras som designforskning, som skapat begrepp och rum som i förhållande till min studie kan rubriceras som tidigare forskning. Avsnittet kommer därmed koncentreras till några studier för att diskutera konstnärlig forskning, och hur den erbjuder flertaliga ”läsbarheter” genom objekt eller konstnärliga verk.

Konstnärlig forskning utgör i mitt arbete en gestaltande kunskapsform och undersökande praktik, där forskningsformerna kan beskrivas som ”konstnärligt praktikbaserad” eller ”praktikdriven forskning”, ”forskning

162 Den dubbelheten och det mellanrum som finns mellan de två begreppen ”konst” och ”hantverk” diskuterar även Zetterlund. Hon menar att det inte är en okomplicerad relation begreppen emellan ”eftersom betydelsen av både konst och hantverk varierar beroende på tid, person och institution”. Zetterlund påvisar dock en dynamisk potential i denna emellanposition. Zetterlund, 2015, s 7. Se även Louise Mazanti & Jorunn Veiteberg, (red.), *Think Tank, A European Initiative for the Applied Arts, 02, Languages*, 2005, 22–26, 45–48. Veiteberg föreslår även att konsthantverkliga praktiker utgör en hybrid mellan två rum, ett så att säga ”tredje rum”. Veiteberg menar att i denna hybrida position kan ytterligare positioner formuleras. Veiteberg skriver: ”A hybrid is cross between two different species that results in a third, often perceived as a bastard form”, Jorunn Veiteberg, *Craft in Transition*, 2005, s. 39.

163 Jag begränsar *inte* tanken till att det inom konsthantverk finns en uppsättning av mediering, material, utförande eller en produktionslinje. Jag menar att min konsthantverkliga praktik förändrar sin benämning beroende på vilka rum jag kliver in i: beroende på rum blir min konsthantverkliga praktik betecknat som görande, slöjd, hantverk, konst, pyssel eller design. Däremot gör jag i avhandlingen inte skillnad – många av dessa praktiker är konsthantverk för mig. Konsthantverk har dock kantats av institutioner, och Zetterlund skriver 2015: ”konsthantverket formuleras och institutionaliseras i den sena 1800-talet genom museet och hur dess kanter skapades längs med modernitetens förståelse av samhället. Här följer konsthantverket de värderingsmönster av görande och materialiteter som illustrerar samhällets organisering och hierarkisering utifrån faktorer som klass och etnicitet.” Zetterlund, 2015, s. 7.

164 Ibid.

165 Jämför Slotte, 2011, s. 15, 228.

genom konst” eller ”forskning på konstnärlig grund”.¹⁶⁶ Forskningen utförs genom konstnärliga och/eller konsthantverkliga göranden med stöd i undersökande metoder och teoribildning som också hämtas från andra forskningsområden.¹⁶⁷ Det kan kortfattat och förenklat beskrivas som att min konstnärliga forskning bygger på ett komplext samspel mellan ”teori” och ”praktik”, vilket tar spjörn emot en förståelse kring hur forskningen utgör en beskrivning eller en reflektion över subjektets (konstnärens) praktik.¹⁶⁸ Ett exempel på det invecklade samspellet mellan ”teori” och ”praktik” är hur jag iscensätter möten mellan teoretiska resonemang och praktiska utgångspunkter. Exempelvis; hur feminism både kan vara en praktik och ett teoretiskt, analytiskt begrepp; eller hur ett hantverksmässigt utförande är en del av en praktik, som jag i avhandlingen också abstraherar till ett hantverksteoretiskt begrepp. Jag gör även teoretiska korskopplingar mellan teorier och praktiker. Som jag ser det, och i mitt fall, är det praktikbaserade *genom*, eller *görandet*, den konstnärliga forskningens röda tråd och tillgång. Ett exempel, och en inspirationskälla, på denna korskoppling mellan teori och praktik, är avhandlingen *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid* av författaren Mara Lee, från 2014.¹⁶⁹ Lees poetiska praktik – ”våra kroppar står i brand”, är skapat från kroppsliga erfarenheter av annanhet, och ställer frågor om hur skrivande kan utgöra motstånd och ansvar.¹⁷⁰ Lees poetik gör teori och blir ett radikalt och inspirerande tillägg när det gäller den invecklade diskussionen kring konstnärlig forskning och dess relation till belastade och omtvistade storheter som teori, praktik, konstnärlighet och vetenskaplighet.¹⁷¹ Att göra teori poetiskt, skapar möjligheter och öppnar upp för en forskning genom göranden. Den växelverkan mellan göranden – som i mitt fall betyder att jag skriver, läser, drejar, syr, organiserar, teoretiserar och så vidare – och omsättandet av olika konsthantverkliga produktioner i handling blir av betydelse då det möjliggör att både förstå mina frågor och att göra teori. Därmed skapar även objekten en kunskapsmediering kring frågorna som jag ställer, där objekten i sin tur reflekterar och medierar kunskap. Det som erbjuds genom konstnärlig forskning är alltså ytterligare dimensioner och

166 Vetenskapsrådet, 2015, s. 5.

167 En avhandling som delvis närmar sig min metodologiska och teoretiska ansats ”att haka i” ytterligare discipliner, är avhandlingen av designern Otto von Busch från 2008. Buschs begrepp *hacktivism* syftar till att beskriva en praktik som handlar om att öppna slutna system, undersöka och kartlägga dem, samt ingripa och integrera nya handlingsutrymmen inom dem. Otto von Busch, *Fashion-able: hacktivism and engaged fashion design*, 2008.

168 Schön, 1983, s. 3–20.

169 Lee, 2014.

170 Ibid., s 14.

171 Ett exempel på denna diskussion finns i Nobels avhandling där han diskuterar hur text-baserad teoretisering av ett visst hantverksämne tenderar att leda till en försämrad förmåga att uppfatta och värdera sinnliga och formmässiga aspekter på det ämne som textualiseras. Nobel, 2014.

flertaliga läsbarheter.

Konstnären Malin Arnells forskningsprojekt *Avhandling / Avhandling* (*Dissertation / Through_action*) var artikulerad som ett manifest som pågick över 72 timmar.¹⁷² Arnell synliggör genom sin forskning hur den konstnärliga praktiken äger handlingens och performativitetens betydelse i förståelsen av vad som kan och har möjlighet att medieras. Det finns alltså i den konstnärliga praktikens mediering och utgångspunkt möjligheter att både undersöka, berätta samt gestalta fenomen som är centrala för mig. Den konsthantverkliga praktiken och alla de utställningar som genomförts är avhandlingens pulserande hjärta som återfinns i analysen. Den auto-etnografiska metoden och den skrivande processen fungerar som ett viktigt element där jag försöker förstå vad jag gör när jag gör. Den skrivande processen är också ett viktigt element i en del av den konsthantverkliga praktiken, där jag får syn på objektens kontext, historia och så vidare.

En koppling till de ”viljefyllda objekten” och hur det materiella äger en agens är designforskaren Mahmoud Keshavarzs avhandlingen *Design-Politics: an Inquiry into Passports, Camps and Borders* från 2016. Keshavarz undersöker objekt som pass, läger och gränser, och hur dessa objekt – eller materiella artikulationer – har betydelse för att skapa politik, till exempel hur en gräns, i form av materiella artikulationer, inskränker kroppars rörelsefrihet.¹⁷³ Keshavarz menar att designade objekt och deras materiella utformning inte kan diskuteras särskilda från deras politiska syfte som två separata kunskapsfält, utan snarare som sammankopplade områden; som design-politik. Keshavarzs forskning behandlar hur materiella artikulationer formar vardag, och han föreslår att begreppet ”politik” bör förstås som praktiker. Keshavarz menar att design kan begränsa kroppars rörelsefrihet, vilket inte innebär att praktiker alltid gör politik, eller att så att säga ”alla” konsthantverkliga praktiker verkar subversivt.¹⁷⁴ Konsthistorikern Rozsika Parkers påstående i den radikala konsthistoriska och feministiska boken, publicerad 1984: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* innebär att en sammanflätning av olika rörelser – politiska och/eller sociala – ger möjligheter att verka subversivt, alltså att ”politiken” formas av gemenskaper eller skapas av ett politiskt rum.¹⁷⁵ Denna relation och aspekter av att vi gör det tillsammans, återfinns i tillsammansgörandet, som är en del av min metod, men politiska

172 Arnell, 2016.

173 Mahmoud Keshavarz, *Design-Politics: An Inquiry into Passports, Camps and Borders*, 2016, s. 13.

174 Denna relation: konstnärligt subjekt/praktik som gör politik, utforskar Petra Bauer i sin avhandling från 2016. Bauer analyserar konstnärlig praktik (film) genom en läsning av filosofen Hanna Arendts (1906–1975) term ”framträdelserummet” eller ”the space of appearance”. I framträdelserummet skapas ett politiskt rum, och hon menar att det är genom flera gemensamma faktorer som framträdelserummet utgör politiken i en konstnärlig praktik, exempelvis interaktionen mellan människor, eller vi gör det tillsammans. Petra Bauer, *Sisters!: Making Films, Doing Politics*, 2016, s. 23.

175 Parker, [1984], 2010, s. 180.

gemenskaper blir också ett sätt att sammankoppla de historiska materiella objekt som jag analyserar i mina två görandefallstudier.

Konsthantverklig praktik och det ”runt-om-kring”

Jag kommer vända mig till den del av bakgrundsberättelsen som ger en förståelse för konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället. Jag gör inte anspråk på att berätta den ”sanna” berättelsen om konsthantverk, som om någon sådan skulle finnas. I analyserna, när jag följer objekt och materiella kulturer, gör jag även ”ett tillsammans” med ett flertal händer (i de två görandefallstudierna är det framförallt två tillsammansgöranden). Men, ”ett tillsammans” också i bemärkelsen att objekten jag studerar och beskriver synliggör en historisk vilja att ta strid; en vilja som blir kollektiv – tillsammansgörande – genom objektens mediering av viljan. Med ena handen i lerhinken och med den andra handen knuten i en vilja av att ta strid genom att göra konsthantverkliga objekt som länkar till en historia av motstånd genom görande. I dessa korsningar traderas praktikerna vidare till min hand. Jag vill försöka beskriva ett påverkansförhållande mellan konsthantverkliga praktiker och samhälle som bygger på en förståelse av hur praktiker inte kan ses som obundna av det som är ”runt-om-kring” i samhället i övrigt.¹⁷⁶ Här finns linjer som korsar och binder praktiker, tider och samhällen samman. I avhandlingen lyfter jag berättelser om min hand och min konsthantverkliga praktik i relation till de sammanhang jag berättar om. De konsthantverkliga praktiker och objekt som jag följer i mina analyser är präglade av sociala och politiska rörelser och det är ett konsthantverk som äger en vilja att ifrågasätta och kommentera samhällets orättvisor eller maktasymmetrier.

För att förstå subversion i relation till konsthantverkliga praktiker och objekt vänder jag mig till Parkers påstående i boken, publicerad 1984. Hon skrev boken med avstamp i konsthantverkliga praktiker från sin egen samtid, alltså 1960- och 70-talet. Hon synliggör ett tydligt påverkansförhållande mellan konsthantverkliga praktiker som vill agera i samhället och politiska rörelser, och hon tar avstamp från broderipraktiker.¹⁷⁷ Parker påtalar att det sker en sammanflätning, eller expansion, av konsthantverkspraktiker som

176 Jämför exempelvis de konsthantverkare som speglade omvärlden under 1970-talet. För att nämna en av många möjliga; textilkonstnären Maria Adlercreutz som bland annat vävde befrielsekamper i världen. Zetterlund, 2009, s. 64–69.

177 Jag vill understryka att det inte ska tolkas som att jag tillskriver Arts and Crafts-rörelsen feministisk agens. Jag menar att Arts and Crafts-rörelsen är djupt patriarkal i båda sina handlingar gentemot ”kvinnor” som rättmätiga konstnärer, liksom i sina föreställningar om ”kvinnan”. Arts and Crafts-rörelsen kan beskrivas som ett bakåtblickande mot ett medeltida ideal och konstbegrepp, genom gruppen Prerafaeliterna där enbart män deltog. Prerafaeliterna syftade till ett anti-industriellt återtag till hantverket, och ett föreslagande av den ”gotiska arkitekturen”, där en figurerna var konstkritikern John Ruskin (1819–1900). Se John Ruskin, “The Nature of Gothic”, *On Art and Life*, [1892], 2004, s. 1–56.

påbörjades redan i början av 1900-talet i ett påverkansförhållande mellan två olika brittiska rörelser: Arts and Crafts-rörelsen och den kraftfulla politiska suffragetrörelsen.¹⁷⁸ Parker beskriver en sammanflätning mellan rösträttsrörelserna och Arts and Crafts Movements där den senare kan betraktas som en blandning av ”politik”, ”moralism” och ”praktiskhet”, där ”god design” och vackra objekt skulle ”höja moralen” i samhället.¹⁷⁹ Hon menar att de subversiva broderipraktikerna under 1960- och 70-talet aldrig skulle ägt rum om det inte vore för Arts and Craft-rörelsen som verkade i början av 1900-talet, och som sammanföll med den kraftfulla politiska suffragetrörelsen.¹⁸⁰ I studien kommer jag närma mig denna period genom två kvinnor som verkade inom suffragetrörelsen. Parkers text synliggör att det tidiga 1900-talets praktiker introduceras i nya tankesystem eller görandesystem. Det är dock viktigt att betona att alla praktiker som jag följer inte passar in i Parkers subversivitet; jag följer även historiska objekt inom de konservativa rörelserna, så som den nationalistiska rörelsen.

I utställningen och boken *Tumult: dialog om ett konsthantverk i rörelse*, 2009, av konsthantverks- och designhistorikern Christina Zetterlund, diskuteras påverkansförhållanden mellan olika tiders praktiker.¹⁸¹ Här återges en berättelse om 2000-talets konsthantverksgrupp som sätts i relation till ett flertal praktiker som verkar under 1960- och 70-talet. Här presenteras konsthantverkaren Päivi Ernkvist, vars examensarbete från Konstfack, 1971–1972, tog både politiska och sociala förhållanden i beaktande i val av utförande, och utställningen *Verkligheten sätter spår*, där sju textilkonstnärer arbetade som grupp, med en ambition att använda praktiker som ett vapen i en kamp.¹⁸² Textilkonstnären Maria Adlercreutz (1936–2014) gjorde textila vävar som ville berätta om politiska händelser, för att solidarisera sig med radikala politiska grupper och befrielse rörelser runtom i världen, och Britt-Inger Persson arbetade med keramikskulpturer med socialt engagemang.¹⁸³

178 Parker skriver ”coincided”, som jag översätter till sammanflätning – vilket beskriver hur rörelsernas linjer sammanflätas till en helhet, som samtidigt kan särskiljas, benas ut. Rörelserna är inte en hårt sittande fläta utan mer som en lös fläta. Parker, [1984], 2010, s. 180.

179 Ibid., s. 179–180.

180 Parker, [1984], 2010, s. 180.

181 2000-talets konsthantverksgrupper som sätts i relation till ett flertal praktiker som verkar under 1960- och 70-talet är *We Work In A Fragile Material (WWIFM)*. Gruppen består av tio konsthantverkare: Andrea Djerf, Frida Fjellman, Gabriella Höglin, Jakob Robertsson, Linus Ersson, Ludvig Löfgren, Maria Boij, Pontus Lindvall, Sara Isaksson From och Åsa Jugnelius. Zetterlund, 2009, s. 14.

182 Ibid., s. 11. Se också Elsa Agelii, Inga Björstedt, Aja Eriksson, Sandra Ikse Bergman, Bibi Lovell, Gunvor Nordström och Ingalill Sjöblom, *Verkligheten sätter spår: 7 textilkonstnärer visar bilder på Röhsska museet 12.10 – 9.11, 1975*, s. 5.

183 Zetterlund, 2009, s. 74. Se även ”6 kvinnor blickar tillbaka” som är ett samtal mellan konsthistorikern Cecilia Gelin och Adlercreutz med flera kvinnliga konstnärer, där de blickar tillbaka på konsten, konstnärskapet, arbetsvillkor, inspiration, medialt bemötande och de politiska händelserna under åren 1964–1974. Cecilia Gelin, ”6 kvinnor blickar tillbaka”, *Hjärtat sitter till vänster: [svensk konst 1964–74]: en katalog*, Bo A Karlsson, Ulf Kihlander & Ola

Jag vill tillägga ett ytterligare exempel: smyckeskonstnären Rosa Taikon (1926–2017) som även verkade under 1960- och 70-talet, och vars konsthantverk utgår ifrån romernas mångåriga smyckesträdning. I Taikons hantverk finns ett politiskt subjekt som kämpar för romers rättigheter och en skillnad gentemot de konsthantverkliga praktikerna som presenteras i boken *Tumult: dialog om ett konsthantverk i rörelse*; Taikons objekt agerar annorlunda i politisk mening.¹⁸⁴ Taikon använder sig av smycken i sin kamp för mänskliga rättigheter och för att ”informera om romernas villkor, om rasism och kravet på lika rättigheter”.¹⁸⁵ Skillnaden mellan Taikon och de andra består i att hon så att säga ”talar i egen sak” medan de andra blir språkrör, vilket är aspekter som jag återkommer till i analyserna.

Det gemensamma är dock att de olika praktikerna visar på en vilja att gå i dialog med samhället och deras praktiker är en del av, eller är sammanflätande med, kvinno- och antirasismrörelser. De verkade även för en alternativ, icke-kommersiell kultur, där ett solidariserande med radikala politiska grupper och befrielseörelser runtom i världen var centrala, liksom kampen för minoriteters rättigheter.¹⁸⁶ Det är ett konsthantverk som tar avstånd från lyxprodukter för att gå i dialog med samhället, genom att medvetet organisera sig i olika medieringsformer.¹⁸⁷ Framförallt visar de på ett socialt engagemang där den konsthantverkliga praktiken tar rumsliga och sociala perspektiv i beaktande. Praktikerna blir relationella i den meningen att praktiken förändrats i relation till plats, och den radikalitet som jag menar finns i praktikerna består i att förflytta praktiken mot en specifik situation, en specifik plats, eller att aktivt gå i dialog med samhällets frågor och på så sätt vara ”samhällstillvänd” i progressiv mening. Min konsthantverkliga praktik har även formats och präglats av en konceptuell tendens inom konsthantverket från mitten av 1990-talet.¹⁸⁸ Exempelvis kan konsthantverkliga praktiker och objekt göras till förmedlare av vardagliga

Åstrand (red.), 1998, s. 98–125.

184 Taikons konsthantverk utgår ifrån romernas mångåriga smyckesträdning och kulturarv där förhandlingar med lärosäten som Konstfack vidareutvecklar de mångåriga smyckenas tekniker till hennes egen praktik. Rosa Taikon & Bernd Janusch, (red.) *Zigenskt smycketrädning: Rosa Taikon, Bernd Janusch: 23 okt. – 23 nov., 1969*. Se också Brita Åsbrink, *Rosa Taikon – Romsk silversmide och hantverkande*, 2014, s. 5, 22.

185 Zetterlund skriver om hur Taikons smycken var bortom formen, hur smyckena och deras funktioner måste förstås bortom det smyckande. Taikons utställning blev en stark konstnärlig manifestation likväl som en ”politisk demonstration”: ”Det blev en kollektiv handling då utställningen vidgades till att också handla om romernas historia och situation”. Christina Zetterlund, ”Taikons konst var en del av hennes kamp”, *Svenska Dagbladet*, 2017-07-17.

186 Zetterlund, 2009, s. 13, 99.

187 Ibid., s. 13, 102.

188 Mazanti beskriver hur konsthantverkliga föremål görs till förmedlare av vardagliga materiella kulturer; ett konsthantverk som ställer frågor. Mazanti fokuserar på en konceptuell tendens inom konsthantverket från mitten av 1990-talet, och beskriver hur ett område som konsthantverk kan ses som en radikal brytning med en traditionell och ”formell estetik”, där konsthantverkspraktiker innebär reflekterande och kommenterande praktiker men också ”oppositionsestetiska” praktiker. Mazanti, 2006, s. 56, 76, 80.

materiella kulturer.¹⁸⁹

Jag känner igen centrala delar i min konsthantverkliga praktik hos de praktiker jag ovan berättat om. Det är ett konsthantverk där det finns ett ifrågasättande och kommenterande. Det är ett konsthantverk som föreslår – där det finns en vilja – och där de konsthantverkliga objekten äger reflekterande lager av mening. Det centrala och gemensamma med praktikerna är att de – i någon mening – skall användas i ”verklighetens” tjänst.

Ett ytterligare påverkansförhållande som min konsthantverkspraktik orienteras kring, är en berättelse om industri och industriell produktion. Det är även något jag har berättat om i IV. ”Forskning och praktik som gått före, bredvid och skapat rum”, där olika konsthantverkliga forskningsprojekt beskriver och förhåller sig till ett spektrum mellan hantverk och industri, men industrirum är också närvarande i mina två görandefallstudier. I min studie men också min praktik följer jag objekt som leder till industrirum och industriella produktioner i en berättelse som börjar med Wedgwood vid 1700-talets slut fram till Öxabäck syfabrik runt 1960- och 70-talet samt AB Ludvig Svensson 2015. I min studie finns inga tydliga gränser mellan vad som är hantverk och vad som är industri.¹⁹⁰

Det är också en berättelse om hur teknisk innovation kan effektivisera momenten i industriell produktion.¹⁹¹ I förhållande till hantverket inom industrin, finns en central synvinkel som berör objektens bruksaspekt: koppar, fat, behållare, som brukas i hemmet. Vardagliga gods. Vad konsthistoriska läsningar anbelangar uppstår här en uppdelning som rör objektens nyttoaspekt.¹⁹² Vad som blir centralt för mig i dessa

189 Ibid.

190 I Nationalencyklopedin står konsthantverk i relation till ett annat begrepp, nämligen ”konstindustri”. Nationalencyklopedins definition är skriven av journalisten Britt Tunander som framför allt utgår från fyra böcker skrivna under 1970- och 80-talet. I beskrivningen nämns specifika material som ”bokkonst, glas, keramik, metallkonst, möbler och textilier”. (De fyra böcker skrivna under 1970- och 80-talet; O. Haslund m.fl., *International Möbelhandbok* 1–3, 1971–72; B. Nyström, *Konsten till industrin*, 1982; B. & I. Tunander, *Svensk stilhistoria*, 1983; D. Widman, *Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975*, 1975 samt Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 1919). Se *Nationalencyklopedin*, konsthantverk, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konsthantverk>, (besökt 2018-03-22).

Konsthistorikern Gunilla Frick beskriver i sin avhandling från 1978 hur den svenska konstindustrin före sekelskiftet 1900 växte fram. Frick nämner att det inte finns *ett* hantverk som har använts inom industri, då det inte finns ett, utan *många* hantverksmässiga moment inom industriell produktion. Frick vänder sig till *Svenskt konversationslexikon* från 1847, där begreppet hantverk inte noteras. Det är först 1892 som hantverk som begrepp omnämns i *Ordbok öfver svenska språket*. Hantverk som begrepp står då relaterat till begreppet industri, vilka också sammanfaller vid sekelskiftet och därmed noteras i ordböcker. Gunilla Frick, *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, 1978, s. 12.

191 Mark Dodgson & David Gann, *Innovation: A Very Short Introduction*, 2010, s. 5.

192 Parallellt finns även ett resonemang om uppdelning av begreppen konst och hantverk, eller praktikerna ”konsthantverk” och ”fri konst” vilket förläggs runt samma tid, någon gång mot slutet av 1700-talet i och med att konstbegreppet uppstår. Den filosof som refereras är den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804) som skriver om smakomdömet natur, om det sköna och det sublimala, om geniet, den sköna konsten och de estetiska idéerna. I dessa processer sker ett påverkansförhållande där ”konst” förs samman med produktionsmetoden ”hantverk”, och genererar en konsthantverkspraktik/begrepp. Immanuel Kant, *Kritik av*

(historiska) linjer är hur konsthantverk som begrepp har genealogier som vävs samman med industriella rum och ekonomier.¹⁹³ Var något görs, och hur ett objekt kommer att benämnas, berör flertaliga och korsande intersektionella fenomen, så som rummens och handens plats inom sociala och kulturella klasser. Det innebär att inte alla arbetare eller hantverkare kunde ”äga sin verksamhet”, eller för all del vara konsthantverkare eller hantverkare. Trots detta särskiljande av hantverkspraktiker och industriproduktion har de i praktiken (ofta) varit sammanflätade och ett flertal småskaliga industrier har utgjorts av produktion i hemmen.¹⁹⁴ Min gammelfarmor arbetade inom hemindustrin och stod därmed mellan småskaligt hantverk och industriell produktion, men hemindustrin som praktik eller görande har traditionellt sett inte varit en central del av förståelsen av industrin.¹⁹⁵ Således har inte heller hemindustrin varit en del av förståelsen av exempelvis konsthantverk eller ”hemslöjd”, alternativt ”husflit”, ”husbehovslöjd”, ”näringslöjd” eller ”yrkesslöjd”.¹⁹⁶

omdömeskraften, [översättning: Sven-Olov Wallenstein], (1790), 2003. Se också Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system: en studie i estetikens historia*, 1996, s. 15–18.

193 Genom sin koppling till konstindustrin, beskrivs konsthantverket också stå i relation till vad Zetterlund beskriver som mer ekonomiska och effektiva produktionsmetoder. Zetterlund beskriver hur konsthantverk sammankopplas med begrepp som industri och ekonomi, med hänvisning till årtalet 1872, där det blir tydligt att produktionsmetoden hantverk på allt fler områden förändras eller ersätts av det ekonomiskt mer effektiva tillverkningssättet industrin. Zetterlund beskriver också hur produktionsmetoder reglerades genom ständsriksdagens Fabrik- och hantverksförordning (1846) där hantverksskrånas inflytande över varuproduktionerna villkorade vem som kunde äga produktionsmedlen. Zetterlund, 2015, s. 7.

194 Hemindustriarbeterskorna utgjorde minst en tredjedel av alla kvinnliga industriarbetare i Sverige under sent 1800- och tidigt 1900-tal, och många av dessa i »de sju häraderna«. Se Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1*, 1917, s. 33.

195 I Nilsson avhandling *Taking work home: Labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution* diskuterar hon det faktum att hemindustriarbeterskorna utgjorde totalt cirka en tredjedel av alla kvinnliga industriarbetare år 1910–1911 men inte var inkluderade i officiell industristatistik före 1913. Nilsson, 2015, s. 198.

196 Genom utredningarna *Svensk hemindustri* och *Hemslöjdskommitténs betänkande* under början av 1900-talet, diskuteras svårigheterna att uppställa en definition av de två benämningarna ”hemindustri” och ”hemslöjd”. I *Svensk hemindustri* 1917, står det att ”hemslöjd betecknar den produktion, som utövas i hemmet [---] i regel såsom bisysselsättning till annat huvudsakligt arbete [---] och som avser att – oftast på grundval av nedärvda eller för orten karakteristiska mönster och modeller – på ett mer eller mindre konstnärligt sätt tillverka föremål för det egna hemmets behov eller för avsalu.” Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1*, 1917, s. 29.

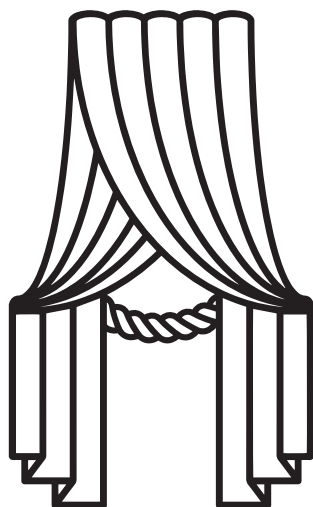
I *Hemslöjdskommitténs betänkande*, 1918, under rubriken: ”Gränserna för kommitténs uppdrag” särskiljs hemindustrin, specifikt i relation till orterna i »de sju häraderna»: ”Kommittén åsyftar därvid endast sådan hemindustriell produktion, som ursprungligen varit en verklig hemslöjd, men som sedermera, bland annat på grund av bristande organisation för varans avsättning, tagits om hand av förläggare och härigenom förlorat sin hemslöjdskaraktär. Om dylikt hemindustrin sysselsatta arbetare t. ex. väverskorna i »de sju häraderna»”. Hemslöjds-kommittén, 1918, s. 10–11.

Jag har i tidigare studier sökt efter »de sju häraderna»s textila görande i relation till den Zickermanska samlingen från 1910–1931 som gjordes av Lilli Zickerman (1858–1949). I den omfattande samlingen från Zickermans resor i Sverige finns det närapå ingenting från »de sju häraderna». Det kan ses som att hemindustri saknar de egenskaper av ”hemslöjdskaraktär”, tillika ”ortskaraktär”, som är en central del av hemslöjdens argument, enligt Zickerman. Se vidare i appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess”, s. 352.

Begrepp som industri och industrialism är termer som beskriver den produktion som uppstått i de flesta industriella länder sedan slutet av 1800-talet; en historia som skapar en berättelse om innovation och framväxt. Det är en berättelse om ”The West and the rest”, som ligger till grund för de västerländska industrierna som jag i studien närmar mig, liksom hur dessa är en del av ekonomiska och industriella historier, där begrepp som underutveckling, tredje världen och periferi inte bara betecknar djupa klyftor utan också västvärldens plats som maktcentrum och som är tätt sammanflätat med industrialismens olika skepnader.¹⁹⁷

197 Paulina De los Reyes, ”Den postkoloniala (o)ordningen”, *Industrialismens tid: ekonomisk-historiska perspektiv på svensk industriell omvandling under 200 år*, 2002, s. 26.

VILJEFULLHETENS ARKIV



nalyssdelens kapitel är uppbyggda kring två tematiska spår. Det första är "Från keramik till politik; görandefallstudie I" och den andra är "Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II". Det gemensamma för dem är att jag följer historiska linjer genom objekt samt försöker förstå hur objekt i olika tider har varit del i att skapa politiska och sociala rörelser. Analyserna skapar ett slags viljefullhetens arkiv. Texten är en dokumentation av den reflexiva process som utgörs av att producera två utställningar där jag kliver in i olika rum och följer objekt; gör material i ett tillsammansgörande; komparationer i bokliga kunskaper, samt ställer ut objekt i utställningar. Genom analyserna undersöks syftet med studien som är att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv. Här kommer även mina frågor att ställas: vems hand är det som gör, och hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt?

FRÅN KERAMIK TILL POLITIK; GÖRANDEFALLSTUDIE I

Delen består av fyra kapitel. Det första kapitlet börjar med att jag vänder mig till min vardag som består av en mängd olika göranden, så som att inhandla, koka och dricka kaffe. Kaffet aktualiserar olika linjer där händer gör, men det är också en kaffeproduktion som saluförs med argument för vissa former av görande, så som ”Kaffe odlat av kvinnor” (Coffee grown by women). I detta första kapitel följer jag sedan historiska objekt, från brittiska tekoppar som agiterar för kvinnlig rösträtt, till brittiska och amerikanska sockerskålar och kaffekoppar från 1800- och 1900-talet, med texter mot slaveriet. Kapitel två består av konsthantverkliga undersökningar – ett tillsammansgörande – med Eva Szentiványi. Jag diskuterar här praktiken keramik i relation till olika keramiska rum där drejskivan blir ett objekt att belysa. I tredje kapitlet vänder jag mig till bokliga kunskaper, där jag undersöker praktiken keramik så som den beskrivs och diskuteras i bibliotekens böcker. Delen avslutas med en reflektion kring att producera en utställning på Röhsska museum, som ägde rum våren 2016. Här aktualiseras en serie väggallrikar från Rörstrands porslinsfabrik 1914, som uttrycker politiskt konservativa viljor, bland annat den nationalistiska rörelsen, vilket nyanserar min fråga kring hur vi kan förstå objekt som går i dialog med samhället. I utställningsrummet och i museets samlingar aktualiseras också den så kallade ”Arbetarservisen” från 1917, som kommer avsluta denna del.

I.

DAGLIGT GÖRANDE, EN VAN HANDLING; ATT KLIVA IN I RUM OCH FÖLJA OBJEKT

Det vardagliga är en viktig del av görandet. En av de första sakerna jag gör på morgonen är att sätta på en kopp kaffe. En van handling som upprepas, och där ett flertal materialiteter samspejar:

min hand,
skåpet,
kaffeförpackningen,
bänken,
måttet,
kaffebönan,
vattnet,
kaffemaskinen,
kaffekoppen.

Mitt görande är en ackumulation av (upprepande) handlingar. Här är min hand, min kropp ”vanemässig” inte bara därför att den upprepar handlingar, utan också därför att den inte känner någon uppmärksamhet när den utför sådana handlingar – det finns inget som avbryter – utom i den yta som möter objekten; som när mina händer stödjer sig mot bänken och känner bänkens yta.¹⁹⁸ Med andra ord är min kropp vanemässig i att den ”följer efter” när en handling utförs; min kropp ställer inte till något ”problem” eller förhindrar handlingen. Min hand är bekväm. Det finns inget som ”avbryter” min handling som Ahmed skriver om.¹⁹⁹

De vanemässiga handlingarna som jag utför kan även betraktas genom Pyes hantverksteori om utförandets spektrum: utförande genom risk och/eller säkerhet.²⁰⁰ Akten ”måtta rätt” kaffemängd kan beskrivas i termer av risk och kaffemaskinens ”bryggande” kan beskrivas som ett utförande av säkerhet. Det som följer efter dessa olika göranden är att min hand sträcker sig efter kaffekoppen. En kopp som är en svensk industriellt tillverkad kopp med en dekor föreställande fabriken Domnarvets Jernverk, en signerad kopp från Gustavsbergs porslinsfabrik, 1945. Eller så tar jag en handdrejad kopp som jag fick av en vän, en kopp som är gjord i Palestina, osignerad. Jag dricker ur dem (var)dagligen, och de för tankarna till de olika platser där de är gjorda, men de erinrar mig även om att det är mellan teknikerna ”industriellt gjord” och ”handdrejad” som Pyes hantverksteori återfinns.

Här påminns jag om de intersektionella punkterna och deras betydelse för att förstå de olika görandena som görs genom att koka en kopp kaffe. Ett till synes obetydligt görande som görs dagligen med handen.

198 Ahmed, 2011, s. 135.

199 Ibid., s. 131.

200 Pye, [1968], 1995, s. 4.

Koka kaffe kan också förstås som ett könat görande; det vill säga att koka kaffe har handlat om hur kvinnor kokar kaffe till män med makt.²⁰¹ Eller om kaffekoppen är gjord av en signerad hand eller inte. Jag insuper dock mitt morgonkaffe dagligen bryggt av mig själv. Detta gör jag samtidigt som jag blir medveten om att jag aldrig någonsin berört en kaffeplanta. Till kaffeplantan har jag en distans. Men frågar du mig hur en kaffekopp görs, genom drejning eller att gjuta den i porslin, har jag svar. Min kropp bär på otaliga timmars erfarenhet av keramisk produktion. Jag har också en närhet till själva kaffekoppen, som jag håller kaffet i, till leran som är själva råmaterialet för den keramiska koppen. Jag kan de olika stadierna från motståndslöshet i form av slicker till hårdheten i form av ”läder” och slutligen ”klangen” i det brända godset.

Men åter till den brännande (intersektionella) punkten, skapad av linjer av göranden. Jag möter i kaffeproduktionen olika kroppars arbete som en del av min vardag och dessa kroppars linjer flätas samman med min kropp, i min vardag. Exempelvis i matbutiken framför kaffehyllan. När jag befinner mig i butiken möter jag korsande linjer, mötespunkter, någons görande. På förpackningen står det:

gjort för hand,
 plockat för hand,
 fairtrade,
 ekologiskt,
 eller så hittar jag benämningen:
 ”kaffe odlat av kvinnor”
 och frasen:
 ”producerat av en kvinna”.²⁰²

Kroppars göranden flätas samman med min kropp, i min vardag. Sammanflätningen sker överallt och hela tiden, i upprepade handlingar. Den närhet respektive distans som jag upplever inför olika kroppars görande är beroende av vilka aspekter som fokuseras, samt min egen orientering.

Kaffe gjort av en kvinna och om att bli respektabel

Jag befinner mig i butikerna, i färd med att köpa mig kaffe. Inhandla kaffe, det gör jag varannan vecka, eller så. Jag hittar i hyllorna beteckningen

201 Om denna ”köksbordspolitik” där kvinnor kokar kaffe till män med makt vittnar styrelseledamoten i kvinnoförbundet Nancy Eriksson (1907–1984), under rubriken ”Vi och partiet” i medlemstidskriften *Morgonbris*, 1952: ”Kamrater, vi får inte bli pessimistiska helt, kaffet ska vi nog kunna behålla som vår uppgift”. Se Lotta Gröning, *Kvinnans plats: min bok om Alva Myrdal*, 2006, s. 149.

202 Equal Exchange Trading ltd, ”Coffee grown by women” och ”This coffe is produced by a woman”, 2013, <http://www.equalexchange.co.uk/grown-by-women/>, (besökt 2016-02-09).

”producerat av en kvinna”. En beteckning som är mig nära, det skulle kunna vara jag, precis så, jag skulle kunna beteckna mig som det: kvinna. Men det är inte mitt kön (som kvinna) som avses – identifikationen handlar heller inte om ”könskamp” utan om en strategi rörande försäljning. I Zoégas lansering av ”producerat av kvinnor” i en svensk kontext hör jag den klassiska låten från andra vågens feministiska rörelse eka:

“Vi måste höja våra röster”.²⁰³

Men nu med andra ord:

”Lazima upandishe sauti ili uskiike”, på swahili.²⁰⁴

En röst, varför då? Zoégas skriver svaren, som handlar om att Zoégas vill uppmuntra fler kvinnor att utbilda sig och jobba med kaffeodling.²⁰⁵ Här är 1970-talets feministiska politiska signaturmelodi förpackad till reklam för Zoégas kaffe.

Marknadsföringen ”producerat av kvinnor” påminner mig om att den specifika kaffebönan också är kopplad till olika villkor i produktionen, villkor där kön tycks ha betydelse. Alltså en kommersiell användning – riktad mot väst – av 1970-talets kvinnokamp. Vad marknadsföringen säger är vad som annars *inte* sägs; att detta kaffe inte är producerat av enbart män, eller massifierade kroppar någon annanstans, eller att kaffet är orättvist producerat. Privilegier eller normer betecknas sällan och Zoégas säljargument verkar i kraft av normen.²⁰⁶

Marknadsföringen bygger på ett isärhållande av könen, den positionerar mig som kvinna och vädjar till lojalitet med mina medsysstrar. Att jag möts av budskapet ”producerat av en kvinna” och låter det bli grund för ett beslut säger också något om var mitt jag befinner sig i de olika produktionslinjerna. Jag köper kaffe. Jag anses eller förväntas vara en ”fri”, ”god” och välbeställd konsument, som av moraliska skäl kan välja ett dyrare kaffe. Jag tillskrivs här ett moralomdöme som kan ses i termer av respektabilitet vilket enligt Skeggs ”alltid varit en klassmarkör eller klassbörd”.²⁰⁷ Att inte ha råd, eller inte ha vetskapen om att ”producerat av kvinnor” här skulle vara ett bättre alternativ, blir inte ett utbytbart kapital i Skeggs mening, alltså en klassbörd. Här är respektabilitetens former kopplade till konsumtion. Att ha möjligheten att välja att inhandla till exempel fairtrade-märkta varor skapar mitt ”moraliska” jag.²⁰⁸ Jag ger uttryck för individualitet och blir

203 Margareta Garpe & Suzanne Osten, ”Vi måste höja våra röster”, musikalalbum: *Sånger om kvinnor*, [sång: Lise-Lotte Nilsson], 1971.

204 Översatt av sångaren Alicios Theluji på uppdrag av Zoégas, se: Zoégas, ”Coffee By Women”, 2016, <http://www.zoegas.se/Coffee-by-women>, (besökt 2016-09-01).

205 Ibid.

206 Ahmed för en diskussion kring hur privilegierade eller normerande kategorier inte uppmärksammas, och i Ahmeds fall exemplifieras detta genom kategorin vithet. Ahmed, 2011, s. 125.

207 Skeggs, 2000, s. 12.

208 Avhandlingen *Just Environments: Politicising Sustainable Urban Development* av forskaren Karin Bradley, fördjupar förståelsen av vilka normer och antaganden som ligger till grund för vems liv som är hållbart. Studien visar att det ofta målas upp en bild av att innerstaden är den

respektabel genom hur jag väljer att konsumera.

När jag går och handlar mat kan jag i livsmedelsbutiken välja att köpa ett kaffe som är producerat av kvinnor, eller välja livsmedel som är ”skalade för hand”, eller till och med ”plockade för hand”. En mängd göranden – eller typer av arbeten – finns representerade på butikens hyllor. En förpackning kan kommunicera att något är ”gjort för hand”, ”noga utvalt” eller ”tillverkat i begränsad upplaga”. Föreställningar om vilka göranden som knyts till eller förknippas med respektive vara skapas när varor kommuniceras, marknadsförs och deklarerar för konsumenten. Det finns intressen i att artikulera vissa göranden och produktionsvillkor samtidigt som andra göranden görs osynliga. Marknadsföring, försäljning och konsumtion av varor menar jag är processer där skillnad skapas med avseende på vems hand det är som gör. Orden som varorna behäftas med kan åsyfta vitt skilda förhållanden, de kan garantera bättre arbetsvillkor för den hand som gör, betona vem som brukar varan, till exempel ”used by”, eller lägga vikt vid landet, regionen eller nationen som varan härstammar ifrån.

På beteckningen ”gjort för hand” eller ”hantverk” följer en argumentation som gör skillnad mellan handens *närvaro* i framtagandet av ett objekt och handens *frånvaro* i mass-, maskin-, styck-, och momentproduktion, inom vad som kallas industri eller fabrik.²⁰⁹ Här blir ”gjort för hand” eller ”hantverk” ett marknadsföringsargument för att framhålla ett objekts unicitet och därmed dess sociala, kulturella och ekonomiska höga värde.

Hur ska vi betrakta värde? Som något statiskt? Eller skapas värde i relation till olika rum? Om jag utgår från Ahmeds teori kring orienteringar, får jag en förståelse för att värde skapas genom hur rum orienteras i relation till olika normer.²¹⁰ Ahmed menar att orienteringar har att göra med hur rum formuleras utifrån ett ”här”, en form av ”utgångspunkt”, vilken har tillskrivits eller formulerats utifrån vanor.²¹¹

Värde kan beskrivas i termer av klass. Skeggs skriver om hur kapital miljövänliga boendeformen och motbilden är ”förorten” där villamattor och höghusområden buntas ihop, eller den ännu mörkare motbilden ”glesbygden”. Bradley visar dock i sin studie att de som är mest miljövänliga är de som bor trångt, konsumerar lite och reser lite, även om dessa inte sopsorterar eller handlar ekologiska varor. Karin Bradley, *Just Environments: Politicising Sustainable Urban Development*, 2009, s. 9–17. Se också: Karin Bradley, ”Livet i miljonprogrammet – hållbarare än man kan tro”, 2012, s. 101–113, http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf, (besökt 2017-01-17).

209 Beteckningar som ”gjort för hand” eller ”noga utvalt” indikerar en mänsklig hand, en intention eller autenticitet i förhållande till vems hand det är som gör, vilket understryks av exempelvis Ulf Linde i ”Konsthantverk i stället för en definition”, 1968, 13–18. Se även en diskussion kring den autentiska handen i Zetterlund, 2015, s. 115–116. Dessa aspekter finns även i förhållande till hemindustrin och industrins moment som jag undersöker under rubriken: ”Sömmerskornas organisering” s. 208, där klassmässiga aspekter blir påtagliga. Se även under rubriken: ”Arbete som ligger bakom, det som är framför”, s. 257, där vissa händer blir avsändare samtidigt som skapandet av den anonyma handen görs inom industri.

210 Ahmed, 2011, s. 126.

211 Ibid., s. 134, 138.

skapas genom ett bytessystem, eller ett omvandlingssystem.²¹² Hon menar att genom ”att analysera tillgång till och legitimering av kulturformer kan vi se hur kulturellt kapital omvandlas till symboliskt kapital (eller inte) och därmed hur ojämlikhet alstras”.²¹³ Hon menar även att det symboliska kapitalet utgör ”mäktigt kapital: det ges makt”.²¹⁴ Det symboliska kapitalet är inte kontextspecifikt, det är inte statiskt utan förändras beroende på vilket rum jag träder in i. Förflyttar jag mig till ett annat rum, och kliver in och följer objekt i ett lågprisvaruhus – exempelvis Gekås, en butik som jag kan utan och innan sedan barnsben – opererar andra symboliska kapital. I lågprisvaruhusens hyllor återfinns en mängd hantverk, men där är hantverket formulerat inom industrins linjer, där effektivitet och det låga priset är avgörande. Här hittar jag undantagsvis objekt som betecknas som ”gjorda för hand”, eller för den delen ”konsthantverk”. Det är så att säga sällan detta lågprisvaruhus är ”utgångspunkten” för en del av min konsthantverkspraktik, och där jag sällan uppmanas att agera eller ”breda ut mig”.

Vad som synliggörs mellan de olika rummen där objekt återfinns som talar om ”gjort för hand” eller ”massindustri” är kanske priset, men huruvida det är en hand, eller flera händer, som utför, blir dock en spekulation, varför Pyes hantverksteori kanske kan användas för att skapa förståelse för dessa objekt.²¹⁵ Hantverksteorin visar att i *alla* former av produktionsmässiga utföranden – ”gjort för hand”, ”hantverk” eller mass-, maskin-, styck-, och momentproduktion – finns händer alltid med, både genom ett utförande av säkerhet eller ett utförande av risk. Det handlar snarare om var i spektrumet som ”gjort för hand” befinner sig. Det vill säga, Pyes hantverksteori, läst via mig, visar på att alla objekt går att förstå som ”gjorda för hand”.

Genom denna inledning till studien ”Från keramik till politik” har jag situerat olika göranden och konsumtionsrum, men också mitt jag i förhållande till vardagliga göranden. Jag har diskuterat hur respektabilitetens former opererar längs med dessa handlingar. Jag har också behandlat aspekter som ”gjort för hand” och var mitt jag befinner sig i produktions-, görande- och handlingslinjer. Jag möter här i min vardag linjer i nuet, de linjer som vecklar ut sig och utgörs av punkter, där jag kan ta fasta på, stanna till och aktualisera mina teoretiska begrepp från Ahmed, Pye och Skeggs. I nästkommande avsnitt kommer jag att lämna vardagens möte med materialiteter och istället titta närmare på historiska samlingar och objekt som agerar politiskt genom budskap, på samma sätt som kaffepåsen. Det är objekt som precis som kaffepåsen skall påminna

212 Skeggs, 2000, s. 24.

213 Ibid.

214 Ibid.

215 Pye, [1968], 1995, s. 4.

om politik i vardagen. Objekten ska få mig som konsument att agera men också visa att jag engagerar mig.

Att lära av samlingar

Jag befinner mig våren 2015 på The Victoria and Albert Museum (V&A) i London för att studera keramiska produktioner från förr. Det är ett museum som innehar en stor samling av keramiska och konsthantverkliga objekt; ett ”kulturellt arv”. Det är ingen slump att jag hamnar här; inom min utbildning på Konstfack är detta ett museum som det ofta refereras till.²¹⁶

Jag tar trapporna uppåt, trappor gjorda av marmor, till den keramiska samlingen V&A:s Ceramics Collections. Samlingen ligger högst upp och här hittar jag olika keramiska dekorer uppställda i montrar. Dagen då jag är där visas några tillfälliga utställningar. Den första jag går till visar olika versioner av koboltblå-vit keramik, alltså Willow-mönstret från brittiska fabriker från 1750-talet som tolkar och imiterar kinesisk produktion.²¹⁷ Här finns även samtida omtolkningar av Willow-mönstret som består av nyproducerad keramik av konsthantverkare. Den andra temporära utställningen som jag går till visar keramikern Lucie Ries (1902–1995) keramiska objekt och delar av hennes keramikverkstad. Det är en berättelse om studiokeramikens produktion (eller studio craft, studio pottery) där Rie i mitten av 1900-talet använde sig av drejskivan som arbetsverktyg.²¹⁸

216 Mitt intresse av att följa objekt vid V&A leder mig till en linje. Museet startade under mitten av 1800-talet just med ett utbildningssyfte. Konsthantverkare och andra kunde se och studera olika objekt, med föreställningen om att objekten kunde fungera smakfostrande, vilket skulle borge för önskad kvalitet och ekonomisk vinning. I boken *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum* kan jag läsa: “the museum should—and could—convey educational benefit enjoyment for the populace, and even (by displaying the best industrial design as examples of the genre) the means to economic reward”. Malcolm Baker & Brenda Richardson, *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, 1997, s. 11. Se även Zetterlund, 2015, s. 11.

217 Willow-mönstret på tallrikar finns representerad i en mängd utföranden och producerades i en mängd europeiska porslinsfabriker, ett exempel är Miles Masons (1752–1822) försök att imitera kinesiskt porslin genom lergods. V&A:s tillfälliga utställning ”Blue and White: British Printed Ceramics”, (besökt 2015-02-24).

Texten *Porcelain, The Willow Pattern and Chinoiserie* ger även den fördjupande beskrivningar av Willow-mönstret. Där framgår det att Willow-mönstret är en brittisk dekoration, skapad bland annat av Caughley Factory. Det beskrivs också att dekoren kan förstås som en förvriden imitation, eller i bästa fall en destillering av de koboltblå dekorererna på det vita porslinet från Kina 1360–1442. Se Joseph J. Portanova, *Porcelain, The Willow Pattern, and Chinoiserie*, 2012, s. 1–5, <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/madeinchina/pdf/Portanova.pdf>, (besökt 2016-02-05). Jag finner också i samlingarna samtida keramiska omtolkningar av Willow-mönstret. För en vidare diskussion se Paul Scott & Knut Astrup Bull, (red.), *Horizon: Transferware and Contemporary Ceramics*, 2015. Och Slotte, 2011, s. 33–36. Se även en vidare analys av koboltblå porslin under rubrik: ”Bland glättiga fotografier, keramisk revolution och koboltblåa dekorer”, s. 143.

218 Den brittiska konsthistorikern Tanya Harrod beskriver Ries praktik i förhållande till den brittiska studiokeramiken, som vecklar ut sig i mitten av 1900-talet. Tanya Harrod, *The Crafts in Britain in the 20th Century*, 1999, s. 34.

Rie är en keramiker som befinner sig i en linje av studiokeramik, vilket är en bruten linje i förhållande till produktionen inom porslinsindustrin. Rie gör i sin egen studio; produktionen av konsthantverk görs genom ett eget rum, en studio eller ateljé.²¹⁹

Jag går förbi ytterligare en av V&A:s samlingar, nämligen ”Contemporary Ceramics”, där ett antal olika utställare är representerade.²²⁰ Objekten kan beskrivas som skulpturala objekt, byggda i lera i olika former. Objekten från början av 2000-talet utforskar olika formmässiga motsättningar genom att skapa resonemang om former, så som balans eller obalans.²²¹ De keramiska objekten är formstudier som prövar volymer och tredimensionella former, eller hur en form kan vara kontinuerlig.²²² Ett annat objekt är skapat av vridningar och multiplicering av olika organiska former.²²³ Objekten för tankarna till kropp, och några av dem till människans kött och blod, men samtliga är gjorda i keramik. De olika formalistiska figurerna för även mina tankar till den keramiska praktik som jag under min kandidatutbildning på Konstfack (2003–2006) orienterades kring, vilket jag återkommer till i kapitel III. ”Bibliotekets mjuka orienteringar; bokliga kunskaper”, [sida 137].

På V&A ser jag en mångfald av objekt. Jag blir samtidigt frågvis om objekten är gjorda av ”viljefulla/egensinniga” subjekt – äger objekten en vilja av att gå i dialog med samhället, i Ahmeds termer? I samlingarna upplever jag en frånvaro av diskussioner som berör objekt som äger viljan att agera mot samhällets orättvisor. Jag vänder mig till ytterligare delar av V&A:s samlingar, där politik på keramik är mer synlig.

”Votes for women”:

keramik från rösträttsrörelsen

Bland de olika keramiska föremålen börjar jag leta efter ett specifikt objekt.²²⁴ Ett objekt, eller en tekopp – en del av en teservis – som gjordes

219 Det kan jämföras med konsthantverkaren Ulla Forsell som sedan 1974 blåst glas i egen hytta och kan räknas som en av studioglasets pionjärer. Konst- och designhistorikern Kerstin Wickman menar också att studioglasblåsaren, som till en början sågs som ett hot mot glasinindustrin, till slut inspirerade glasinindustrin med nya tekniker. Det var ”friblåsarna som öppnade vägen”. Kerstin Wickman, ”Hantverkets revansch 1980–88”, *Svenskt glas*, 1991, s. 239.

220 Här i utställningen Room 141: Contemporary Ceramics, The McAulay Gallery på V&A, (besökt 2015-02-24).

221 Ibid. Objekt: *Form-Series I*, av Roh Hoon, 2005.

222 Ibid. Objekt: *Red Twisted Form* av Merete Rasmussen, 2012.

223 Ibid. Objekt: *Struggling Form Series – Form-1113: Twisting Back, Multiplying* av Harumi Nakashima, 2011.

224 Jag sökte efter servisen efter ett tips från The Emily Davison Lodge (Olivia Plender and Hester Reeve) som aktualiserade Pankhursts servis i utställningen *The Suffragette as Militant Artist*, Tate, London 2013. Utställningen var en feministisk intervention av The Emily Davison Lodge, de ville skapa debatt om konstnärskap i relation till museers historieskrivningar och exkluderingar av kvinnor. Se: The Emily Davison Lodge, (Olivia Plender & Hester Reeve), *“Letter to Tate” Living Labour*, 2013.

för suffragetrörelsen The Women's Social and Political Union (WSPU) (1903–1917) i Storbritannien. WSPU var en politisk rörelse som med olika metoder försökte skapa opinion för kvinnlig rösträtt. Objektet som jag söker efter påminner mig om mitt ärende; att följa objekt och mer specifikt objekt som agerar i samhället; objekt som rymmer en önskan, en vilja om att verka subversivt. Jag söker efter objekt från WSPU i V&A:s databassamling och hittar en tekopp i rummet "Factory Ceramics", där jag sedan blir stående.²²⁵ Tekoppen står bredvid ytterligare koppar producerade vid början av 1900-talet, bland annat Art Nouveau tekoppar från Staffordshire (1901).

Jag får ingen vidare kontext eller historia i denna monter utom en kort text om att den är gjord av H.M. Williamson & Sons, Bridge Pottery, Longton, Staffordshire, cirka 1910.²²⁶ Tekoppen, med tillhörande tekanna och fat, har ett emblem ritat av suffragetten och konstnären Pankhurst, men jag noterar att Pankhursts namn inte finns med som avsändare i V&A:s samling.²²⁷ Den namngivna avsändaren (maker) är istället fabriken.²²⁸ En rad frågor dyker upp i kroppen medan jag tar fram mitt anteckningsblock och gör en liten notering om fabriken och årtalet. Jag ställer mig frågan: vad har de historiska objekten för metoder och strategier? Är subversiva handlingar möjliga genom objekt? Var detta ett imploderande objekt (liksom subjektet som gjorde det) som rör sig ut i världen, nystade upp eller lösgjorde samhällsordningar? De frågor och termer som bubblar upp i min kropp hämtar jag från feministen och vetenskapshistorikern Donna Haraway som skriver om "imploderade objekt".²²⁹ Ett objekt som äger en agens i världen; rör sig mellan områden och för ned en kamp till en vardag.

När jag tittar närmare på tekoppen finner jag sigillet "Angel of Freedom" [alternativt "Trumpeting angel"] som gjordes till WSPU och var designad av Pankhurst. På tekoppens emblem kan jag återfinna Pankhursts bildspråk; emblemet föreställer en kvinnofigur med änglavingar och hon står på tårna, lätt framåtlutad. Kvinnofiguren blåser i ett horn och bär ett

225 Servisen till The Women's Social and Political Union Ceramics, återfanns i "Factory Ceramics", [Room 140, case 17, shelf 3], V&A, (besökt 2015-02-24).

226 Ibid. Se även Diane Atkinson, *The Suffragettes in Pictures*, 2010, s. 112.

227 Det icke-namngivna berör aspekter av hur historieskrivning skapas/formas. Jag återkommer till dessa aspekter om hur konstnärer inom suffragett-rörelsen hamnar mellan olika historieskrivningar under rubriken "Kvinnornas bibliotek och om görandet av subversiva banderoller", s. 271 och "Konsthantverkets emellanpositioner", s. 292. Se även Tickner, 1988, s. 9.

228 Se V&A, "Cup and saucer – H M Williamson & Sons", <https://collections.vam.ac.uk/item/O162445/cup-and-saucer-hm-williamson-sons/>, (besökt 2017-08-05).

229 Haraway beskriver hur imploderade objekt, liksom praktiker och subjekt, rör sig ut i världen, nystar upp eller lösgör olika händelser. Objekt kan röra sig fritt men kan också explodera i olika rum och få olika effekter. Begreppet anlägger ett ytterligare perspektiv på förståelsen av de objekt som verkar subversivt. Donna Haraway, *The Haraway Reader*, 2003, s. 338. Samt Nina Lykke, *Genusforskning: en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*, 2009, s. 169.



**The National Women's
Social & Political Union**

4, Clement's Inn,
London.



**The
Women's
Exhibition**

1909

**Prince's
Skating
Rink**
Knightsbridge
London

May 13th
to 26th

Programme
Price 3^d

The Woman's Press,
4, Clement's Inn, London, W.C.

The image is a vintage poster for 'The Women's Exhibition 1909'. It features a central illustration of a woman with large, dark, feathered wings, wearing a long green dress and blowing a trumpet. The text is arranged around the illustration, providing details about the organizing body (The National Women's Social & Political Union), the location (4, Clement's Inn, London), the exhibition dates (May 13th to 26th), and the program price (3 pence). The poster is printed on aged, yellowish paper.

standar med texten ”Freedom”. Bakom henne återfinns ett stängsel samt texten ”WSPU”. Sigillet är i färgerna lila, vitt och grönt. Den änglalika kvinnokroppen som jag ser i Pankhursts gestaltning, med vingar och ett horn, påtalar uppmärksamhet, att tala ut, eller kanske skräna. Vad som påtalas är en vilja till röst i politisk mening, att kunna rösta, men bilden påminner mig också om att ha en röst.

Pankhurst var utbildad konstnär vid Manchester School of Art och sedan vid Royal College of Art i London. Pankhursts konstnärskap och formgivande är dock en mindre känd historia.²³⁰ Hon är mer känd som suffragett och en militant sådan med en socialistisk, feministisk politisk övertygelse.²³¹ Genom WSPU, där Pankhurst var grundare och aktiv tillsammans med sin mor Emmeline Pankhurst (1858–1928) och systemen Christabel Pankhurst (1880–1958), iscensatte hon en rad olika attacker för att skapa uppmärksamhet.²³² Exempelvis slogs affärers varufönster sönder; parlamentsledamöters hem brändes ner och konstföremål i museum i hela Storbritannien attackerades.²³³ Pankhurst använde radikala – eller egensinniga – metoder för att åstadkomma rösträtt för kvinnor; hon genomförde hungerdemonstrationer, och var en av dem som fängslades vid demonstrationer.²³⁴ Pankhursts konstnärskap består alltså av flera delar; det finns keramiska objekt, men också militanta aktioner och iscensatta marscher, till vilka det producerades banderoller som jag återkommer till under rubrik II. ”Om banderoller och banderolltillverkning; ett tillsammansgörande”.

Genom Pankhursts arbeten, kan jag följa en rad göranden och objekt. Pankhursts konstnärskap är en del av den symboliska handlingens makt, hennes konstnärliga verksamhet går således inte att separera från rörelsen WSPU. Det som blir intressant med Pankhurst är hennes mångmediala praktik, där görandet av sigillet ”Angel of Freedom” är en bland många strategier. När jag närstuderar tekoppen i samlingarna drar jag mig till minnes ett citat från den konceptuella institutionen The Emily Davison Lodge av Olivia Plender and Hester Reeve som producerar samarbetsprojekt och utställningar inspirerade av kvinnor från suffragetterörelsen – Plender och Reeve skriver i utställningstexten *The Suffragette as Militant Artist*:

Sylvia Pankhurst was heavily influenced by the arts and crafts movement throughout her life and she saw art and beauty as essential to dignity and the opposite of alienated labour. As a full-time

230 The Emily Davison Lodge, 2013.

231 Ibid. Se också Kathryn Dodd, *A Sylvia Pankhurst Reader*, 1993, s. 77.

232 Ibid.

233 Ibid.

234 Ibid.

political campaigner, her actions continued to reflect these values; she established a co-operative toy factory in London's East End, with toys designed by artists.²³⁵

Pankhursts konstnärliga verksamhet består av en mängd olika strategier, medier och material, men det mest centrala är att de är en del av sociala och politiska rörelser. Som citatet visar är det även Arts and Crafts-rörelsens ideal som influerar Pankhursts praktik. I Pankhursts strategier finns produktionen av en rad objekt, däribland keramiska objekt, men även en diskussion om arbetsvillkor för den hand som gör. Citatet beskriver Pankhurst syn på ”konsten” och ”skönheten”; att göra saker för hand är väsentligt för människans värdighet, alltså motsatsen till alienerat arbete. Och det är ett argument som är centralt för Arts and Crafts-rörelsens ideal. Avgörande i Pankhursts tillägg är dock hur hon gör objekt och sätter dem i rörelse i förhållande till rösträttsrörelsen, vilket förflyttar förståelsen av Arts and Crafts-rörelsens ideal.²³⁶

På plats i V&A:s keramiska samlingar gör jag även några sökningar på min mobiltelefon efter objekt – via bloggar – och hittar ytterligare objekt som medierar rösträtt åt kvinnor. Exempelvis hittar jag koppen *Scottish WSPU Exhibition* på en blogg av författaren Elizabeth Crawford som har skrivit boken *The Women's Suffrage Movement: a Reference Guide, 1866–1928*.²³⁷ Det är en kopp som figurerade i suffragetrörelsen i Skottland, och som gjordes av Diamond China Co, Staffordshire, till utställningen *Scottish WSPU Exhibition* som hölls i Glasgow april 1910.²³⁸ Denna kopp är dekorerad med grön och lila kant samt motiven ”Scottish thistle” och här återfinns även sigillet ”Angel of freedom”. Jag hittar inte Pankhurst som avsändare, men kan konstatera att bildspråket är snarlikt. På insidan av koppen finns en text som lyder:

votes for women.²³⁹

Jag hittar ytterligare en version av Pankhursts arbeten, nämligen en kopp med ett sigill i samma färgval, men motivet ”portcullis” vilket är en symbol som gjordes av Pankhurst. Portcullis återfinns också på de broscher som gavs till kvinnor som frigavs ifrån häktet efter diverse aktioner.²⁴⁰ Broschen delades alltså ut till kvinnor som ett emblem för gärningen och kampen.

De keramiska objekten från Pankhurst påminner om att det finns

235 The Emily Davison Lodge, (Olivia Plender & Hester Reeve), “Minutes of the second meeting of the Emily Davison Lodge”, *Oberon 1*, 2015, s. 116.

236 Jämför Morris, [1890], 1896. Och Ruskin, [1892], 2004.

237 Elizabeth Crawford, *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866–1928*, 2001, s. 107–108.

238 Ibid.

239 Ibid., s. 108.

240 Ibid., s. 13.

uttryckta viljor nedlagda i objekt av subjekt – viljefyllda objekt. Samlingarna ger inte något mer genomgående svar på mina frågor, men min nyfikenhet kring processen att följa objekt som går i dialog med samhället får här en riktning. Tekoppen från 1910 i V&A:s samlingar formulerar en ansats, där jag får syn på politik i keramik.

”Not made by slaves”: keramik från abolitionismen

På The Victoria and Albert Museums hårda polerade marmorgolv börjar jag nu sakteliga gå allt långsammare, för att nogsammt närstudera de små detaljerna. Jag stannar till vid en modellerad medaljong, där det står:

”Am I not a Man and a Brother?”,

från porslinsfabriken Wedgwood and Sons, 1787.²⁴¹ Objektet påminner mig återigen om mitt ärende, att följa objekt och mer specifikt objekt som agerar i samhället; objekt där det finns nedlagt en önskan – en vilja – om subversivitet. Det är ett historiskt objekt, som jag har ett betydande avstånd till, det är tre sekel mellan objektets tid och min. Den modellerade medaljongen finner jag även dokumenterad i ett album. I fotoalbumet återfinns medaljongen tillsammans med flera objekt: en bägare, några keramiska emblem och en gipsbyst. Medaljongens text ”Am I not a Man and a Brother?” påminner mig om att det finns en politik nedlagd i medaljongen. På medaljongen finns en knäböjande man representerad i kedjor tillsammans med den vädjande frågan om huruvida inte också jag är en man och en broder: en människa. Jag noterar hur det i frågan på medaljongen verkar finnas aspekter som aktualiserar mina frågeställningar, och avhandlingens syfte. Objektet förmedlar en berättelse om en konsthantverklig praktik i förhållande till rum och linjer samt flertaliga intersektionella perspektiv på klass, kön och framförallt ras. Jag hejdas av objektet som föder reflektioner och frågor som: kan objekt göra motstånd?

Jag tittar nogsammt på medaljongen från 1787 som är gjord genom den keramiska tekniken ”jasper” (eller jasperware), en porslinsmassa som ofta är infärgad ljusblå med vit dekor, men i medaljongen från 1787 är reliefen vit och dekoren svart. Vad som är kännetecknande för tekniken jasper är att leran är matt. Det är en nästan genomskinlig porslinsmassa som lätt kan formas, uppfunnen omkring 1775 av Wedgwood.²⁴² ”Jasperware”

241 ”Jasperware cameo” kan ses på V&A vid the British Galleries, Room 118; The Wolfson Gallery, (besökt 2015-02-24). Se också Sam Margolin, “‘And Freedom to the Slave’: Antislavery Ceramics, 1787–1865”, *Ceramics in America*, s. 80–109.

242 En övergripande text som behandlar medaljongen från Wedgwood kan jag ta del av genom texten: ”The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-century Design” av Mary Guyatt. Här diskuteras både tekniken jasper samt modellören och industrialisten Wedgewoods medverkan i framtagandet av objektet. Texten diskuterar även medaljongens

62463.



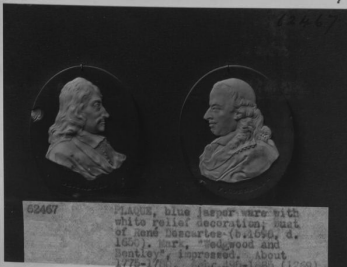
62463 BUST of a man, symbolical of terror, in white jasper on a round black basaltic pedestal. WOODWARD; about 1790-1800. H. 7 in. Schr. 1844-1866 (1123). 414

62465.



62465 MUG, cylindrical with loop handle, earthenware printed and painted in colours; STAFFORDSHIRE; about 1790. H. 5 in., D. 3 1/2 in. Schr. 1844-1866 (1239). 414

62467.



62467 PLAQUE, blue jasper ware with white relief decoration; bust of René Desbarres (b. 1756, d. 1807), Mar. "Wedgwood and Bentley", impressed. About 1770-1780. Schr. 1844-1866 (1209). 414

PLAQUE, blue jasper ware with relief-decoration; bust of Pierre Cornaille (b. 1666, d. 1684), Mar. "Wedgwood and Bentley", impressed. About 1770-1780. Schr. 1844-1866 (1272). 414

3.

62464.



62464 PLAQUE, white jasper with black relief; A chained Negro Slave. WOODWARD; about 1790. H. 1 1/2 in., 1 1/2 in. Schr. 1844-1866 (1304). 414

62466.



62466 PLAQUE, black basaltic ware; bust of Jean-Jacques Rousseau (b. 1712, d. 1778), Mar. "Wedgwood and Bentley", period 1765-1780. H. 2 in., W. 1 1/2 in. Schr. 1844-1866 (1267). 414

PLAQUE, black basaltic ware; bust of François-Marie Arouet de Voltaire (b. 1694, d. 1778), Mar. "Wedgwood and Bentley", period 1765-1780. H. 2 in., W. 1 1/2 in. Schr. 1844-1866 (1267). 414

62468.



62468 RELIEF in glass-paste; bust of Peter Biron, Duke of Courland and Semgalien (b. 1724, d. 1807), ENGLISH; middle of 19th century. Diam. 1 1/2 in. Schr. 1844-1866 (1343). 414



återfinns även som fat, eller som praktfulla urnor i V&A:s samlingar. Den ovalformade medaljongen där texten ”Am I not a Man and a Brother?” återfinns, är cirka tre centimeter hög och det står att den är gjord år 1787 av modellören William Hackwood vid Wedgwood fabriken. Jag noterar en beskrivning där det står att medaljongen såldes för 3 guineas styck, vilket 1787 var ett betydande belopp. Vidare kan jag läsa att medaljongen skapades – alternativt beställdes – av tre medlemmar i Föreningen för slavhandelns avskaffandes (Society for the Abolition of Slavery) och att de distribuerades genom densamma.²⁴³ Jag kan läsa i en text från 1808 av Thomas Clarkson (1760–1846), som var en av pionjärerna och talespersonerna för anti-slaverirörelsen, att kvinnor bar medaljongen på ett dekorativt sätt som ett stift i håret.²⁴⁴ Clarkson beskrev hur det blev mode att bära den och att den ansågs kunna främja rättvisa, mänsklighet och frihet.²⁴⁵ Allmänheten, och kanske framförallt de konsumenter som hade råd att konsumera, uppmanades att agera – kanske bli viljefulla subjekt – genom att bära objekten, vilket kan jämföras med att jag uppmanas agera när jag ska inhandla mitt morgonkaffe.

Klockan har nu tickat på och jag ska bege mig hemåt. Jag tar marmortrapporna ner och kliver ur samlingarna. På vägen ut noterar jag, i all hast, en skillnad: här var det inte frågan om skulpturala och/eller formalistiska objekt. Pankhursts servis och Wedgwoods medaljong kan beskrivas som figurativa dekorer av människokroppar, där det ställs explicita frågor om att vara en broder, eller där en politisk röst och ett vädjande om frihet uppmärksammas. Genom Pankhursts servis eller Wedgwoods medaljong betonas även brukbarheten i objekten. En kanna kan en hålla kaffe ur och en kopp kan en dricka ur. En medaljong kan en

inverkan på abolitionismen i Storbritanniens slavhandeln. Guyatt påtalar att även om det första lagförslaget om avskaffandet av slavhandeln inte genomfördes av det brittiska parlamentet förrän 1807 och att slaveriet var lagligt i de brittiska kolonierna till 1833, fungerade medaljongen som en del av kampanjarbetet, och Guyatt menar att medaljongerna var en del av att skapa debatt och opinion kring slavhandeln. Mary Guyatt, ”The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design”, *Journal of Design History*, Vol. 13, No. 2, 2000, s. 93–105.

243 De tre medlemmarna i Föreningen för slavhandelns avskaffandes var Joseph Woods, Dr Hopper and Philip Sansom. Se Elmer Kolfin, ”Becoming Human. The Iconography of Black Slavery in French, British and Dutch Book Illustrations c. 1600 – c. 1800”, Elizabeth McGrath & Jean Michel Massing (red.), *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, 2012, s. 276.

244 1808 skriver Thomas Clarkson (1760–1846) i sina memoarer: ”Some had them inlaid in gold in the lids of their snuff boxes. Of the ladies, some wore them in bracelets, and others had them fitted up in an ornamental manner as pins for their hair. At length the taste for wearing them became general, and thus a fashion, which usually confines itself to worthless things, was seen for once in the honourable office of promoting the cause of justice, humanity and freedom”. Guyatt, s. 93. Se också, Thomas Clarkson, *History of the Abolition of the Slave Trade*, (1808), 1968, s. 191–1992.

245 Se exempelvis Jo Dahns text där hon studerar bruket och konsumtionen av keramiska ting under 1800-talet. Jo Dahn, ”Politics and Meaning in Transferware: The Period Eye”, *Horizon: Transferware and Contemporary Ceramics*, 2015, s. 170–183.

bära som ett smycke.

Med en nu orkeslös kropp, av hunger och en pockande huvudvärk, gör jag några snabba noteringar i mitt anteckningsblock om objekt som blir intressanta att följa. Två objekt: Pankhursts tekopp från 1910 och Wedgwoods medaljong från 1787. Det är objekt som synliggör aspekter av avhandlingens syfte och mina frågeställningar. Objekten vill agera i samhället; objekten påminner om en subversivitet, men också om fraserna som jag möter i matbutiken, alltså ”producerat av kvinnor”. Det finns likheter mellan objektets vilja att få mig som konsument att agera men också visa att jag engagerar mig i en samhällsfråga. Tekoppen och medaljongen synliggör något som kanske inte är (väl)formulerat och med en tydlig intention. Men tillsammans med huvudvärken – eller är det kanske huvudbry – väcks tankar på att de historiska objekten påminner mig om nuet. Med min orkeslösa kropp sätter jag mig på Londons tunnelbana och funderar kring objektets relation till idag, en relation som tycks handla om (olösta) sociala frågor; det som utmålas är som en serie av pågående kamper.

Emancipatoriska och progressiva objekt

Medaljongen från Wedgwoods porslinsfabrik (1787) aktualiserar olika hantverksmässiga praktiker utifrån historiska linjer och min fråga: vems hand gör var någonstans?

Jag tar tåget från London norrut, till Barlaston, Stoke-on-Trent, Staffordshire, för att få en fördjupad förståelse för porslinsfabriken och dess sammanhang.²⁴⁶ Jag kliver av tåget i Staffordshire och det första jag möter är en staty av Wedgwood. Jag konstaterar att keramikern och industrialisten Josiah Wedgwood är en man som är hyllad för sin gärning. Hans namn dyker upp i relation till vem som lyfte kampanjarbetet för slaveriets avskaffande genom att tillverka medaljongen som skulle skapa debatt och opinion kring slavhandeln.²⁴⁷ I The Wedgwood Museums samlingar kan jag se de olika materialproverna för tekniken jasper. Det är en berättelse om innovatören Wedgwood som genom olika materialprover utvecklar tekniken jasper.²⁴⁸ Det är också en berättelse om skulptören och modellören Hackwood som bearbetat lermassan. Bakgrundsberättelsen till objektet är alltså en brittiskt industri- och hantverkshistoria.

Jasper kan göras i olika färger men vanligast förekommande är objekt i en ljusblå version med vit dekor. Medaljongen från 1787 är i vit jasper med svart relief och monterad i förgylld metall. Jag noterar att medaljongen ser

246 The Wedgwood Museum, Barlaston, Stoke-on-Trent, Staffordshire, besökt: 24 augusti, 2017.

247 Ibid., s. 102.

248 I The Wedgwood Museum kan jag se olika materialprover och experiment på jasper från åren 1773–1776. Se även Dodgson & Gann, 2010, s. 5.



karvad ut, eller skulpterad, vilket den inte är: dekoren är applicerad på en läderhård, alltså nästan torkad, lera innan första skrojbränningen, vilket är en effektiviserande, eller rationaliserande, keramisk teknik från 1770-talet, och ett kännetecken för just Wedgwoodfabriken. Jag kan även hitta recept på jasper i Rörstrands porslinsfabriks gamla receptbok från början av 1900-talet.²⁴⁹ Tekniken jasper möjliggör en massproduktion av objekt och att fler medaljonger kunde göras under en kortare produktionstid. Det är också intressant att det i slutet av 1700-talet inte fanns några tydliga gränser mellan hantverk och industri. Återigen kan jag använda Pyes hantverksteori och diskutera spektrumet i ett utförande. Medaljongen kan förstås genom både ett utförande av risk och säkerhet. Resultatet ser ut som den är gjord genom risk.

Att den modellerade medaljongen är gjord genom ett utförande av säkerhet gör det möjligt att producera flera medaljonger som kan spridas/delas. Den effektiviserande tekniken jasper kan även förklara de olika dekaltrycken på diverse keramiska objekt samt ytterligare tryckta medieringar. Genom ”utförandet av säkerhet” kan en bild snabbt reproduceras på objekt.

Om jag ska försöka förstå medaljongen utifrån min första fråga om vems hand det är som gör, med betoning på hur gör handen, måste jag ställa frågan: Är det industrialisten och innovatören Wedgwood samt den modellerande kunniga handen Hackwood som gör?

För att få ett bredare perspektiv på fabriksrummets kontext och historia, vänder jag mig till Working Class Movement Library i Manchester, som är ett bibliotek som har dokument, protokoll och böcker från de olika fackförbund som organiserade arbetarna i porslinsfabrikerna i Stoke-on-Trent.²⁵⁰ Jag hittar en notering i *The History of Trade Union Organisation in the North Staffordshire Potteries* om att en av de första noterade strejkerna inom brittisk keramisk produktion genomfördes vid Wedgwood-fabriken september 1772, i ett försök att höja lönerna.²⁵¹ De arbetare som genomförde strejken blev avskedade och det dröjde till 1824 innan de första organiseringarna i fabriken ägde rum och till början av 1900-talet innan den första fackföreningen startade som ställde krav på arbetsvillkor och löner.²⁵²

Clarkson påstod, 1808, att bärandet av Wedgwoodmedaljongen

249 Se Rörstrands porslinsfabriks sparade glasyrreceptböcker från början av 1900-talet i Rörstrandsarkivet vid Nordiska museet.

250 Vid Working Class Movement Library i Manchester kan jag ta del av berättelser men också protokoll från The National Association for the Protection of Labour, (1829), National Amalgamated Society of Male and Female Pottery Workers, (1906) och fackförbundet National Society of Pottery Workers, (1921).

251 William Henry Warburton, *The History of Trade Union Organisation in the North Staffordshire Potteries*, 1931, s. 27–28.

252 Ibid.

var en markör som visade att personen stödde rättvisa, mänsklighet och frihet. Kvinnor ska ha burit den på ett dekorativt sätt som ett stift i håret.²⁵³ Hur opererar denna subversiva handling, detta motstånd? Jag menar att jag kan känna igen mig i beskrivningen när jag inhandlar mitt kaffe; jag inhandlar inte bara mitt kaffe för att främja rättvisa, mänsklighet och frihet, utan även som en markör, en identitetsmarkör, som i sin tur kan utgöra en klassmarkör. Relation mellan markör och solidaritet med mina medmänniskor sätter mina frågor i rörelse.

I boken *Social Movements and Cultural Change: The First Abolition Campaign* beskriver antropologen och sociologen Leo d'Anjou, hur kampanjarbeten kring avskaffandet av slavhandeln fungerade som sociala rörelser i England.²⁵⁴ I komplexa processer där sociala rörelser bröt ner och förändrade sociala strukturer och system, användes keramiska objekt som en del av kampanjarbetet.

Jag är åter i London och vill följa objekt. Jag beger mig till Museum of London Docklands, som inte är ett konst-, design- eller konsthantverkermuseum, utan ett stadshistoriskt museum som är beläget i ett av Londons hamnområden. En lagerbyggnad från 1802 för varor som socker, bomull och kaffe. I museet hittar jag ytterligare föremål från kampen mot slaveriet. Jag finner *Sugar bowl* från 1825. Det är ett objekt som påminner mig om medaljongen från Wedgwood 1787. Också här finns en figur som knäböjer, iförd kedjor. Dekalen på den vita glaserade skålen är flerfärgad, och en tydlig reproduktion från jasperware-medaljongen: i denna version en kvinnokropp i samma position som i Wedgwoods gestaltning. Detta kan förstås som att kvinnokroppen, eller den förslavade kvinnan, ska appellera till kvinnans roll i kampanjarbetet. På keramikobjektet står det:

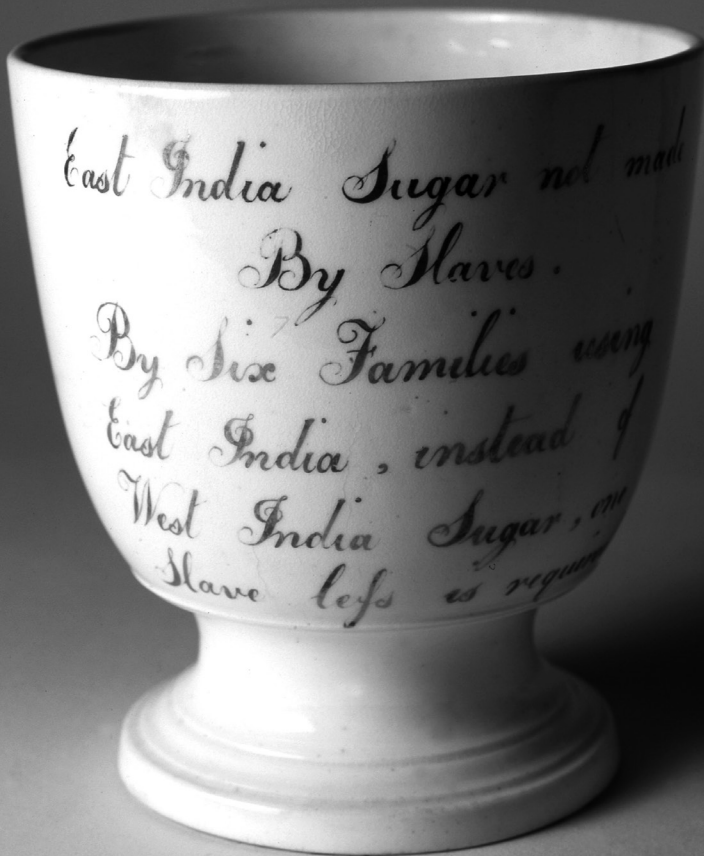
East India Sugar not made
By Slaves
By Six Families using
East India, instead of
West India Sugar, one
Slave less is required.²⁵⁵

Objektet påpekar att ostindiskt socker inte är producerat av slavar: om sex familjer använder ostindiskt socker istället för västindiskt socker, skulle denna handling innebära att en slav mindre krävs. Familjer och hushåll uppmanas, liksom jag, att agera genom att konsumera. I Chipstone Ceramics finner jag en mugg, från cirka 1850, gjord i stengods eller porslin

253 Clarkson, 1968 (1808), s. 191–1992.

254 Leo d'Anjou, *Social Movements and Cultural Change: The First Abolition Campaign*, 1996.

255 Objekt från utställningen på Museum of London Docklands, *London, Sugar & Slavery Gallery Reveals City's Untold History*, (besökt 2017-09-26).



East India Sugar not made
By Slaves.
By Six Families using
East India, instead of
West India Sugar, and
Slave less is required

med en text där det står:²⁵⁶

Health to the Sick
Honour to the Brave
Success attend true Love
And Freedom to the Slave.

Det keramiska objektet, en mugg som en kan dricka kaffe eller te ur, vädjar om hälsa för den sjuka, en hyllning till den modiga, framgång för den som hyser sann kärlek, och till sist frihet för slaven. År 1830 produceras även ett emblem där det står:

Am I not a Woman and a Sister.²⁵⁷

Är jag inte en kvinna och en syster? Jag läser feministen och aktivisten bell hooks bok *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* från 1981, som beskriver relationen mellan rasism och feminism. hooks refererar i texten till abolitionisten, kvinnorrättskämpen och den före detta slaven Sojourner Truth (cirka 1797–1883) och Truths kända tal från 1852:

and ain't I a woman? Look at me! Look at my arm!... I have plowed, and planted, and gathered into barns, and no man could head me—and ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man (when I could get it), and bear the lash as well—and ain't I a woman? I have borne five children, and seen 'em mos all sold off into slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me—and ain't I a woman?.²⁵⁸

hooks undersöker i texten 1800-talets kvinnliga abolitionister, feministiska rörelser och medborgarrättsrörelsen fram till 1970-talets feministiska våg. hooks menar att det finns en sammanlöpande linje av sexism och rasism mellan de olika sociala rörelserna.²⁵⁹ Jag kan här följa en linje, från Truths tal till hooks text, som redogör för relationen mellan rasism och feminism. Det är en berättelse om den vita kvinnliga kämpen och stereotyper av den svarta kvinnliga kroppen. Jag noterar att det finns argument som tillför

256 Chipstone Ceramics Collection, "Digital Library for the Decorative Arts and Material Culture: Image Collections", <https://www.library.wisc.edu/decorativearts/images/>, (besökt 2018-04-23).

257 Guyatt, 2000, s. 103.

258 Truth höll sitt mest kända tal vid ett konvent för kvinnors rättigheter i Akron, Ohio, 1852. bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, 1981, 159–160. Svensk översättning: "Är inte jag en kvinna?", *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, Johanna Esseveld & Lisbeth Larsson, (red.), [översättning: Sven-Erik Torhell], 2017, s. 51-52.

259 Ibid, s. 125.

perspektiv på Zoégas kaffe som jag möter i min vardag idag.

I följet av objekt möter jag objekt med olika texter som agiterar för frihet. Jag konstaterar att det är en tvetydlig bild och ambivalenta texter.²⁶⁰ Bilden som återges berättar om den undergivne, foglige slaven.²⁶¹ Motsatsen till denna bild ges i Truths tal "ain't I a woman?" som berättar om förtryck och våld, men också om att skrika ut sin smärta. Truth talar i egen sak – är ett egensinigt viljefullt subjekt – det är ett talande för sin egen sak som går att jämföra med Taikon. Frågan – är inte jag en kvinna? aktualiserar även hur Ahmeds "viljefullhet" tar sig uttryck genom icke-kvinnan; icke-varandet, icke-subjekt.²⁶²

Det är intressant att de konsumenterna som förväntades, eller kunde, köpa dyr keramik – exempelvis medaljongen från 1787 – förväntades ta ställning och agera – bli viljefulla – genom att konsumera. Kaffet från 2016 påminner om de historiska objekten från 1787. Min fråga vems hand det är som gör, kan här justeras eller omformuleras till: vems hand är det som inhandlar? Det går att se att det finns historiska linjer i min vardag som påminner om de objekt och företeelser som figurerade i början av både 1800- och 1900-talet.

En kan fråga sig om det finns något mediespecifikt med att använda sig av keramiken i denna typ av merchandise. Kan porslinet betraktas som vilken media som helst att applicera budskap på, likt affischer på stan eller det kaffe som jag inledde med? Det finns en viktig skillnad mellan porslin då och nu. Porslinet kom till Europa på 1700-talet, och tryckta dekaler på keramiska objekt var dyrbara.²⁶³ Idag kan jag köpa relativt billiga tryckta dekaler på keramiska objekt.

Jag kan inte spegla mig i de historiska objekten. Jag arbetar idag som konsthantverkare/doktorand under helt andra omständigheter; en av de mest privilegierade positionerna globalt sett. Objekten handlar inte heller om mina förmödrar eller förfäder. De är inte mina linjer. Jag kan också konstatera att jag har förflyttat mitt jag till ett konsthantverk och ett akademiskt rum där jag har stor rörelsefrihet och jag står inte heller under industriproduktionens utföranden. Min vithet möter heller inte något som avbryter min utbredning i det akademiska rummet. Men samtidigt kan jag inte vända objekten mot mig och säga till dem: ni objekt tillhör inte min linje. Objekten belyser min vardag. För som svensk är det viktigt att förhålla

260 Kolfin, 2012, s. 276. Se även i samma bok Charles Robertson, "Allegory and Ambiguity in Michelangelo's Slave", s. 39, 50, 363. Jag lyssnar även på konsthistorikern Temi Odumosus föreläsning där hon refererar till medaljongen från Wedgwood i en diskussion om representationen av den svarta kroppen. Odumosus föreläsningen "Cut and Paste, Making, Material and Memory in the Art of the Black Atlantic", i kursen Konst-, design- och konsthantverkshistoria, Konstfack, 14 mars, 2016.

261 Ibid.

262 Ahmed, 2014, s. 1.

263 Ibid.

sig till Sveriges koloniala historia och förstå hur nationen dragit nytta av slaveriet. Resonemang rörande detta återfinns i *Slavhandel och slaveri under svensk flagg: koloniala drömmar och verklighet i Afrika och Karibien 1770–1847* av Holger Weiss, där han redogör för Sveriges deltagande i den transatlantiska slavhandeln, genom till exempel kolonin Saint-Barthélemy i Västindien; planerna på att inrätta en svensk koloni i Afrika; berättelsen om hur Göteborgs hamn tog emot slaveriets varor – råsocker och bomull – samt hur Sverige bedrev en betydande export av järn, så kallat voyage iron, vilket bojor och kedjor är gjorda av och som brukades i slavhandeln.²⁶⁴ Jag kan därmed göra en sammankoppling mellan medaljongerna och den betydande svenska exporten av kedjor och bojor vid samma tid.²⁶⁵ Bojorna och kedjorna som finns återgivna på objekten från 1787 är ett dekaltryck, men leder till en svensk exportprodukt. Följandet av objekt utgörs av sammanlänkande linjer, och jag hamnar i en svensk kontext.

Objekten från de två olika rörelserna – rösträttsrörelsen och anti-slaverirörelsen – skiljer sig åt, men de vävs också ihop. Jag återfinner samlingar av de två objektens dekorer i ytterligare objekt. De förändras; Wedgwoods medaljong från 1787 växlar kön till en kvinnogestalt, och Pankhursts ”Angel of freedom” justeras till en specifik plats, Skottland med en tistel. Sampling av dekorer är en väsentlig del i objektens framställning, det är korsande linjer som verkar förändras i förhållande till olika rum och tider.

Objekten som jag följer är tekoppar och tekannor, kaffekoppar och kaffekannor, som vädjar om kvinnlig rösträtt. De finns där i olika samlingar, med det är svårt att få en enhetlig och översiktlig bild över hur de är producerade; linjerna är inte raka. Det är en berättad historia, men samtidigt är tekopparna och kaffekopparna som jag följer inte alltid en central del i berättelsen. Det finns inte tydliga historieskrivningar om vem som gjorde dem, hur de producerades, eller av vem. Men liksom i min vardag finns det en mängd koppar med dekaler och fraser, som propagerar – objekt som påvisar politiska viljor. Idag kan jag till exempel köpa en relativt billig kopp från Lagerhaus med en tryckt dekal där det står:

This is what a feminist looks like.²⁶⁶

Frasen lanserades första gången på en t-shirt av The Fawcett

264 Holger Weiss, *Slavhandel och slaveri under svensk flagg: koloniala drömmar och verklighet i Afrika och Karibien 1770–1847*, 2016, s. s. 7–23, 256.

Se också texten *Några ord om slafhandeln och slafveriet, tillegnade svenska folket*, från 1840 som inte bara påvisar Sveriges inblandning i den transatlantiska slavhandeln men också att det fanns kopplingar till den engelska anti-slaverirörelsen, där Thomas Clarkson omnämns. Geo. W Alexander, *Några ord om slafhandeln och slafveriet, tillegnade svenska folket*, 1840.

265 Weiss, s. 7–23, 256.

266 Lagerhaus, ”Feminist”, 2017, <https://www.lagerhaus.se/nyheter/mugg-feminist>, (besökt 2017-10-31).



Society 2005, vilket är en feministisk organisation vars rötter går tillbaka till 1866 när suffragetten Millicent Garrett Fawcett (1847–1929) började sin kampanj för kvinnors rösträtt i Storbritannien.²⁶⁷ När frasen blev en dekal på ett objekt – så som en t-shirt – ökade medlemsantalet i organisationen, vilket visar det att det finns ett påverkansförhållande mellan budskapsbärande objekt och organisering.²⁶⁸ Koppen är dock osignerad – en anonym avsändare; det är svårt att lokalisera plats. Det finns en vilja inbyggd i koppen som gör den potentiellt:

villjefylld,
 men huruvida de händer
 som gör koppen (i produktionen)
 är en del av i denna vilja,
 blir onämnt.²⁶⁹

Jag kan konstatera att objekten som verkade under den brittiska och amerikanska rösträttsrörelsen är avsedda att gå i dialog, kanske skräna och skrika med tanke på Pankhursts sigill där det finns en kvinna som blåser i ett horn. Objekten ska inte bara finnas till i vardagen; de ska inte enbart förgylla, eller vara en kopp som en kan dricka kaffe eller te ur. De ska inte ducka, de ska konfrontera, de ska gå i dialog med samhällets politiska och sociala relationer. De ska kanske också visa, likt medaljongen från 1787, att den som har dem i sitt hem har valt sida. Keramiken ska bekräfta ens valda ståndpunkt.

Det finns här linjer som möter mig i samtiden, det är en linje som berör att det finns vilja/viljor nedlagda i objekt. Jag kan alltså se linjer mellan Wedgewoods jasper cameo, där det på objekt talas om:

att vara en broder (1787),
 att inte köpa socker gjort av slavar (1825),
 till att vara en syster (1830),
 via rösträttsrörelsen, röst för kvinnor (1910),
 att höja rösten för att höras (1970),
 till att visa på att så här ser en feminist ut (2005),
 till att köpa kaffe producerat av kvinnor genom att ”höja rösten”
 – i Zoégas reklam (2016).

Argumenten från de olika rörelserna vävs ihop. Korsande linjer eller mötande linjer; samtidigt brutna linjer – jag möter viljor nedlagda i

267 Nuvarande organisation är från 1953 och har varit Storbritanniens ledande kampanjorganisation för kvinnors jämställdhet. Se Fawcett Society, ”Our History”, 2017, <https://www.fawcettsociety.org.uk/our-history>, (besökt 2018-04-20).

268 Se The Women’s Library, LSE, “This is What a Feminist Looks Like”, <https://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary>, (besökt 2018-09-05).

269 Se däremot hur Fawcett Societys t-shirt -”This is what a feminist looks like” – gjordes av underbetalda migrantarbetare på Mauritius. Tansy Hoskins, ”The feminist T-shirt scandal exposes an entire system of exploitation”, *The Guardian*, 2014-11-03, <https://www.theguardian.com/sustainable-business/sustainable-fashion-blog/2014/nov/03/feminist-t-shirt-scandal-exposes-entire-system-exploitation-elle-whistles-fawcett-society>, (besökt 2018-09-05).

objekten i nya materiella skepnader. Det är olika sociala och politiska rörelser och olika händer som gör med olika typer av agendor. De har också olika hantverksmässiga metoder, där exempelvis Wedgwoods medaljong inte bara blir en berättelse om att vara en broder, utan också en berättelse om den innovativa industrialisten. Att vara en syster – som objekten under 1830-talet förespråkar – blir en berättelse om hur kvinnor organiserar sig inom och igenom anti-slaverirörelsen, men via ett refererande till industrialisten Wedgwood. Och här finns den största skillnaden: Wedgwood talar inte för sina egna rättigheter utan för en anonym människa eller för en avidentifierad slav. Medan Pankhurst (WSPU) i rösträttsrörelsens keramik talar för sin egen sak, sin egna politiska rösträtt, vilket också är fallet med 1970-talets sång om att höja rösten för att höras. Objekten från Pankhurst (WSPU) och sången fungerar i det påverkansförhållande mellan praktiker och samhälle som Parker föreslår i texten *The Subversive Stitch* (1984), alltså det politiska samtalet är av betydelse för subversiviteten – viljan nedlagd i objekten. I Zoégas reklam återfinns istället ett säljargument, där konsumenten uppmanas att köpa en specifik vara istället för en annan.

Mina frågor kring objekten som bärare av en vilja, och därmed som potentiellt viljefyllda objekt – subversiva – får jag delvis svar på här. Jag kan förstå objekten som uttryck för en vilja att skapa progression och utveckling; objekten uttrycker en strävan efter en annan samhällsordning. Objekten ger röst – både bokstavligt genom textdekalerna, och i överförd bemärkelse – åt motståndet som aktivt går i dialog med samhällets orättvisor, genom att verka för organisationers sak. Men, objekten utgör ett symboliskt kapital som manifesterar det goda, också genom att förtiga det ”sanna”, nämligen att alla objekt gjorts av händer vars viljor inte kan/tillåts uttryck, händer som osynliggörs, avidentifieras, förblir namnlösa. Det är också därför de ”viljefyllda objekt som gör motstånd” blir så komplicerade; därför att de också är varor; de blir objekt på en konsumtionsmarknad. Objekten blir både motstånd och maktlöshet.

Efter att ha följt objekt från 1798 kan jag fastställa att keramiken leder mig till linjer från ett då. Röster från en svunnen tid. Objekten som jag följer har bevarats i museer, objekten ”lever kvar” från det förgångna. Keramik som material förtvinar inte av tidens slitage. Min fördjupning i ämnet visar också att politiska argument på objekt inte är en ny företeelse. I nästkommande kapitel kommer jag redogöra för hur jag i ett tillsammansgörande behandlar dessa historiska objekt i form av att organisera en utställning. Jag kommer även närma mig en målning av Pankhurst som synliggör aspekter kring vems hand det är som gör vad i en porslinsfabrik. I nästa undersökning kan jag fördjupa diskussionen kring och förståelsen av objekten som subversiva, ett argument som har vecklats ut i detta kapitel.

II. ORIENTERAS KRING DREJSKIVAN; ETT TILLSAMMANSGÖRANDE

I detta kapitel berättar jag om den process i görandefallstudierna som bygger på att göra objekt i ett tillsammansgörande. Det är ett tillsammansgörande som sätter igång från de samtida och historiska objekten som jag i föregående kapitel presenterat; kaffepåsen från matbutikens varuhyllor och objekt från museisamlingarna som jag besökt. Kapitlet inleds med en beskrivning av tillsammansgörandet i keramikverkstaden med konsthantverkaren Eva Szentiványi. I följande avsnitt närmar jag mig en målning från 1907 av suffragetten och konstnären Sylvia Pankhurst (1882–1969) – i ett tillsammansgörande med doktorandkollegan Olivia Plender – och detta möte återkopplar jag till aspekter från görandet i keramikverkstaden. Efterföljande avsnitt berättar mer specifikt om processen att undersöka de historiska objekten genom att tillverka keramiska objekt samt dekaltillverkning. Det avslutande avsnittet berör verktyget som mätinstrument och tillsammansgörandet som ett sätt att ”bygga ut mig själv”.

Keramikverkstaden och drejskivan

Jag befinner mig i Szentiványis keramikverkstad norr om Stockholm. Szentiványi har byggt sin egen verkstad, där det finns en drejskiva och två ugnar och en skrivhörna. Det är försommar och jag har precis kommit hem från mina studier i London. Szentiványi visar mig sin verkstad och sin tidigare produktion, där hon även har skrivit fraser och budskap på objekt, kaffe- och/eller tekoppar som hon kallar *Fantastiska koppar*; de har olika bildelement och utrop inristade. På en kopp står det ”Ja djeflar!” Hon beskriver sitt intresse och sitt arbete där hon arbetar med politiska ironiska bruksföremål och med projekt som handlar om rotlöshet, frihet, tillhörighet och främlingskap. Hon har ett rikt material och flerårig kunskap om keramiska tekniker. Kopparna är drejat lergods, där hon använder olika engober (en uppslammad och färgad lera) för att dekorera objekten. Vi har delat verkstad under vår utbildningstid på Konstfack, där hon tog en master 2008, och jag har sett hennes hantverksskickligheter i keramiska tekniker, framförallt gjutning. I verkstaden diskuterar vi ett kommande samarbete,



ett tillsammansgörande. Jag presenterar mina studier i Storbritannien, vilket jag presenterar för Szentiványi som är ny inför de historiska objekten, men vi konstaterar att det finns ett samband mellan de historiska objekten och Szentiványis egen praktik att skriva budskap på keramiska objekt, ett utförande jag själv inte har arbetat med tidigare.

Det är Szentiványi som föreslår att vi ska närma oss drejskivan som arbetsverktyg, vilket berör frågor om hur val av teknik och metoder är en alternering mellan händer, likväl att ett tillsammansgörande utgörs av kompromisser och/eller ömsesidiga eftergifter, då jag initialt hade tänkt mig gjutning, med hennes skickliga gjuttekniker i åtanke. Skillnaden mellan drejning och gipsformning och sedan gjutning är att den senare är en del av en mekaniseringsprocess av porslinsstillverkning som framförallt användes inom industri från mitten av 1800-talet, där ett flertal objekt kan göras i samma modell.²⁷⁰ Szentiványis, liksom min, keramiska produktion har mestadels bestått av gjutning, där flera gipsformdelar framtagits efter ett ”original”. Dessa gipsformar har sedan använts för gjutning, där gjutmattan hålls i gipsformar. Eftersom gipset absorberar vatten efterlämnas en tunn massa av lera, efter att den resterande gjutmattan hålls ut. Det är en teknik som har använts inom industrin, och förmodligen är några av objekten som jag följde i föregående kapitel gjorda genom denna teknik, varför jag också föreslog detta initialt. Szentiványis övertygelse om att vi kan testa och lätt kan ta upp flertalet olika former genom drejning väger dock tyngre än att gå omvägen via gips eller vidare till gipsgjutning. Det finns i förhållande till drejning en högre grad av exakthet eller säkerhet i utförandet genom gipsgjutning vilket återkopplar till Pyes hantverksteori.

Arbetet i verkstan vid drejskivan grundar sig i en mängd kunskaper. Våra diskussioner om val av metoder, grepp och tekniker är i ett ständigt flöde. Vi ställer frågor till varandra: blir leran för torr kommer den att spricka om vi gör så här, snarare än så här och så vidare. Flödet följer en ordning; det är lerans alla stadier från lermassans slicker till det brända godset som vi följer varsamt. Tillsammansgörandet följer däremot inte någon ordning, vi har tidigare inte arbetat med varandra, så det finns inte någon självklar arbetsordning. Vi båda drejar, skissar, knådar, slår leran. Keramikern Finn Lynggaard beskriver i boken *Keramisk handbok*, från 1978, alla tänkbara tekniker som både jag och Szentiványi närmar oss i verkstaden, men vi tittar aldrig i boken under arbetet, kunskapen finns istället lagrad i våra händer, det är de erfarna händerna som gör.²⁷¹ Våra händer är dock inte skolade att arbeta tillsammans, detta är nytt för oss. Genom vår utbildning på Konstfack har vi lärt att oss att arbeta ensamma,

270 Wikander, 1988, s. 68, 91.

271 I avhandlingen är jag således inte intresserad av konsthantverklig teknik eller metoder, även om detta är en central del inom konsthantverklig praktik. Att redogöra för de olika och många hantverks-momenten vore en helt annan bok tillika avhandling. För beskrivning av keramiska metoder se: Lynggaard, 1978.

vilket kan sammankopplas med den studiokeramiska linjen.

Vi gör några prover. Jag har inte drejat sedan några år tillbaka, så mina händer är ringrostiga till en början. Detta till trots finns kunskaperna lagrade i mina händer. Szentiványi har däremot praktiserat sitt drejande. Vi aktiverar kunskaper från våra kroppar. Erfarenheter som vi lagrat i våra händer. Ändå stöter vi genom arbetes gång på olika motgångar och hinder i produktionen. Exempelvis har vi stora problem med ”s-sprickor” i botten av krukan och diskuterar därför många överväganden kring val av teknik vid drejning. Det blir ett flertal omtag.

Szentiványi och jag resonerar kring teknikerna i keramikrummet och att de är hierarkiskt ordnade. Vi konstaterar i verkstaden att val av metod inte är en neutral teknik, tekniken är inte oberoende av historiska linjer, rum, händer eller tekniker. Jag lämnar Szentiványis verkstad för en stund; proverna som vi har drejat fram får torka några dagar och på vägen hem funderar jag åter kring hur drejning och drejskivan är den plats som kan beskrivas som utgångspunkten i det keramiska produktionsledet, men samtidigt finns det flera metoder i en keramikverkstad. Drejning och drejskivan är en teknik som anses vara ett av de centrala verktygen inom keramisk produktion och där handen tillskrivits stort värde.²⁷² Detta är begripligt eftersom det är genom att dreja som en kan göra runda föremål såsom koppar, muggar, skålar och så vidare, men den förklaringen är inte tillräcklig. Det tillskrivna värdet i utförandet att dreja, skiljer sig beroende på hand, rum och tid. Detta vill jag titta närmare på nedan.

On a Pot Bank, Staffordshire:

Apprentice ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work

Målningen *On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work*, 1907, av Pankhurst, skildrar en ung flicka som förbereder en lerklump. Hon står på en pall för att nå upp. Bredvid henne sitter en ung man, en lärling, som befinner sig vid drejskivan. Den unge mannen praktiserar drejandet. Flickan praktiserar att bereda en lerklump som drejaren ska formge. Jag sitter och tittar på målningen tillsammans med Plender, och vi sitter och planerar en workshop till dagen efter.²⁷³ Även detta är ett tillsammansgörande. Plender och jag ska presentera våra pågående doktorandprojekt, där vi bland annat ska utgå från den historiska figuren Pankhurst, som Plender har arbetat med.²⁷⁴ Pankhurst gjorde sigillet till tekannen och tekoppen som jag har studerat på V&A. Plender beskriver hur Pankhurst är en historisk figur som på olika sätt verkade för

272 Jämför Medbo, 2016, s. 83, 95, 97.

273 Workshop ”Crafts and Feminist Counter Movement” av Frida Hållander and Olivia Plender, 28 jan, Konstfacks forskningsvecka, 2015.

274 The Emily Davison Lodge, 2013, s. 14.



kvinnors röst, görande och rättigheter; hon gjorde det genom olika medier; så som målningar till en artikelserie 1908: *The Women Workers of England*, där hon porträtterade och skildrade arbetsförhållandena inom industriella produktioner vid fabriker i norra England och delar av Skottland i början av förra sekelskiftet. Pankhurst beskrev det som ett ”fördärvat land”.²⁷⁵

Pankhurst skrev också artiklar om tillståndet för kvinnliga arbetstagare. Kvinnor och flickor slet för en minimal inkomst. Jag och Plender konstaterar att målningen som vi tittar på visar på en annan form av politiskt engagemang. Pankhurst gör inte bara objektet, utan målningen berättar verkligen om vems hand det är som gör, den hand som senare ska göra hennes porslin, alltså *Women’s Social and Political Union – China teapot* (WSPU). Det som förtydligas här är att Pankhurst gör objekt och sätter dem i rörelse, men inkluderar även de händer som gör keramiken för rösträttens räkning. Målningen berättar att hon även för en politisk kamp för porslinfabriksarbeterskorna. Plender får fram ett citat till målningen *On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work*:

In the potteries I also saw the subordination of women workers. A woman was turning the wheel for the thrower, a woman was treading the lathe for the turner: each was employed by the man she toiled for – the slave of a slave, I thought!²⁷⁶

Pankhurst skriver om hur arbetsfördelningen såg ut i keramikverkstäderna där hon såg underordning av kvinnliga arbetare. ”Slavens slav” tänkte hon. Den historiska målningen visar hur kvinnorna var underordnade i arbetsordningen. En kvinna var hjälparbetare för drejaren som satt vid drejstolen och arbetade på en drejskiva. Citatet visar också, att det är flera händer som gör; det är en arbetsordning som följs. Det som är centralt här i relation till avhandlingens syfte är att Pankhursts målning visar ett tillsammansgörande, där det är ett flertal händer som gör. Där det finns formare, drejare, svarvare, gjutare samt färdiggörerskor och polerskor.

Förutom att förbereda ämnet kanske flickan flyttar den färdigdrejande skålen eller muggen till torkskåpet. Kanhända att hon hänklar handtag på den drejade koppen, möjligtvis kommenterar flickan även formen som görs, hittar fel och kasserar något som inte håller måttet. Här följer ytterligare led i den keramiska produktionen, så som att glasera och dekorera. Det som är intressant i Pankhursts målning är inte bara synliggörandet av vems hand det är som gör, utan också samspelet mellan händer. Under min utbildningstid på Konstfack har jag nästintill alltid arbetat individuellt, likhet med många av mina studiekamrater. Det finns en skillnad gentemot att dreja inom industri, där momenten delas upp.

275 Ibid.

276 Sylvia Pankhurst, *Women Workers of England*, 1908.

Flickan assisterar mannen som mestadels sitter vid drejskivan, medan jag och Szentiványi som keramikere i vår verkstad och som konsthantverkare äger hela produktionsledet. Jag skulle beskriva det som att vi samarbetar.

Det som är intressant är hur ett utförande är sammankopplat med vems hand som gör vad – här en manlig gestalt. Drejaren i Pankhursts målning beskrivs med titeln ”apprentice”, alltså en lärling som assisteras av flickan men säkert också flera hjälparbetare, kanske två pojkar och en kvinna.²⁷⁷ Jag läser Ulla Wikanders bok *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering* som beskriver arbetsfördelning inom porslinsfabriker, efter att ha studerat Gustavsbergs porslinsfabrik mellan åren 1880–1980. Hon skriver att det bara var män som drejade, efter den ”engelska modellen” som introducerades vid fabriken 1838 med keramikfabrikerna vid Staffordshire i England som förebild. Wikander skriver också att fördelningen mellan kön var strikt ordnad. Enligt den engelska modellen var drejarens hjälparbetare två pojkar och en kvinna.²⁷⁸ Wikander beskriver också formning av objekt, där samma utförande betecknades olika beroende på kön. Exempelvis kallades män ”svarvare” och kvinnor ”polerska/färdiggörerska”; olika beteckningar som gav olika lön och den sistnämnda mindre för samma arbete.²⁷⁹ Utförandet drejning sker med ”manlig råstyrka” och en flicka står bredvid och assisterar genom att ”förbereda ämnet”. Kanske håller flickan arbetsutrymmena rena, kanske hämtar hon vatten, eller så flyttar hon det färdigdrejade ämnet till torkskåpet, vänder på krukor så att de ska torka jämnare och så vidare.

Med hjälp av Pankhursts målning kan jag perspektivera tillsammansgörandet, men också keramikverkstaden. När jag idag kliver in i Konstfacks keramikverkstad kan jag konstatera att det finns en stor representation av kvinnor/queera/icke-binära som arbetar med keramik. Pankhursts målning tydliggör också att tillsammansgörande inte är en ny företeelse inom keramisk produktion, utan visar att all produktion sker genom en arbetsordning och framförallt genom ett arbetslag.

Jag vänder mig till mina egna erfarenheter när jag studerar målningen av Pankhurst; det skulle kunna vara jag som är flickan i industrins arbetsordning, där jag drog kablar på bensinpumpar. Jag gjorde liksom allt runt omkring, likt flickans händer, och förberedde ett ”ämne” till den hand som så att säga gjorde det ”riktiga” arbetet. Det som är viktigt att påpeka och som målningen skildrar, är att det finns ett görande som befinner sig bakom det som är framför.²⁸⁰ Drejandet är det som ligger

277 Wikander, 1988, s. 62–64, 226. Jämför även Medbo, 2016, s. 83, 95, 97.

278 Wikander, 1988, s. 62–64, 226.

279 Ibid.

280 Se även mina reflektioner kring ”Kring görandets dilemman, etiska överväganden” s. 30, samt den diskussion kring det som är bakom det som är framför vilket jag diskuterar i ”Arbete som ligger bakom, det som är framför”, s. 257.

framför. Flera händer som gör, ett arbetslag, men också en arbetsordning. En arbetsordning handlar även om tempo, om rytm, att hålla takten med ytterligare händer. Att hålla takten med händer innebär att en inte är ensam om arbetet, det är ett relationellt arbete. Det innebär också att det någonstans i arbetskedjan producerades för snabbt, eller för långsamt, denna arbetskedja kan i sin tur innebära att det blir hålrum, en paus mitt i arbetet.

Vid ”Dalsy” (eller CJ Automotive AB och Mastec Components AB, tidigare Claes Johanssons grundat 1895) var jag med i min mosters arbetslag när jag som flickan på bilden var sådär runt 14–19 år, i mitten av 1990-talet. Jag började som pryö under högstadiet, sedan var det arbete under sommarlov och andra skollov. Mina händer kan beskrivas som oerfarna, jag gjorde det jag kunde, små händer kan dra i skruvar i trånga utrymmen, små händer kan flytta saker, packa in saker. En arbetsordning innebär att ens händer gör i en kedja. En kan också förflyttas till en annan plats i produktionen, en fick ”rycka in” där det behövdes. Arbetsordningen har ett syfte och det är effektivitet. Mina händer är till förfogande.

Jag minns ett morgonmöte då produktionsledningen flaggade med ett papper i handen; en stor beställning av bensinpumpar kom från kontoret i Stockholm. Arbetslaget stod och lyssnade. En skulle nu kunna föreställa sig att arbetslaget, med kunskapen om montering av bensinpumpar, direkt skulle ge sig hän åt den stora beställningen. Men precis efter mötet började min moster och hennes arbetslag med en rök- och kaffepaus. Jag kommer ihåg att jag tyckte att det var en besynnerlig handling; fikapaus precis efter att chefen meddelat att nu är det mycket jobb framöver. Nu i efterhand tänker jag att vi började med en rök- och kaffepaus som ett sätt att andas in och ”kavla upp ärmarna” inför det kommande intensiva arbetet; men också som ett sätt att göra motstånd. Om produktionsledningen säger att nu är det mycket jobb, så säger arbetslaget: vi behöver våra pauser. Klockan och effektivitet är lika med ekonomi för produktionsledningen. Hos arbeterskorna finns en metod att göra motstånd,

att ta strid,
genom de återhållsamma händerna,
de kämpar emot.

De säger: nej vi är inte bara händer som gör.²⁸¹

Vad som synligörs är hur ”viljefullheten” tar sig uttryck på olika sätt; här just genom icke-handlingar likt det ”viljefulla subjekt” som inleder Ahmeds bok: ”The willful child [...] who will *not* do as her mother wishes”.²⁸² Min mosters och hennes arbetskamraters icke-handlingar genom de återhållsamma händerna är viljefullhet, motstånd, subversivitet.

281 Jämför Skeggs, 2012, s. 70.

282 Ahmed, 2014, s. 1.

Men Pankhursts målning visar också att ett görande handlar om orienteringar. För Ahmed handlar orientering ”om var vi börjar och hur vi fortsätter ’häriifrån.’”²⁸³ Förståelsen av orienteringen handlar också om bekvämlighet. Att få tillgång till ett hantverksmässigt utförande handlar om att känna sig bekväm i rummet. Ahmed skriver: ”Att vara orienterad, eller att känna sig hemma i världen, är också att i viss mån känna sig bekväm”.²⁸⁴ Hon menar att bekvämheten kan bli till kunskap när känslan av bekvämheten förloras, det vill säga att när en kliver in i ett rum och inte känner sig bekväm – får en syn på bekvämheten.²⁸⁵ Bekvämheter kan således förstås som kunskaper: jag kan det här. Det är en utsaga om ”jag kan”, eller ”jag kan inte”, som utgör hur en kan känna sig bekväm i ett utförande eller i ett rum. Jag konstaterar att jag och Szentiványi: ”vi kan” – vi har rörelsefriheten i det keramiska rummet, utbildningssfärer har gjort att vi genom våra händer så att säga kan röra oss fritt, vi är bekväma. Och samspelet emellan oss utgörs av ett tillsammansgörande. Pankhursts målning påtalar samtidigt att det är stora skillnader mellan industriella produktioner och de verkstäder som Szentiványi och jag arbetar i som kan beskrivas genom de sociala och klassmässiga rörelsefriheter vi tillskrivs och där vi ges ett handlingsutrymme.

Ahmeds orienteringsteori som beskriver sociala och kroppsliga blockeringar och begränsningar, kan användas för att förstå fenomenet ”jag kan inte”. Ahmed utgår från ett filosofiskt tankeraster, och börjar med filosofen Edmund Husserls (1859–1938) förklaring av hur filosofen orienterar sig i rummet med utgångspunkt från blicken på skrivbordet.²⁸⁶ Husserl utgår från det som är ”här”, en nollpunkt. Slutligen jämför Ahmed Husserls klassiska fenomenologi med den franska författaren Frantz Fanons (1925–1961) fenomenologi. Fanon talar om hur en *bekväm* handling – att veta var saker finns, att röra sig efter ett invariant kropps-schema, att återupprepa en van handling – tyder på att en person känner sig hemma i ett rum.²⁸⁷ Men Fanon beskriver även hur denna bekväma handling kan avbrytas, genom att kroppen inte känner sig bekväm. Bekvämligheten att breda ut sig i rummet kan synliggöras och diskuteras genom intersektioner. Det vill säga att kroppen avbryts, och inte får möjlighet att anskaffa sig en ”en van handling” på grund av intersektioner så som etnicitet/ras, kön, klass, sexuell läggning, religion, ålder, funktionsvariation, sjukdom och så vidare. Att kroppen avbryts i utbredningen i rummet kan alltså utgöra att en inte skaffar sig ett handlag i en praktik.

I relation till Pankhursts målning skulle jag kunna tillskriva flickan

283 Ahmed, 2011, s. 127.

284 Ibid., s. 138.

285 Ibid.

286 Ibid., s. 141.

287 Ibid.

ett ”jag kan inte” genom hennes position bredvid drejskivan. Ett ”jag kan inte” som kanske inbegriper ålder så väl som kön, och som kan innebära ett fortsatt icke-kunnande genom att inte få närma sig drejskivan. Hon gick kanske till en annan del av produktionen, så som dekormålning, eller blev polerska alternativt färdiggörerska eller förmodligen blev hon en av alla klippflickor, tryckerskor eller undertryckerskor.²⁸⁸ En kan konstatera att flickans blockeringar och begräsningar grundas i föreställningen om frånvaron av ”manlig råstyrka”. Samtidigt handlar det inte bara om flickans brist på ”manlig råstyrka”, utan också om ”fingerfärdighet” och ”händighet”. Tankerastret går att förstås genom ett flertal intersektioner, som samverkar. Inom olika industriella produktioner skapas olika förutsättningar för vems hand det är som får göra vad baserat på etnicitet/ras, nationalitet, klass, funktionsvariation eller sjukdom och så vidare.²⁸⁹ Vems hand det är som får möjligheten till ett ”jag kan” går att förstå genom olika intersektioner och hur tekniker orienteras i förhållande till olika händer; hur händer orienteras till vissa göranden, eller inte, likväl som hur ett införande av ny teknik kan öppna upp nya maktasymmetrier.

Tekniker blir därmed intressanta linjer att följa. Wikander beskriver hur kvinnorna i Gustavsberg fick ”komma in” på ”manliga” arbeten med anknytning till teknik.

Ett exempel är när stegmaskinerna infördes i Gustavsberg. Då fanns enbart manliga handdrejare vid fabriken. Den gruppen var den mest respekterade och bäst betalda och de som utförde det, hade en formell lärlingstid bakom sig. Maskinformningen hotade drejarens gamla hantverksyrken.²⁹⁰

Wikander skriver om att när en teknik var ny och ännu inte hade fått sin genuskaraktär – tekniken var dels oprövad, dels kanske inte önskad av män eftersom den hotade deras tidigare arbeten – utnyttjade arbetsgivare kvinnor för att bryta ett manligt motstånd mot ny teknik.²⁹¹ Hon skriver att i England hade drejare varit mycket fientliga mot den nya tekniken och lyckades uppskjuta dess införande, men hon hittar ingen dokumentation från Gustavsberg porslinsfabrik. Wikanders studie visar hur ny teknik fungerar som en brytningstid, som kan sägas degradera ett äldre hantverk. När en ny teknik skulle införas användes alltså ”kvinnor – och män – för att bryta motståndet hos den starka, yrkesskickliga grupp som var

288 Wikander, 1988.

289 Se exempelvis Holmérs studie om Surte glasbruk, där studien visar på hur etnicitet och genus blir avgörande i förhållande till rörlighet eller att avancera inom fabriken olik avdelningar. Holmér, 2017, s. 148.

290 Wikander, 1988, s. 221.

291 Ibid., s. 63, 220–221.

produktionens 'aristokrati'."292

Wikander visar att aspekter av teknik synliggör vems händer som gör i relation till keramisk produktion. Det är samtidigt också en utsaga som visar hur tekniker och utföranden är kopplade till kön, likväl som till handens effektivitet, och hur arbetsduglighet är sammankopplat med ekonomi. Exempelvis beskriver Wikander att de som styrde produktionen vid fabriken såg hur gjutning av gods inte behövde tränade händer; "mindre skickliga arbetare" kunde användas.²⁹³

Att undersöka materiella kulturer:

"keramisk sampling"

Jag är nu återigen i ett tillsammansgörande med Szentiványi. I vårt undersökande av de historiska objekten förflyttar vi produktionen till Konstfacks keramikverkstad i och med att Szentiványis brännugnar inte bränner så högt (stengods cirka 1280°C) som vi vill. Keramikverkstaden är på ett sätt lik Szentiványis verkstad, men med den skillnaden att vi nu befinner oss på en skola som har en tämligen stor keramikverkstad, med flera brännugnar och flera drejskivor, som möjliggör att vi kan arbeta på varsina ämnen. En skillnad är också att Konstfacks keramikverkstad har fler verktyg så som stegmaskiner, gipssvarvar, skulpteringverktyg och sprutskåp för glasering och så vidare. I arbetet med de olika verktygen i keramikverkstaden blir jag frågande kring historiska linjer. Vilka verktyg som finns i en verkstad får även betydelsen för vad som kan göras.

Vi har med oss våra materialprover som vi placerar ut på ett bord och vi betraktar proverna nogsamt, undersöker glasyrerna och formerna. De är små versioner, och vi kommer här fram till ett val i processen; vi vill gå upp i storlek för att på så sätt få en större yta att dekorera på men också för att lättare kunna placera objekten i ett utställningsrum; vi ämnar göra objekt och sätta dem i rörelse i förhållande till ett utställningsrum. Vi börjar gå upp i format och drejar allt större. Praktiserandet och de olika omtagen gör att vi "får in" formen, i våra händer. Det krävs alltså ett flertal omgångar och omprovningar innan formen sätter sig.

Szentiványi och jag gör en "karta" över alla objekt som vi undersöker. Vi skriver ut bilder på alla objekt på papper och placerar dem bredvid varandra, men också i en historisk linje. Vi diskuterar deras former, storlekar och de olika texternas betydelse som återfinns på objekten. Porcelainet *Women's Social and Political Union China teapot*, 1910 belyser sociala frågor rörande kvinnors rättigheter, genom dekorer. *Abolition Sugar Bowl*, 1825 och *Anti-Slavery Sugar Pot*, 1820 blir komponenter i att formulera och erbjuda ett marknadsalternativ för konsumenter.

292 Ibid., s. 221.

293 Ibid., s. 68.



Keramiken fungerar som en mediering av politiska rörelser. Objekten som vi närmar oss i denna studie berättar för oss att de har varit en del av olika sociala rörelser. De belyser tider av förtryck, som vi idag både är helt främmande för och samtidigt kan känna igen oss i. De politiska kamper och viljor som objekten är uttryck för, är inte en linjär entydig framgångssaga, till exempel kan en följa olika linjer som beskriver motstridigheter.²⁹⁴ De historiska objekten som vi undersöker talade då för en bättre framtid. Med en vilja. Dået gör sig kännbart i nuet. Feministiska skeenden i ”historia” är inte en fråga om utveckling från ett naivt förflutet.²⁹⁵ Snarare är det kamper som pågår. Exempelvis visar förpackningen ”producerat av en kvinna” från Zoégas att dessa kamper alltid och ständigt pågått och pågår. Den organization som grundades 1839 och som gjorde sockerskålar, tekannor och koppar opererar än idag och heter nu Anti-Slavery International, och verkar för människorättsfrågor runt om i världen.²⁹⁶

Vi diskuterar även i verkstaden vad det innebär att ta strid genom objekt. Kan vi använda oss av liknande metoder? Att genom görande och objekt gå i dialog med samhället? När vi undersöker materialet, kartan vi har framför oss med alla objekt, aktualiseras även frågeställningar huruvida aktivism kan omvandlas och göras till varor. Hur kan en produkt, till exempel en kruka där det står ”rösträtt för kvinnor”, utge sig för att kunna bekämpa orättvisa och ojämlikhet? Vi blir tveksamma till argumentationen. Det finns en komplexitet. Istället kvarstår våra frågetecken kring objektens betydelse. Vi menar: att köpa rätt, får betydelsen att göra rätt. Vi diskuterar konsumtion som aktivistisk handling.²⁹⁷ Det är en specifik form av aktivism, där konsumenten uppmanas att ta ställningen genom att konsumera varor. Konsumtion som motståndshandling?

Här ställs frågorna: hur kan en produkt, till exempel en kopp där det står ”feminism”, utge sig för att kunna manifesteras bekämpandet av orättvisor? Eller är försäljningen kanske en del av kampen? Påstås jag kunna ”rädda världen” genom att dricka en kopp kaffe som stödjer rättvis handel?²⁹⁸ Vem som kan göra denna form av ”aktivism” eller motståndshandling avgörs dock av vem som har råd att konsumera. Vem som kan utföra denna form av ”aktivism” handlar om vem som har tillträde till dessa konsumerande motståndsrum.²⁹⁹

294 Hemmings, 2005, s. 115–139.

295 Ibid., s. 131.

296 Anti-Slavery International, ”What is modern slavery?”, 2017
http://www.antislavery.org/english/slavery_today/default.aspx, (besökt 2017-02-17).

297 Mediaforskaren Roopali Mukherjee och författaren Sara Nanet-Weiser, undersöker hur varor står i relation till makt och motstånd likväl som medborgarskap och subjektivitet i en samtida amerikansk kontext. De argumenterar för hur aktivism kan omvandlas och göras till varor. Roopali Mukherjee & Sara Nanet-Weiser, *Commodity Activism: Cultural Resistance in Neoliberal Times*, 2012, s. 1–14.

298 Ibid.

299 Våren 2015, när jag tittade in i samlingarna vid de olika museerna, närvarade jag också

MEDALJONG

Tillverkare Josiah Wedgwoods porslins-fabrik

Teknik: Jasper

Text: "Am I not a Man and a Brother"

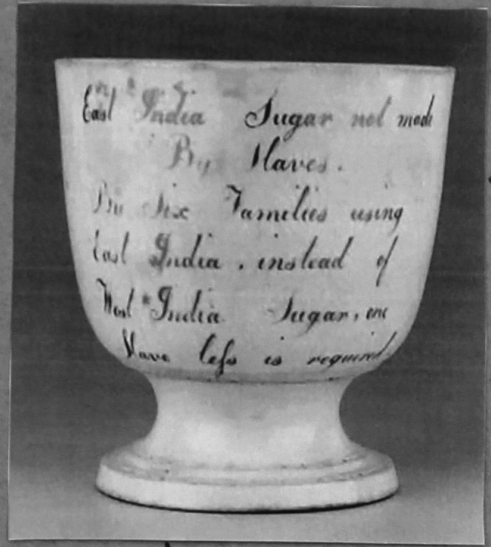
För: The Society for the Abolition of the Slave Trade

SOCKERSKÅL

Tillverkare Staffordshire eller Sunderland

Text: East India sugar / not made by / Slaves

Teknik: Lergods, dekoral



1787

ca 1800

ca 1820

1825

1830



EMBLEM & MEDALJONG

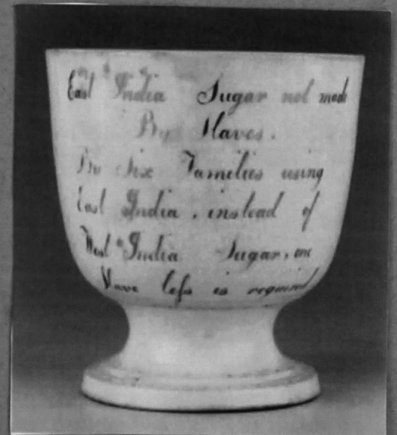
Tillverkare okänt
Teknik: TRYCK
Text: "AM I NOT A MAN AND A BROTHER"

SKÅL (ANTI-SLAVERY SUGAR BOWL)

Okänd tillverkare

Teknik: Lergods, dekoral

Text: East India sugar / not made by / Slaves



SOCKERSKÅL

Tillverkare: okänd

Teknik: Lergods, dekal

Text: East India sugar not made/
By slaves/ By six families
using/ East India, instead of/
West India sugar one/ slave
less required



TESERVIS

Tillverkare Williamsons of
Longton, Staffordshire
Sigill av Sylvia Pankhurst
Tillverkad för: Women's
social and political
Union

ca 1850

1909

1910

änd
ck, print

"I NOT A
MAN AND
ISTER"



MUGG

Tillverkare okänd

Teknik: Drejat, dekal

Text: Health to the sick/
Honour to the brave/
Success to the lover/
And freedom to the slave

TEKOPP ↑

Tillverkare Diamond china co,
Longton pottery, England

Teknik: (porcelain), dekal

Sigill: Sylvia Pankhurst

"Angel of freedom"

Och "Scottish Thistle"

Tillverkad för: Scottish WSPU
Exhibition, Glasgow

Att göra objekt och sätta i rörelse?

Vi bestämmer oss för att återge slogans och fraser från organisationer som är verksamma idag på våra keramikobjekt. De olika slogans som vi nu börjar kopiera till våra krukor är budskap om pågående sociala och politiska utmaningar:

Demand End of Cotton Crimes,
Domestic Workers Lack Legal Protection
och
ACT NOW.

För att förtydliga: vår metod är inte att gå till aktuella organisationer för att berätta deras berättelse. Vi diskuterar hur vi ska kopiera, sampla och remixa argumenten från objekten som gjordes för anti-slaveri-, och rösträttsrörelsen och textfraser från den samtida människorättsorganisationen, i en vilja att visa en tradering.

Szentiványi och jag gör bränningsscheman, sätter ugnar, rengör ugnsplattor och så vidare. Jag sätter mig även framför datorn och börjar göra bilder till de olika dekalerna. Närläsningen av de keramiska objekten genom datorns redigeringsprogram, erbjuder att ta del av objektens många olika medieringar. Det som görs är att föra samman grafiska element från de historiska dekorerna och de samtida förpackningarna till ”nya” dekorer för att applicera på de keramiska objekt Szentiványi och jag tillverkat. Från fotografisk dokumentation friläggs enskilda element som sedan läggs samman med andra grafiska element och sammanförs med citat från samtida organisationer, som likt de historiska keramiska objekten agiterar om oförrätter.

Genom detta görande sammanför vi olika tiders argumentationer, och går i dialog med insikten om att emancipatoriska kamper kan sättas i relation till en icke-linjär historiesyn.³⁰⁰ Vi lägger till ett flertal ”?” alltså övervägande antal frågetecken att dekorera våra objekt med; för att visa på dubbelheten som objekten bär på.

Vi väljer att behålla vissa grafiska element ”intakta” när vi tycker att det finns ett intresse av att mediera vidare referenser från de historiska objekten,

vid Mukherjees föreläsning där hon beskrev hur kulturella motståndsuttryck står i relation till arbete men också hur sociala strukturer representeras genom materiella kulturer. Mukherjee, som utgår från en amerikansk och brittisk samtid, beskriver hur skillnad görs mellan vilka kroppar som ges tillträde till olika postfordistiska rum (rum som kan beskrivas som utbildningsfärer och/eller där kulturella uttryck kan möjliggöras) och vilka som inte ges det. Genom ett intersektionellt perspektiv visar hon hur de olika rummen särskiljs och hur kroppar med vissa (privilegierade) identiteter som vithet samt över- och medelklass har tillträde till utbildning, där vissa representationer av kulturella motståndsuttryck kan möjliggöras. Föreläsning med titeln ”Bio-Work in the Blacking Factory: Media Labor and the Technologies of the Racial Self”, Centre for Feminist Research, Media and Communications, Goldsmiths University, London, 3 mars 2015.

300 Hemmings, 2005, s. 115, 131, 139.

så som citaten som återfinns på rösträttsrörelsens objekt: "Freedom" eller "Angel of freedom", men också texter från antislaverirörelsens objekt "Health to the Sick, Honour to the Brave, Success attend true Love, And Freedom to the Slave". Delar av citaten och de grafiska elementen plockar vi i isär men vi tar också helt bort citat och grafiska element. Exempelvis har vi valt att ta bort en representation som gjordes av Wedgwood där en svart man framställs i kedjor, och en senare version, där en kvinna är gestaltad. Valet att ta bort detta grafiska element bygger på en motvilja mot att bygga vidare på denna typ av stereotypiserande bilder. Ja, rasism helt enkelt. Vi gör här ett ställningstagande rörande att inte återskapa rasistiska representationer. Vi menar att Wedgwoods representationer är ytterst problematiska.

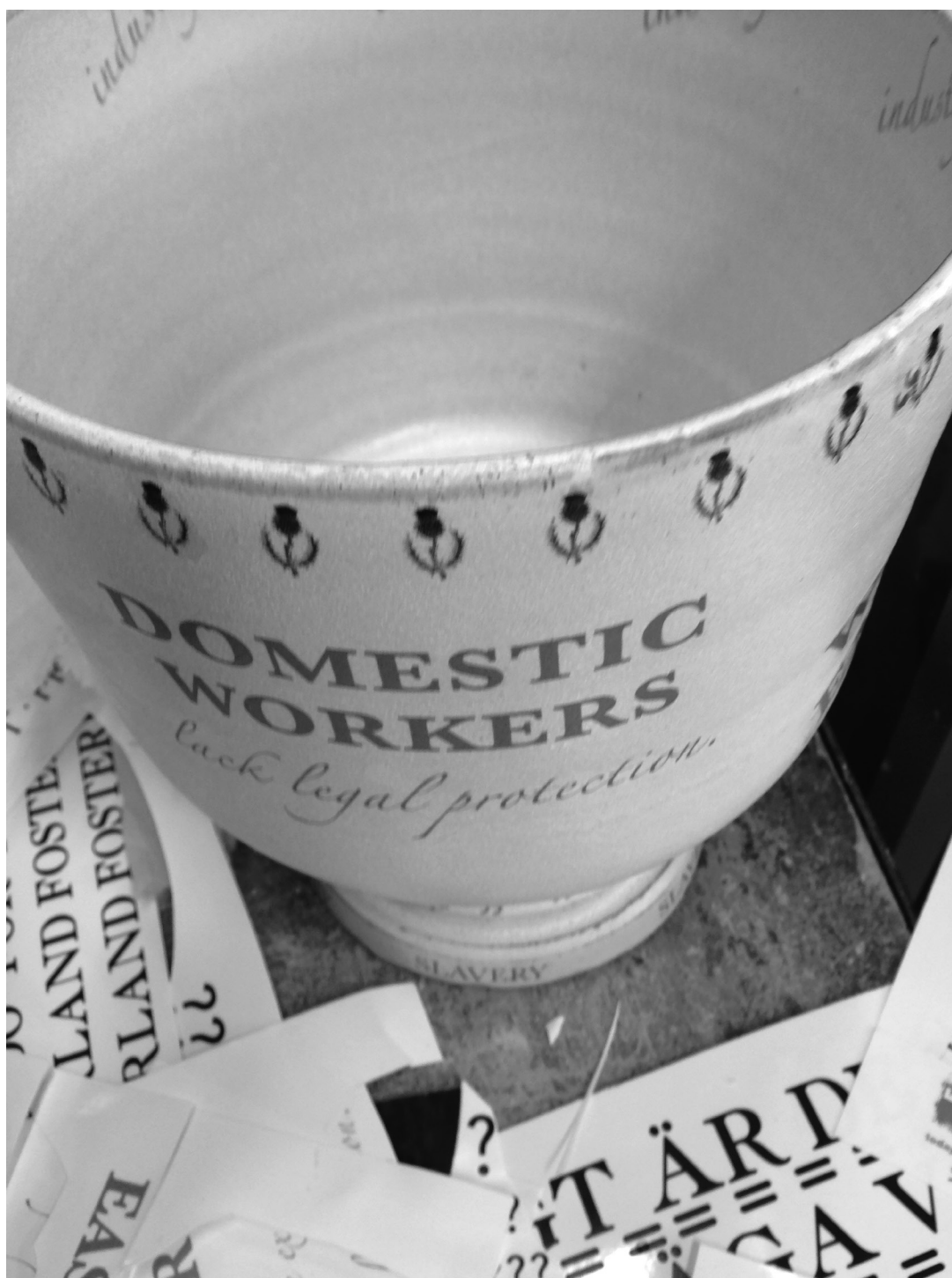
Här preciseras betydelsen av vad det innebär att forska genom konsthantverk; vi står här i relation till historiska objekt genom våra rum, verktyg och händer samt vårt material och det innebär en ansats, ett visst (in)grepp utifrån en särskild intention. Att göra är att undersöka, men också att transformera, eller förflytta. Hur denna förflyttning sker försöker jag förstå med hjälp av teoretiska perspektiv, exempelvis utifrån en läsning av Hemmings, men också utifrån Ahmed. Parafraaserandet – objekt och fraser sida vid sida – blir "omskrivning" och det som uppstår är intressanta förskjutningar – politiska, tekniska, historiska; det vill säga parafrasen skapar ett utrymme för reflekterande vilket innebär att återigen analysera alla dekalerna. En förutsättning för denna konsthantverkliga praktik är alltså en digital "samplingskultur" där en oändlig mängd material, som tidigare varit vitt skilda, nu görs tillgängliga och läggs sida vid sida.³⁰¹ De "remixade" eller "återbrukade" grafiska dekorer skickar vi därefter som digitala dokument till ett företag som tillverkar screentryckta dekorationsdekalerna för stengods som vi sedan bränner in i keramiken.

I keramikverkstaden arbetar vi samtidigt med våra objekt, och här finns en likande process. I några av objekten försöker vi efterlikna de historiska objekten i både form, glasyrer och storlek, för att påtala relationen dem emellan och i andra objekt gör vi förskjutningar, gör formerna större och så vidare.

Szentiványi och jag överför dekalerna på våra objekt, som nu är glaserade. Vi har ringa erfarenhet av att applicera dekalerna. Vi frågar oss om det görs bäst med kallt eller varmt vatten, vi provar och märker att varmt vatten kan förstöra dekalerna. Szentiványi och jag klipper, trycker och borstar fast dekalerna, vilket är ett tidskrävande arbete; vi inser ganska snabbt att det är en fördel att vi är två som gör. Det krävs en exakthet i de olika momenten; de flinka och flyhänta händerna är ett måste för

301 För en diskussion och förståelse av "remixade" eller "återbrukade" grafiska dekorer (eller så kallade "readymades") inom en keramisk praktik, blir Veitebergs forskning viktig. Se Veiteberg, 2011, s. 8–27.





hantverksutförandet.

Närläsningen av de historiska objekten som möjliggörs av görandet i verkstaden möjliggör även att få syn på teknikerna. De historiska objekten med de olika dekalerna är antingen gjorda med koppartryck eller kromotryck, där tryckt dekor är överförd på det skröjbrända godset från papper. Det är en teknik som består av en överföring av ett tryck från en graverad kopparplatta till ett pappersark; ett exklusivt objekt. Tryckt dekor var ofta dyrare än handmålade under början av 1800-talet och det går att relatera till dagens argument som ”gjort för hand”.³⁰²

Om jag återvänder till Pankhursts artikelserie från 1907 hittar jag ytterligare ett vittnesmål där dekaltillverkningen finns med: *Old Fashioned Pottery: Transferring the Pattern onto the Biscuit* från 1907. Målningen visar två kvinnor vid en arbetsbänk, med nedböjt huvud och koncentrerade. De betraktas av en man som står bakom dem. Och så två till, *On a Pot Bank: Scouring and Stamping the Maker's Name on the Biscuit China, charcoal on paper* och *Untitled: A Red-headed Girl Working in a Pottery*. Den senare är en enklare teckning, och här visas fyra kvinnor i hätta som sitter på rad vid en arbetsbänk. Målningarna visar att det är kvinnorna som gör, och att de gör i ett arbetslag. Det är händer som gör – ett tillsammansgörande. Jag kan läsa om hur det i porslinsfabriker fanns både klippflickor, tryckerskor och undertryckerskor som arbetade med dekaler på keramik.³⁰³ Klippflickorna var ansvariga för att trycken hämtades från tryckeriet till övertryckerskorna.³⁰⁴ Tryckerskorna arbetade med att sätta fast trycket på gods, medan undertryckerskan gned fast det, eller borstade fast och tvättade av pappret.

Även vi tar en paus i arbetet, men vår paus innebär inte att ta strid, som min moster och hennes arbetslag gjorde när jag som tonåring arbetade inom industrin, utan vi sätter oss i solen med varsin kaffekopp med märkningen – made in china – vilket förmodligen betyder att koppen är gjord i keramikdistriktet Jingdezhen. Vi inser att även dessa koppar har en tryckt dekor, eller en hand som för oss blir okända tryckerskor och undertryckerskor.

Processen i parafraaserandet som Szentiványi och jag gör i keramikverkstaden, kan beskrivas som ett dekonstruerande och ett rekonstruerande och innebär åtskilliga tolkande moment. Vi ”klipper” samman ord och fraser. ”Glapp” skapas samtidigt som direkta hänvisningar görs vilket möjliggör omförhandlande – och kanske även normutmanande – läsningar av historia likväl som samtid. Genom görandet undersöker vi på detta sätt en materiell kultur, i detta fall historiska keramiska objekt, deras användningsområden, framställningsformer och vår förståelse av

302 Wikander, 1988, s. 148.

303 Ibid., s. 156.

304 Ibid., s. 157.





dem i en samtid. Småskalig konsthantverklig produktion som äger rum i keramikverkstaden innebär idag ett stort antal möjliga förskjutningar per producerad enhet. Det kan jämföras med Pyes spektrum av utförande av risk, det vill säga ett utförande med någon typ av teknik eller anordning, i vilken resultatet på objektet inte är förutbestämt; det finns ett risktagande i utförandet. I risktagandet i ett utförande möjliggörs även ett antal framställningsformer samt ett frekvent tolkande moment. I risken erbjuds också möjligheter att förändra, justera eller skeva, vilket bär på och möjliggör ett handlingsutrymme. Konsthantverk kan i denna mening vara en kritisk praktik. Det är ett försök att ta strid genom att göra objekt där vi använder oss av ett högkoncentrat av omförhandlande metoder, performativa metoder. Och möjligheter till normutmanande handlingar och läsningar.

Jag får syn på det historiska materialet genom att göra, genom att konsthantverka, men jag får också syn på hur det förflutna utgör en lång räckta av tillfälliga rörelser, där jag genom att göra kan förstå att "historia" och "görande" inte bildar en rak utvecklingslinje, som om det skulle vara en framgångssaga. Linjerna som jag följer visar mig inte en framgångssaga av betydande framsteg eller förbättringar. Jag menar att jag snarare får syn på en trading, där min kropp är en del av historiska linjer. Jag får också syn på praktiken vi gör, i rummet finns våra händer, kroppar, liksom verktyg, vilket jag nedan kommer närma mig.

Kroppen och verktyget som mätinstrument

Jag vill här återigen vända mig till de aspekter som aktualiseras i tillsammansgörandet mellan mig och ytterligare händer. Jag fick en gång frågan vad min begränsning var i mitt arbete i verkstaden. Jag skulle vilja vara lite längre och lite starkare, svarade jag, eftersom jag jobbar med stora gjutformar; det är tungt. Mitt svar kan te sig lite lustigt, men det pekar ändå på vad kropp har för betydelse för ett görande. Det jag menade var att min kropp och dess fysiska förutsättningar är avgörande för vilka utföranden jag kan eller får göra. Det kan jämföras med vad Ahmed skriver om hur bekvämlighet i rum kan utgöra en utsaga om "jag kan" eller "jag kan inte".³⁰⁵ Det kan även exemplifieras av flickans små, eller kanske flinka, händer, som Pankhurst skildrar i målningen från 1907. Kroppens materialitet är en förutsättning för görandet, kroppens materialitet utgör rörelsefriheten i görandet. Föreställningar om sociala och kroppsliga blockeringar och begränsningar – kroppens fysiologi – utgör ett hejdande i rörelsefriheten.

Det jag gör i vårt arbete är att jag "bygger ut mig själv" med ytterligare händer, vilket utgör ett tillsammansgörande. Tillsammansgörandet

305 Ahmed, 2011, s. 138.

vidgar min hand och min praktik; gör praktiken mångfaldig. Att arbeta i ett tillsammansgörande innebär att ett görande inte produceras av en teknik, en hand, utan att det är många tekniker, många händer, många verktyg som är med och tar fram ett objekt. Jag ”bygger ut mig själv” genom ytterligare kunskaper och handlag, händer som Szentiványis, men också verktyg, drejskivan, diverse redskap som drejsken, ugnar och vagnar. En växelverkan sker mellan händers kunskap. Vid drejskivan där vi tillsammans växlar mellan att vara den som drejar, eller att vara den som betraktar och kommenterar formen som framträder. När någon av oss blir osäker kring hur handen ska genomföra arbetet, tar den andra vid. Den ena kanske har en säkrare hand, ett säkrare handgrepp för just det momentet och ibland arbetar vi med fyra händer vid samma objekt. Det är genom våra händer och kroppar som vi prövar en materiell historia alternativt en materiell kultur, vilket inbegriper ett flertal materialiteter så som objekt, verktyg, göranden och rum.³⁰⁶ Vi försöker förstå storlekar, former och ytor liksom glasyrer. Under nästan ett år, till och från, arbetar vi med olika modeller.

När jag beskriver att tillsammansgörandet syftar till att ”bygga ut mig själv” kan jag gå till Haraways *Cyborgsmanifest*, som är skrivet 1985 och är ett socialistiskt-feministiskt politiskt manifest. Haraway beskriver en feministisk cyborg som både är en maskin och en organism.³⁰⁷ Människan som cyborg är inte skild från maskinen eller från naturen. Cyborgkroppen är maskin-människan som kan bli monstruös, duplicerad och kraftfull.³⁰⁸ Tillsammansgörandet kan uppfattas utmana föreställningar kring det konsthantverkliga subjektet. Den ensamma handen. Där en hand gör ett objekt som gör anspråk på autonomi. Viljan att ”bygga ut mig själv”, genom verktyget i handen och med Szentiványis händer, kan placeras in i ett feministiskt förhållningsätt utifrån läsningen av Haraway manifest.

Men Haraways manifest öppnar också upp för frågan hur de olika verktygen står i relation till min ”kropp”. Var går gränsen mellan det som benämns som kropp och det som benämns som materiell omvärld? För mig sammanfaller de frågorna med min undran över verktyget som medskapare i skapandet av praktiker. På arbetsbänken i verkstaden befinner sig materialiteter som verktyg: drejsken, skärtråd, avdrejningsjärn, glaseringsstång, med mera; också maskiner som drejskiva samt även materialen det vill säga lera som ska omformas, det så kallade råmaterialet. Således finns det flera material; kroppens materialitet, materialets och verktygens materialitet.³⁰⁹ Materialen följer varandra, men är också beroende av varandra. Materialen bråkar med varandra. Material kan vara

306 Jämför Zetterlund, 2015, s. 16

307 Haraway, 2008, s. 186.

308 Ibid., s. 203.

309 Jämför Barad, 2008, s. 120–154.

bångstyrigt och svårhanterligt; leran spricker, den faller ihop för att den är för blöt, torkar ojämnt eller så blir krukorna vinda och skeva – när vi inte har den förtrogenhet eller den tid som krävs för rätt utförande. När vi får in rätt utföranden efter ett flertal provanden, kan vi tämja materialet och då infinner sig känslan att ”vi kan”. Händerna och kroppen blir ett redskap i arbetet, kroppen är både svaghet, styrka och metod. Det som jag vill understryka i denna berättelse är förståelsen av att det i praktiker finns flera styrande komponenter, så som fysiska kroppar, ting och materia. Alla dessa komponenter är aktiva medproducenter i skapandet av praktiker. Alla verktyg som vi använder kan förstås som instrument som påverkar utförandet. Verktyg är alltså en del av ett utförande, vilket aktualiserar Pyes resonemang om utförande av risk eller säkerhet. Ett hantverksmässigt utförande innebär en typ av teknik eller verktyg, i vilken resultatet inte är förutbestämd, utan beror på handens skicklighet. Det kan alltså finnas en säkerhet i utförandet, där verktyget eller maskinen råder över utförandet i dess exakthet liksom bestämdhet. Alla verktyg vi använder är också våra *mätinstrument* som fungerar som analysverktyg för att förstå materialet; dess storlek, form och mediering. Genom vår konsthantverkliga praktik, genom att göra, kan vi även omförhandla en materiell kultur. Görandet av objekt utgör möjligheter till normutmanande handlingar, läsningar och materialiseranden.

Men hur förhåller sig våra händer i relation till detta utförande av risk? Jag tänker att ”risk” finns som moment i själva tillsammansgörandet: genom att ”bygga ut” våra händer genom ytterligare händer. Tillsammansgörandet skapar en individuell kontrollförlust – vi sätter något på spel, ”tar risker”, så att säga.

Risk, i Pyes spektrum, har däremot med utförandet att göra. Om jag tittar närmare på detta spektrum, så ser jag att det i vårt samarbete finns en skillnad i förhållandet till bekvämheten i ”risk”. En skillnad som alltså blir framträdande i relation till min hands utförande, och Szentiványis hand, är hur min hand är tränad i industri- och floristikrummets betoning på effektivitet och där ett utförande är kopplat till att ge ekonomisk bärighet. Det vill säga det finns i Pyes spektrum, dimensioner/linjer som är synliga som verktyg, material, tillsammansgörande, men också osynliga dimensioner/linjer som bekvämhet, respektabilitet, effektivitet som formar, villkorar min hand och min kropp i görandet.

Det finns ett tillfälle då jag och Szentiványi diskuterar vilka former som vi ska arbeta vidare med utifrån krukor som vi redan har gjort. Vi står framför ett 10-tal krukor som jag drejat fram, men ingen av dem är i den form som vi söker. Szentiványi poängterar att vi egentligen bara behöver en utställbar kruka inför utställningen. Inom ramen för detta finns det här ett spektrum som även kan kopplas till tid. Här finns en tidslig agens som är avgörande för hur en praktik orienterar sig i relation till vems hand det är som gör. Där handens skicklighet eller händighet

utgör en aspekt där ekonomi, snabbhet och effektivitet i utförandet innebär mer pengar. Effektivitetsaspekten i en hands görande kan jag sätta i relation till idéer om ekonomi, och där att göra tio krukor innebär en förhoppning om en lönsam försäljning. Att göra tio krukor är alltså i detta fall för mig *inte* en strategi för att pröva mig fram. Jag resonerar inte ”om jag gör tio så måste iallafall en bli bra”, utan ”det går bara av farten”. Jag skulle vilja beskriva det som att min hand är inlörd i ”mycket och snabbt förfaringssätt”, medan ”långsamt-noggrant-eftertänksamt-exklusivt” är ett förhållningsätt som min hand inte är bekväm med. Hur effektiviteten är sammankopplad med mitt hantverkande bygger inte bara på hur min hand är hantverksmässigt skolad och tränad, utan också på aspekter kring vad Skeggs uttrycker som respektabilitet. Jag blir respektabel av att göra flera krukor i industrirummets produktion; jag blir mer lönsam. Att ”bara” göra en kruka är inte tillräckligt. Hur dugligheten, respektabiliteten och effektiviteten är sammankopplade med mitt hantverkande bygger inte bara på hur min hand är hantverksmässigt skolad och tränad, utan går också att koppla till sociala och kulturella skillnader mellan praktiker och görandets idéer.

Jag har i detta avsnitt undersökt historiska objekt genom ett tillsammansgörande, där ett antal olika hantverksutföranden och tekniker har aktualiserats. Detta har visat att tekniker är sammankopplade med vems hand det är som gör vad, när och hur. I kommande avsnitt kommer jag vända mig till biblioteket och böcker för att ytterligare undersöka praktiken keramik och historiska linjer. Biblioteket och böckerna blir här mina rumsliga huvudfigurer.

III. BIBLIOTEKETS MJUKA ORIENTERINGAR; BOKLIGA KUNSKAPER

Biblioteket och böckerna blir i detta kapitel mina rumsliga huvudfigurer. Kapitlets syfte är att analysera det som berör min frågeställning: vems hand är det som gör? Jag kommer att befinna mig i bibliotek i syfte att göra en konsthantverklig kontextualisering av min praktik. I första avsnittet kommer jag befinna mig på Konstfacks bibliotek där jag med en analytisk lins från den franska feministiska teoretikern Luce Irigaray får syn på konsthantverkliga praktiker, linjer och rum. I det följande avsnittet söker jag i Konstfacks biblioteksarkiv, vilket leder mig till den keramiska praktiken porslinsmålning. I avsnitt nummer tre kommer jag att veckla ut linjer mellan konstnären Peter Voukos (1924–2002) keramiska praktiker från 1950 till en medstudents arbete, vid The Otis College of Art and Design, 2005. De bokliga kunskaperna och min medstudents konsthantverkliga praktik, blir här ett material som jag analyserar med hjälp av teorier. Sista avsnittet kommer behandla min andra fråga: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt och fungerar som en analys av de objekt som görs i denna görandefallstudie, genom ett tillsammansgörande. Jag kommer i detta avsnitt närma mig keramikern, forskaren och feministen Claudia Clares konsthantverkliga praktik samt Rozsika Parkers teori om det subversiva.

Görande som återfinns i fotnoternas marginaler

Jag sätter mig nu på Konstfacks bibliotek. Ett bibliotek som jag vänt mig till ett flertal gånger efter föreläsningar, seminarier och verkstadsarbete, för att fördjupa mig. Jag har vänt mig till biblioteket för att skapa en grund jag kan stå på, jag har så att säga fyllt min ryggsäck med dess innehåll.³¹⁰ Jag ställer mig framför hyllan med beteckningen ”Särskilda keramiker – Ihfaz”, som

310 Jämför ”duktighetens värde” som en strategi för att komma bort ifrån upplevelsen av att inte duga, Sohl, 2014, s. 264.

jag gjort många gånger tidigare. Här hittar jag ett flertal namn som har passerat under min utbildning. Jag kan konstatera att genom stora tunga böcker kan jag lära mig om keramiska traditioner; för ja, många och tunga är de böcker som finns i den keramiska praktikens linjer. Böckerna är stora med glättiga pappersfotografier, texterna i böckerna har mindre betydelse. Keramiska praktiker förmedlas och traderas här genom bilder. Det är knappt att jag orkar bära hem dem från biblioteket. Bokens form, dess exakta materialiseringar av historien om konsthantverk och keramik sätter också mitt skrivande och min avhandling i en annan kontext: formatet är inte det samma. Jag menar att även om jag kan se att det finns likheter genom den konsthantverkliga praktiken, så lägger jag i min avhandling en tyngdpunkt vid den del som länkar min konsthantverkliga praktik till forskningens syfte och frågeställningar. Utifrån min första fråga – vems hand är det som gör? – noterar jag att det finns en stor representation av män i bokhyllan ”Särskilda keramiker”. Jag finner närmare femtio böcker om eller av män och cirka sjutton om eller av kvinnor, och en överrepresentation av europeiska och amerikanska keramiker, och några japanska.³¹¹ Det finns flera böcker om konstnären Peter Voulkos, vilket är ett namn som jag sammankopplar med mina utbytesstudier på The Otis College of Art and Design, 2005. Bokhyllan presenterar ett urval av böcker som ansetts relevanta för keramik-utbildningen och som därmed präglat Konstfack som institution och format min konsthantverkliga praktik. Jag återkommer till Voulkos praktik senare i detta kapital men först vill jag vända mig till ett teoretiskt och praktiskt perspektiv för att förstå urvalet av böcker.

För att hitta andra historier, de andras – kvinnornas – historia behöver jag gå till fotnoternas marginaler. Något som Irigaray behandlar träffsäkert i texten: ”Att skriva som kvinna”, *Könsskillnadens etik och andra texter*, från 1994, genom att belysa fotnotens betydelse för hur jag kan finna andras görande. Jag menar att sökande i fotnoternas marginaler blir viktiga i undersökandet och jämförandet av konsthantverkliga praktiker, linjer och rum, liksom förståelsen av frågan vems hand det är som gör:

fotnoterna [är] ofta den plats där kvinnor är minst synliga. Anledningen är att där måste författarens namn anges, vidare titeln på boken eller artikeln, samt exakta hänvisningar till texten, åtminstone enligt de regler som jag fått lära mig. Det händer att vissa kvinnors verk redan ingår i korpusen i olika böcker, men de har ofta assimilerats utan att någon exakt uppgift ges om vem som har producerat dem. Vi har av kulturen lärt oss att konsumera såväl den naturliga som den andliga moderns kropp utan att behöva gengälda dessa och att, vad männens värld angår, markera detta beslagtagande

311 Beräkningen gjordes 28 oktober, 2016.

med deras namn.³¹²

Irigaray få mig att inse att kvinnornas keramiska görande återfinns i marginaler. Det händer att vissa kvinnors verk redan ingår i korpusen i dessa stora och tunga böcker – eller institutioner – men de befinner sig allt för ofta i mindre produktioner, lättare varianter, billigare tryck, ofta assimilerade till ett smalt utrymme i någon fotnot i bokhyllans böcker. Eller under andra kategorier där inte ”särskilda keramiker” presenteras. Jag påminns om hur The Emily Davison Lodge återfinner Pankhursts målningar från 1907 i marginalerna, där de är avsides placerade i arkiv och privata hem.³¹³ Detta är bara ett av många yttranden som beskriver hur vissa kroppar, vissa händers görande, osynliggörs på konsthantverkets bibliotekshyllor. Härskarteknikerna är många, och en av dem är osynliggörandet. Jag har av bibliotekshyllorna ”lärt mig” om min praktik genom männens praktik. Men jag har också genom verkstadsbordet och glasyrrummet ”lärt mig” av männens recept. Kanske är det därför jag viljefullt har förflyttat mig till de berättelser som återfinns i detta kapitel, liksom i nästa del – ”Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II” – där jag möter textila rum i sökandet efter tydliga historiska moderliga hemvister.

Jag kan vända mig till en annan hylla i bibliotekets rum och ställer mig framför ”Konsthantverk, design allmänt – Ih” eller ”Konsthantverks- & designteori – Ih:d”. Här hittar jag fler kvinnliga keramiker/konsthantverkare än under ”Särskilda keramiker – Ihfaz”. Här finns keramiker, men också avhandlingar inom keramik och konsthantverk, alltså olika projekt som reser ett bredare anspråk och innefattar allt ifrån design-, hantverks-, arkitektur-, slöjd-, och hemslöjdsteori till historia.³¹⁴ Hyllorna befinner sig i samma rum, samma bibliotek, men det finns en skillnad. Här finner jag desto fler kvinnor och framför allt de kvinnor som varit verksamma under slutet av 1990-talet och början 2000-talet. Det är inte en bruten linje, men en förändrad linje. Det som vecklas ut är en bredare definition av keramikpraktiken, kanske lösare i sin bekvämlighet att infogas som ”särskild keramiker”. Jag noterar även att böckerna i denna hylla är mindre och lättare trycksaker; pocketböcker, fanziner, eller tidskrifter. Jag kan med lätthet packa ner alla böcker i min ryggväska och bära med mig dem hem.

312 Luce Irigaray, ”Att skriva som kvinna”, *Könsskillnadens etik och andra texter*, [översättning: Christina Angelfors], 1994, s. 208.

313 The Emily Davison Lodge, 2013.

314 Under hyllan ”Konsthantverk, design allmänt – Ih” eller ”Konsthantverks- & designteori – Ih:d” hittar jag fler kvinnliga keramiker/konsthantverkare, så som konsthantverkarna som jag tidigare har refererat till: Ernkvist och Ahl, samt den brittiska keramikern Alison Britton, och många fler. Jag finner också de två projekt som har formulerat, diskuterat, utmanat och vidgat konsthantverket under 2000-talet: *Craft in Dialogue* (2003–2006) och *Think Tank: A European Initiative for the Applied Arts* (2004).

Bildalbumet berättar; om Konstfacks keramikverkstads linjer

Jag tar trapporna ner till Konstfacks biblioteksarkiv, och tar fram ett fotoalbum med namnet: "Bilder från Tekniska skolan i Stockholm 1914–15". I tillsammansgörandet med Szentiványi blev jag frågande kring keramikverkstadens linjer. Jag vänder mig till detta fotoalbum för att studera görandet i verkstaden. Keramikverkstaden på Konstfack har även den ett flertal linjer: det är en utbildning där keramik-praktiken har förändrats genom olika historiska tider. I albumet återfinns bilder från när skolan låg i de nu rivna Klarakvarteren, på Mäster Samuelsgatan. Samlingen av fotografier i albumet visar en dokumentation av studenter i olika verkstäder, en av dem visar en keramisk praktik, porslinsmålning.³¹⁵ Fotoalbumet gör det möjligt att så att säga "bläddra bakåt i tiden". En berättelse om flickors och kvinnors utbildning. I boken, *Gamla Konstfack: en liten rundvandring* från 1959 av Ruth Hallberg (1889–1976), som var avdelningsföreståndare för Tekniska skolans kvinnliga avdelning 1925–1945, beskrivs keramikverkstaden på Konstfack genom porslinsmålning.³¹⁶ Hallberg noterar att porslinsmålning var en av de första keramiska teknikerna på Konstfack. I boken står det följande:

Porslinsmålning var länge det enda keramiska arbete, som skolans resurser medgav. Redan 1910 betraktades det likväl som ett hobbygöra, knappast värdigt skolan. Men det var ju roligt att egenhändigt pryda fat och pytsar till julklappar.³¹⁷

Flickor och deras görande betraktas som hobbygöra och "knappast [är] värdig[t]" Konstfackskolans utbildningssfär.³¹⁸ Jag förundras över hur dekorerande händer förminskas och förlöjligas. I jämförelse med beskrivningen "att göra presenter och julklappar som en del av en hobby", kan jag konstatera att porslinsmålning varit en viktig praktik inom industrin och måste varit en del av flickornas ekonomiska försörjning. I Konstfacks biblioteksarkiv hittar jag även bildokumentationer från elevutställningar runt slutet av 1800-talet. Bildokumentation från de olika elevutställningarna visar tallrikar – porslinsmålningar – som är upphängda på vägg. Utställningsväggarna har i sin tur ett uppspänt eller ett draperat tygstycke. Fotoalbumet berättar att porslinsmålning var en praktik som var i bruk.

315 "Bilder från Tekniska skolan i Stockholm 1914–15". Albumet finns i Konstfacks arkiv och är dokumenterat på diabilder.

316 Fotografiet är från gamla Konstfacks byggnad som låg i de gamla Klarakvarteren i Stockholm (Kvarteret Beridarebanan, Norrmalm). Skolbyggnaden revs 1958 och skolan flyttade till Vallhallavägen, för att 2003 flytta till Telefonplan. Ruth Hallberg, *Gamla Konstfack: en liten rundvandring*, 1959, s. 24.

317 Ibid.

318 Ibid.



Porslinsmålning och dekorationsteknik har övervägande varit en praktik förknippad med kvinnliga hantverkare och kvinnors försörjning.³¹⁹ Att bli målarska vid en porslinsfabrik under början av 1900-talet, var ”nästan en ära”.³²⁰ Alla kunde inte bli målarskor.³²¹ I förhållande till yrkestitlar som klippflicka, tryckerska eller undertryckerska kan målarska beskrivas som en yrkesskicklighet som krävde en flerårig utbildning. Jag finner det intressant att porslinsmålningen är den första praktiken inom keramik som jag möter i Konstfacks historiska linjer, och att det var först på 1930-talet som Konstfack fick sin första keramikverkstad och den första drejskivan.³²² Jag vill betona att porslinsmålning är en praktik som än idag går att lära sig genom diverse kvällskurser genom olika studieförbund. En kursfär som har en lägre rang i utbildningsstatusskalan och därmed kan betraktas som ”hobbygöra”.

Hobbygöra och dekoration är linjer som följer mig, både genom min identitet som keramiker och florist. Historien om porslinsmålning och dess dekorationstekniker, som jag läser om i arkivet, går att relatera till görandet i keramikverkstaden. Det betyder dock inte att de är identiska, men däremot att det går att följa till min keramiska praktik. Här finns det linjer att följa.³²³ Föreställningen om hobbygörandet, är en del av en keramisk, alternativt konsthantverklig, praktik. Dekoration är något som jag kan, jag kan dekorera. Jag tycker exempelvis om att:

pryda objekt med mönster
 arrangera
 efter färg
 och form
 likaså organisera stoff
 efter mitt tyckte och smak
 jag tycker också om att göra
 olika typer av texturer
 och hopfogningar
 eller att ställa till med olika typer av ytmönster.

Med dekoration följer också de kroppar som historiskt har sammankopplats med intersektioner så som icke västerländsk, klass, amatörism, gaykultur eller ålder.³²⁴ Se exempelvis hur proletärförfattaren

319 Wikander, 1988, s. 182.

320 Ibid., s. 183.

321 Ibid., s. 182.

322 Ibid., s. 183.

323 Exempelvis under min tid på Konstfack gjordes objekt till Konstfacks julmarknad och det är en företeelse, en praktik, som fortfarande pågår.

324 Arkitekten Katarina Bonneviers avhandling diskuterar arkitekten och kulturkritikern Adolf Loos text ”Ornament och brott”, från 1908, utifrån amatörism, gaykultur men också ”lägre” klassers stil. Bonnevier skriver: ”There are other intersecting categories; for instance the decorative is also a mark of non-western traditions, of the allegedly bad taste of ’lower’ classes, of amateurishness, of gay culture or of local style”, [s. 18–19]. Bonnevier presente-

Moa Martinson (1890–1964) beskriver när flickan Sally hade prytt hela förstugan utanför sin sjuka vän Bedas dörr med pappersblommor:

– Kom och se, Beda, hade hon ropat, se så vackert, och Beda tyckte det var vackert men de andra tanterna befallde Sally att ögonblickligen ta bort blommorna. – Du klär för lik, din tokiga unge, skrek de, ta bort eländet med detsamma [---].³²⁵

Pappersblommor kan vara en kärlekshandling, men för tanterna var det ett brott; de trodde att Beda skulle dö direkt efter att Sallys dörr kläddes med lite pappersblommor.³²⁶

Dekoration som brott är ett intressant spår, vilket leder mig till den polemiska och kanske stridslystna essän ”*Ornament och brott*”, som arkitekten och kulturkritikern Adolf Loos (1870–1933) skrev 1908.³²⁷ Loos text, som är samtida med fotografiet från Konstfack och Pankhursts målning, menar att dekoration är uttryck för ”mindre civiliserade” kulturer. Prydnader och dekorationer var enligt Loos ett onödigt tillägg och därför kriminellt – ett brott – i förhållande till smak och den sociala ordningen samt skapandet av den moderna mannen. Loos syn på ornament är markerade av ett febrigt försök att höja den moderna människan ur kategorier som ålder, femininitet, etnicitet, sexualitet eller klass.³²⁸

Bland glättiga fotografier, keramisk revolution och koboltblåa dekorer

I Konstfacks bibliotek och dess arkiv och med hjälp av Irigaray hittar jag material och teorier som kan hjälpa mig att uppfylla syftet med studien att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv. Materialet jag hittar har en centrering kring intersektionen genus: till exempel i berättelsen om hur keramiken kliver in i utbildningssfären genom flickornas porslinsmålning runt 1800-talets slut och under 1900-talet. Jag konstaterar att det inte bara handlar om hur det keramiska rummet har orienterats, utan också om hur orienteringen förändras över tid; det har funnits händer

rar queerfeministiska tolkningar av arkitektur, och iscensätter en rad arkitektoniska scener: arkitekt Eileen Gray och hennes byggnad E.1027 i södra Frankrike (1926–1929); författaren Natalie Barneys litterära salong på 20 rue Jacob, Paris (1909–1968); och författaren Selma Lagerlöfs Mårbacka, (1919 och 1923). Bonnevier diskuterar utifrån dessa scener queer i relation till form och arkitektur men också till dekoration. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*, 2007, s. 18–19.

325 Moa Martinson, *Kvinnor och äppelträd*, [1933], 1973, s. 29.

326 Ibid.

327 Adolf Loos, ”*Ornament och brott*”, *Ornament och brott: fyra texter om arkitektur*, [originaltitel: *Ornament und Verbrechen*, 1908], 1985.

328 Bonnevier, 2007, s. 18–19.

som har brutit linjer (som Rie), men också nya tekniker som introduceras (som Wikanders studie visar på).

För att fördjupa undersökningen vill jag återkoppla till de delar som jag inledde med. De böcker som jag alltså hittar i hyllan ”Särskilda keramiker – Ihfaz”, vilka jag menar har präglat min konsthantverkliga praktik. Jag blev som kandidatstudent tipsad av en lärare på Konstfack, 2005, att söka mig till The Otis College of Art and Design, då lärosätet enligt hen skulle vara en plats där specifikt keramik aktivt diskuterades. Vad hen refererade till, vilket jag nu genom avhandlingen så att säga har ”nystat upp”, var rörelsen California Ceramics Revolution, aktiv på 1950-talet.³²⁹ En figur inom denna rörelse var Voulkos, som undervisade vid Otis College of Art and Design i fem år, med början 1954.³³⁰ Konsthistorikern Glenn Adamson skriver i boken *Thinking Through Craft* att Voulkos gjorde stora keramiska krukor och tavlor i lera.³³¹ Och i *The Art of Peter Voulkos* från 1995 av författarna Rose Slivka och Karen Tsujimoto kan jag läsa:

His is gruff and rough American Zen manner, somewhere between blue-collar tough and country boy, gives him an edge of appealing naiveté and shyness, which is actually true.³³²

I dessa historiska traditioners linjer, runt 1950-talets mitt, som kan beskrivas med patriarkala förtecken – enbart män deltog i kurserna enligt Adamson – finns leran med som material.³³³ Här ansågs materialet lera ges större uttrycksmöjligheter om den separerades från hantverks- och designfältet. Det finns också en berättelse om en brytningstid där leran och dess mediering inte enbart var en del av konstindustrin eller produktionen av funktionella varor, utan Voulkos med flera vänder sig mot ett konstbegrepp/rum.³³⁴ Utifrån de bokliga kunskaperna, genom de

329 En kort beskrivning om California Ceramics Revolution se: Otis College of Art, ”A Glimpse of the Past”, <http://www.otis.edu/history-timeline>, (besökt 2016-02-06).

330 Ibid.

331 Adamson, 2007, s. 43.

332 Rose Slivka & Karen Tsujimoto, *The Art of Peter Voulkos*, 1995, s. 15.

333 Se även texten ”Gender and Rupture” av Jenni Sorknin, som skriver: ”Voulkos had parlayed the discipline into a masculine ’thing’ that had evolved into something starkly different, and implicitly more exciting, than the traditional ceramic classroom and its racks of leather hard teapots, bowls, and hand molded vessel: the low-stakes of functional pottery. By and large, this was a world of woman.” [s. 15–18]. Utifrån Irigaray kan jag säga att kvinnornas keramiska görande återfinns i marginalerna. Vid en närmare läsning upptäcker jag hur Volkus fick sin praktik från keramikerna Frances Senska (1914–2009), Karen Karnes (1925–2016), Mary Caroline Richards (1916–1999) och Marguerite Wildenhain (1896–1985) som alla sägs ha influerat och/eller verkat samtida med Volkus. Jenni Sorknin, ”Gender and Rupture”, *Peter Voulkos: the Breakthrough Years*, 2016, s. 15– 19.

334 Sorknin placerar även Voulkos i en brytningstid – ”definitive rupture” – inom den moderna skulpturen, och lånar från kritikern Rosalind Krauss erkända text från 1977 *Sculpture in the Expanded Field*. Ibid.

glättiga fotografierna, kan jag se att min keramiska praktik refererade eller orienterade sig kring den rörelse som Voulkos stod för vid The Otis College of Art and Design.³³⁵

Mitt möte med The Otis College of Art and Design, under utbytesstudier under en senare del av min kandidatutbildning, förändrade min keramiska praktik. Vad min kropp anlände till 2005 var en skola som hade ändrats i relation till det omgivande samhället och där spåren till Voulkos nästintill var obefintliga. Framträdande och aktuellt i den amerikanska samhällsdebatten 2005 var orkanen Katrinas härjningar, där media lyfte fram och diskuterade de uppenbara orättvisorna med hänvisning till ras och klass.³³⁶ I utbildningsrummet mötte jag en diskussion kring genus och klass men framförallt diskussioner som berörde orättvisor knutna till ras/etnicitet. Jag fick genom denna kroppsliga förflyttning syn på andra realiteter och teoretiska perspektiv, framförallt var det kursen "Theory as Practice" med professor Laura J. Kuo som blev betydande för hur min praktik som konsthantverkare har utvecklats.³³⁷ Vad kursen synliggjorde var att min kropp, med en hand som utbildar sig till keramiker, inte är en neutral hand som gör.³³⁸ Min kropp är inte en neutral kropp, utan verkar i relation till en mängd strukturer. Min kropp blir bärare av historia, liksom de strukturer som kan förknippas med min kropp, exempelvis vit, kvinna, västerländsk. Jag menar att min arbetarklassmässiga tillhörighet alternativt (dis)identifikationer med den, inte till lika stor del kan "läsas av" genom min "kropp". Jag har genom mina klassmässiga förflyttningar försökt "passa in" och gjort så genom att ta avstånd från min bakgrund, jag har försökt "få till det rätt", så att jag ska kunna passera.³³⁹

I den kandidatutbildning jag kom ifrån på Konstfack var "bygga stort" i lera ett begrepp, vilket är en term och teknik som går att härleda till den skulpturala rörelsen som refererar till California Ceramics Revolution. Det jag gör i konsthantverklig produktion vid Otis är att jag letar fram den lera som finns (lera var ett material som jag var förtrogen med), och bygger en berättelse om en hemlös Power Puff flicka i Play-doh-lera, vilket blir

335 Exempelvis så beskriver konsthistorikern Jorunn Veiteberg hur Voulkos keramiska uttryck och medieringar inspirerat flera keramiker så som Torbjørn Kvasbø som var professor på Konstfack (2000–2008). Veiteberg menar även att linjerna från California Ceramics Revolution även kan referera till brittiska keramiker som Bernard Leach (1887–1979) med flera. Se vidare Jorunn Veiteberg och Kerstin Wickman, "Collaboration with Peter Voulkos", *Torbjørn Kvasbø: Ceramics: Between the Possible and the Impossible*, 2013, s. 35–39. För en vidare läsning av Bernard Leach keramiska tankegångar och praktik se Bernard Leach, *A Potter's Book*, 1940.

336 Douglas Kellner, "The Katrina Hurricane Spectacle and Crisis of the Bush Presidency", *Cultural Studies, Critical Methodologies*, 2007, s. 7, 2, 222–234.

337 Kursen behandlade framför allt poststrukturalistiska, postkoloniala och feministiska texter av Edward Said (1935–2003), Frantz Fanon (1925–1961), Gayatri Chakravorty Spivak, Michael Hardt & Antonio Negri och Michel Foucault (1926–1984).

338 Thanks also: Maria Skaleris, Plinio Hernandez, Marjan Vayghan och Raven Weng.

339 Skeggs, 2000, s. 140. Jämför även Sohl, 2014, s. 278.

en kort animation om hemlöshetens förvirring i den stad som jag inte är bekant med. Men den mest intressanta konsthantverkliga produktionen vid Otis vid denna tid, står min medstudent Avan Smith för.³⁴⁰ Smith letar fram den enda kvarvarande drejskivan som står och dammar i ett hörn och börjar dreja en servis. Smith gör en servis med alla delar – sockerströaren, kaffekoppen, kaffekannan och fatet – för att berätta men också återta den makt som Smiths familj har blivit utsatt för. Servisen säger något annat om vad lera är. Porslinet, leran, servisen i Smiths fall, är en del av en produktion kopplad till slaveriet, alltså sockret och kaffe. En produktion som har utförts av Smiths förmödrar och förfäder.

 Sockerströaren, kaffekoppen,
 kaffekannan,
 fatet
 blir i Smiths berättelse
 en kolonial produkt
 med alla dess komponenter av
 slaveri,
 erövringar
 och plundring,
 export av varor
 liksom handel med
 mänskliga kroppar.

Smith ville framförallt berätta om sockret som refererar till farfädernas och farmödrarnas arbete vid sockerplantagen på den ö som familjen kom ifrån. Smith ville också dekorera servisen med kobolt, vilket förstärkte porslinets arv. Den blå koboltfärgen på den vita keramiska ytan kan ses som ett exempel på hur ”väst” har imiterat och reproducerat ”öst” genom århundraden, på keramiska tallrikar och koppar.³⁴¹

Jag tar fram designhistoriker Judy Attfield bok *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, från 2000, som undersöker vardagliga objekt, för att kunna förstå bruksföremål som sockerströaren, kaffekoppen, kaffekannan och fatet. Utifrån Attfield får jag förståelsen att vardagliga objekt är berättelser. En kopp är inte bara en kopp – en kopp är en berättelse.³⁴² Vad min medstudent visade på, var att lerans agens, dess konnotationer och dess historiska arv, är bärare av mening som inte kan frikopplas från rummet, materialet eller vems hand det var som gjorde koppen, brukade den eller vad koppen innehöll: kaffe, te eller socker. En kopp är också gjord med hjälp av hantverkskunskaper som sträcker sig bakåt, det finns en mängd linjer. Genom Attfield får jag en insikt om att en

340 Tack till medstuderande Mika Ono Soma, som påminde mig om detta verk av Avan Smith.

341 Portanova, 2012, s. 1–5. Se också Scott & Astrup Bull, 2015. Och Slotte, 2011, s. 33–36.

342 Judy Attfield, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, 2000, s. 14–20.

kopp är en berättelse om vems hand det är som gör, men likaså om vems hand som kan konsumera.

Smith förflyttar också konsthantverk från ”nytta” (i relation till brukandet av gods) till undersökande – vilket i sin tur kan beskrivas som ”nytta”, exempelvis nyttan av att diskutera frågor kring kolonialism i ett utbildningsrum.³⁴³ Smiths exempel visar på ett reflekterande konsthantverk, men också ett mångmedialt konsthantverk. Det kan påminna om Voulkos, men skiljer sig samtidigt då leran inte förstås som en neutral aktör. Till skillnad från Voulkos lämnar Smith aldrig nyttan, vilket för Voulkos var en viktig del av att förstå konstnärlighet (eller ”konsten”) i konsthantverk. Voulkos och The California Clay Movement arbetade med att delvis frigöra leran från dess historiska sammankoppling med brukbarhet är som bortblåst med det där dammet på drejskivan.

Smith undersöker vad som finns i att göra en servis, och finner koloniala strukturer, vilket är en vändning som även jag gör i min avhandling. Likt Smith, följer jag objekt och finner sociala strukturer. Jag menar att i det som har antagits vara enkelt och ”tyst” finns intersektionella strukturer. Det centrala som min medstudent belyser är slaveriet i den amerikanska historien, och även den svarta kroppens frånvaro i ett historiskt och samtida konsthantverk.³⁴⁴ Medstudenten gör så genom att lyfta hens egna släktlinjers gemensamma erfarenheter. Det är alltså en egen berättelse och inte någon annans som belyses men också sätts i rörelse, vilket jag tidigare har diskuterat i förhållande till Wedgwoods medaljong, där Wedgwood talar för den anonyma aidentifierade slaven. Det är en kritik som också kan anläggas på mitt och Szentiványis görande. Det finns samtidigt en skillnad mellan att göra sig till språkrör i någon annans kamp, och att försöka förstå objekt, exempelvis ett kaffepaket med fraser som till exempel ”producerat av en kvinna”, som vi möter i vår dagliga konsumtion. Jag återkommer till dilemman kring att vara språkrör i någon annans kamp

343 Ytterligare ett exempel där keramiken som medium reflekterar det brittiska slaveriet finner jag genom keramikern Stephen Dixon, som 2007 sammanställde en gruppställning för Bluecoat Display Centre, i Liverpool. I relation till utställningen arbetade en mängd organisationer som Anti Slavery International, Amnesty International, Eaves, Unicef UK med en avgörande riksdagsmotion om att avskaffa slavhandeln i Storbritannien. Utställningen och organisationerna ville belysa det faktum att slaveriet existerar i olika former än idag. Utvalda konstnärer och konsthantverkare ombads reflektera kring samtida slaveri i alla dess former, både lokala och globala, från det kommersiella utnyttjandet av barnarbete och migrerande arbetstagare, till handel med *sexarbetande* kvinnor. Stephen Dixon, *200 Years: Slavery Now*, The Bluecoat Display Centre i Liverpool, 2007, <http://www.bluecoatdisplaycentre.com/exhibition/200-years-slavery-now/>, (2016-08-03).

344 Ett projekt som verkligen förflyttar den konsthantverkliga praktiken till ett undersökande rum och som berör ämnen som slaveri, är *My Name is Dave: A Hymnal* från 2010 av den Chicagobaserade konstnären Theaster Gates. Gates utforskar Dave Drakes (1801–1870), även känd som ”Dave the Slave” eller ”Dave the Potter”, historia och arv som slav i Edgefield, South Carolina. Drake producerade stengodskeramik och smyckade sina krukor med poetiska tillägg som: ”I made this jar for cash” | ”Though it is called lucre trash / 22 August 1857” | ”I wonder where is all my relations | Friendship to all – and every nation|16 August 1857”. Lisa Yun Lee, *Theaster Gates*, 2015, s. 113.

i kapitel: III. ”Viljefyllda subversiva material; bokliga kunskaper”, där jag undersöker hur textilsläktet (mina släktlinjer) har blivit representerat i bildvävar.

Vad som visar sig i exemplet med Smiths servis är att en konsthantverklig praktik är mångfacetterad. I denna praktik verkar ett flertal teoretiska och praktiska problemformuleringar. Utbildningssfärer formar, och under mina studier vid Otis utvecklade jag en konsthantverklig praktik som inkluderar teoretiska och praktiska utgångspunkter. Jag öppnade även upp min hands utföranden mot ytterligare tekniker, så som videoredigering. Att jag ”öppnar upp” mina hantverkskunskaper mot ett flertal metoder, material och därmed strategier utgör även en vändning mot det mångmateriella konsthantverket. I denna vändning finns ett undersökande, ifrågasättande element. Jag kan se att jag genom att ”öppna upp” mina konsthantverkliga praktiker mot dessa metoder, material och strategier, öppnar en emellan-position mellan konst/hantverk. Min hands görande vandrar mellan de båda praktikerna.

Jag menar att jag inte är ensam om att så att säga förflytta min keramiska praktik till ett undersökande och ett ifrågasättande rum, där det mångmateriella konsthantverket tar sig uttryck.³⁴⁵ De historiska objekt som jag följer, alltså keramiken från antislaveri- och rösträttsrörelsen, kan beskrivas i likande termer. Det mångmateriella konsthantverket tar alltså form genom flertaliga aktörer, flertaliga medier och händer.

Objekt som går i dialog med samhället

I en mjuk stol på Konstfacks bibliotek tar jag fram boken *Subversive Ceramics* från 2016 av den brittiska keramikern, forskaren och feministen Clare. Jag vill i detta avsnitt närma mig Clares resonemang kring subversiva keramiska objekt. Jag närmar mig hennes tankegångar genom det läsande rummet som i detta kapitel är min rumsliga huvudfigur. Men jag gör denna fördjupning efter att ha sett Clares keramiska objekt i utställningen *Political Pots by Claudia Clare* på People’s History Museum i Manchester som är ett museum som har en omfattande historisk samling av politiskt material i Storbritannien.³⁴⁶ Jag närmar mig Clares resonemang för att förstå min fråga: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Och mina delfrågor: är subversiva handlingar möjliga genom konsthantverk? När blir objekt subversiva? Kan objekt göra motstånd? Kan jag genom mitt

345 Den keramiska praktiken som ett undersökande och ifrågasättande rum kan ses hos en mängd konsthantverkare som jag tidigare nämnt, men också i Mazantis avhandling från 2006, som jag beskriver under rubriken ”Konsthantverklig praktik och det ’runt-om-kring’”, s. 73.

346 Utställning på People’s History Museum, *Political Pots by Claudia Clare*, Manchester, (besökt 2017-08-23). Servisen *The Clause 28 Tea Set* finns i samlingen The Pankhurst Center, Manchester.

konsthantverk skapa denna form av subversiva objekt?

Genom Clares keramiska objekt, kan svaret bli enkelt: Så länge det finns människor som är förtryckta kan objekt signalera motstånd. Och som jag tidigare har skrivit under rubriken ”Konsthantverklig praktik och det ’runt-om-kring” så menar jag att alla objekt på ett eller annat sätt går i dialog med samhället. I min användning av ”objekt som vill gå i dialog med samhället” finns en betoning på ”dialog”. Det leder mig till hur de samhällsförändrande subversiva rörelserna – anti-slaveri-, rösträtts-, arbetar-, feminist- och kvinnorörelserna – kommer att bli berättade genom objekt.

I boken *Subversive Ceramics*, från 2016, beskriver Clare att hon gör keramiska objekt för att berätta historier.³⁴⁷ Hos henne är en kopp inte bara en kopp – en kopp är en berättelse.³⁴⁸ Clares berättande praktik blandar etnografiska metoder med keramiska metoder där skrivande, tecknande, fotografi är en del av hennes keramiska process. Exempelvis har Clare under de senaste fem åren fokuserat på kvinnors berättelser om sexuellt våld, där lerkrukor fungerar som ett sätt att upprätthålla minnet av marginaliserade sociala berättelser: hon beskriver dessa objekt som museiföremål och arkeologiska bevis för framtiden. Exempelvis *The Clause 28 Tea Set* vilket är en servis som hon gjorde 1988 i protest mot ”klausul 28” som förbjöd skolor och lokala myndigheter i Storbritannien att främja homosexualitet som ett familjeförhållande.³⁴⁹ Clare undersöker, i boken, hur historiska och samtida enskilda keramiker och organisationer har använt keramik för att agitera politiskt.³⁵⁰ Clare beskriver en rad keramiska objekt – från grekiska vaser från 490 f.Kr. till italienska majolikafat (glaserat lergods) som verkade för humanistiska, moraliska och religiösa ändamål under 1500-talet. I boken finns även tallrikar som agiterade för franska revolutionen under 1700-talet. Hon berör anti-slaverikeramiken som jag bearbetar i avhandlingen; urnor från keramikern Dave Drake (1801–1870); Judy Chicagos verk *The Dinner Party* från 1970-talet och Ai Weiweis systemkritiska verk från 2010-talet.³⁵¹ Clare beskriver alltså här ett flertal keramiska objekt, från 1700-talet till samtiden, som politiseras som del av sociala rörelser och som varit en del av ett förändringsarbete. Clare påtalar att keramiska objekt har en tydlig referens till vardag då keramik är lätt att känna igen och förstå. Att objekten opererar i vardagens domän är alltså centralt.³⁵² Clares keramik, så som servisen *The Clause 28 Tea Set*,

347 Claudia Clare, *Subversive Ceramics*, 2016.

348 Jämför Attfield, 2000.

349 Från utställningen *Political Pots by Claudia Clare*, 2017.

350 Clare, 2016, s. 35–64.

351 Ibid.

352 För en diskussion kring vardag och objekt, se Ben Highmore, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, 2011.

refererar till en vardag samtidigt som de utgör museiföremål. När en servis blir ett museiföremål fungerar den både som ett minnesmärke för en tid eller plats, och en uppmaning till feministiska maktkritiska handlingar. Jag studerar Clares servis *The Clause 28 Tea Set* från 1988 och noterar att den är byggd utifrån kavlad lera, en teknik eller ett keramiskt utförande som inte leder mig till de ofta använda teknikerna i framtagnandet av en servis. Clare skapar genom val av utförande förskjutningar eller dekonstruktioner av en rådande framträdande materialitet.³⁵³ Servisen har en tydlig referens till vardag, men den ställer också frågor kring en normerande vardag, både genom hantverksmässiga tekniker och genom att den går i dialog med en normerade klausul.

Clare ger mig en förståelse för varför det har funnits keramik, eller för all del konsthantverk, som har blivit betecknat som subversivt. Clare menar att det har funnit en tendens att beteckna keramik subversivt enbart på grund av att objekten inte är gjorda genom de sedvanliga keramikmetoderna, alltså drejning, svarvning, gjutning.³⁵⁴ Under rubriken "Emancipation: New Methods of Production" exemplifierar hon genom att titta närmare på hur de "nya produktionsmetoderna inom keramik" har kommit att bli betecknade som det subversiva.³⁵⁵ Clare frågar av vem, och kanske också *för* vem, ses dessa keramiska objekt som subversiva? De nya produktionsmetoderna inom konsthantverket åsyftar här de praktiker som använder sig av industri- och massproducerade objekt, så kallade ready-mades. Det är en konsthantverklig praktik som också kan sättas i relation till den historia om en industriell produktionsomstrukturering. Praktiken går ut på att göra omarbetningar eller omläsningar av dessa förproducerade objekt och det är denna praktik som har setts som en radikal handling. Samtidigt fungerar praktiken som en metod för att förskjuta ett objekts värde, så kallad uppcykling.³⁵⁶ Men enligt Clare finns det något motsägelsefullt i påståendet att en etablerad (och exklusiv) tradition som keramik, som innefattas och bärs upp av en mängd institutioner, kan verka subversivt. Jag delar Clares resonemang, vilket också får betydelse för vilka val jag och Szentivanyi gör i vårt tillsammansgörande. Jag menar att jag i görandet av objekt betonar betydelsen av att det är ett forskande genom konsthantverk som ligger till grund. Det återkopplar till Ingolds perspektiv

353 Se exempelvis konsthantverkaren Pontus Lindvalls arbeten. Lindvalls arbetsmetod kan liknas vid en etnologs som analyserar en materiell kultur som består av allmogemöbler, dekorer, salongskultur och objekt från 1700-talet. Lindvalls arbete med de olika objekten kan ses som materiella undersökningar, där Lindvalls hand omtolkar och lägger till. Det som skiljer hans arbete från etnologens är de direkta materiella ingreppen och tilläggen, som i sig utgör tolkningar av och kommentarer till redan existerande materiella kulturer. Exempelvis Lindvalls utställning med konsthantverkaren Ernkvist: Pontus Lindvall & Päivi Ernkvist, *Dekor och föremålets känslor*, (besökt 23-08-2014).

354 Clare, 2016, 16–17.

355 Ibid., s. 99–122.

356 Veiteberg, 2011, s. 8–27.

på görande där det är genom att göra som en kan skapa kunskap.³⁵⁷ Att göra betyder att få kunskap om praktiker och material.

Clare, som till stor del skriver fram en subversiv keramiklinje, visar hur det subversiva har opererat som eftersträvansvärda objekt inom institutioner som redan innefattar dem.³⁵⁸ Hon menar att beteckningen det ”subversiva” snarare har använts som en markering av ”god kvalité”. Objekten används i lika hög grad som en marknadsföringsstrategi för en snäv och begränsad publik.³⁵⁹ Linjerna går till det sena 1700-talets anti-slaverikeramik som jag initialt började undersöka, där medaljongen med sitt höga pris kan beskrivas som ett objekt för en välbärgad konsument. De verkar även parallellt och simultant med objekt som inte har någon form av politiskt samtal eller organisation bakom sig och med koppar som produceras inom olika produktionsled, exempelvis koppen där det står ”This is what a feminist looks like” från Lagerhaus 2017.

Hur det subversiva tar form i en keramisk praktik måste därmed förstås som att det behöver finnas ytterligare dimensioner, exempelvis genom att objekten opererar som en del av eller i dialog med ett politiskt samtal. Ett resonemang som överensstämmer med Parkers teori i *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* från 1984.³⁶⁰ Clare menar dock – och skiljer sig därmed något från från Parkers teori – att det subversiva opererar genom att vara makt- eller normkritiskt. Det är så att säga inte det underordnande materialet i sig, eller tekniken, som utgör subversivitet (vilket på ett sätt föreslås i Parkers teori). Alltså, objekt som är gjorda genom den feminina textila handen kan utgöra det subversiva, men de kan lika ofta inte göra det. Det är alltså inte så att vissa material, objekt, tekniker skulle vara subversiva i sig. Som Lee skriver:

Lösögonfransar kan vara subversiva, men är det inte alltid.
En kvinnokropp kan också vara subversiv, men är det inte alltid.³⁶¹

Jag vill mena att min konsthantverkliga praktik – objekten som görs i tillsammansgörandet, samt de objekt jag har studerat – inte befinner sig i positioner av att verka som radikala maktkritiker. Det finns således en dubbelhet och en komplexitet i förståelsen av objektens subversivitet. Jag menar, likt Clare, att en konsthantverklig praktik och handling som har till syfte att verka subversivt har förlorat sin möjlighet att verka subversivt

357 Ingold, 2014, s. 14.

358 Clare, 2016, s. 122.

359 Ibid., s. 34.

360 Parker, [1984], 2010, s. 180. Se även III. ”Verktygslåda med teoretiska och praktiska utgångspunkter”, s. 47.

361 Lee, 2014, s. 200.

i ett samhälle där glappet mellan kultur och reklam har suddats ut.³⁶² Jag menar också, likt Clare, att objekt som har till syfte att verka subversivt har förlorat sin möjlighet att verka subversivt inom institutioner som redan innefattar dem.³⁶³

Huruvida de historiska objekten faktiskt opererade som verkliga aktörer i social förändring är näst intill omöjligt att svara på, men jag kan konstatera att objekten som verkade i anti-slaveri och rösträttens tjänst hade svårt att få till stånd verkliga effekter, alltså att objekten skapade den debatt som gjorde att en omedelbar förändring ägde rum. Jag kan samtidigt konstatera att objekten är medaktörer i att skapa frågor, påvisa maktasymmetrier, vilket objekt med argumenten som "fairtrade" eller "gjort för hand" kanske potentiellt också gör. Objekten kan förstås som att de ockuperar rummet, men också butikshyllan, och omformar dem genom sitt intagande. Genom intagandet av rummen kan objekt påminna samt eventuellt skapa debatt om en rådande ordning, vilket i sin tur kan skapa en annan form av ordning av klassmässiga, sociala och andra ojämlika relationer. Objekten kan också förstås ha den möjligheten genom att de är konsumtionsobjekt, det vill säga de påminner mig om mina vardagliga handlingar. De gör mig uppmärksam på rådande maktasymmetrier.

Skavande objekt mot institutioner och historieskrivningar

Clares förståelse att objektet är ett museiföremål som blir ett bevis för framtiden, blir också av relevans, vilket visar sig i utställningsrummet när jag studerar servisen *The Clause 28 Tea Set* från 1988. De finns där, och jag kan följa dem till en tid som perspektiverar min tid och mitt rum.

En ytterligare infallsvinkeln som jag ser är ett skavande mot institutioner och historieskrivningar som blir viktiga för praktikers möjlighet att utvecklas, de görs till resurser där kunskap kan hämtas. Att objekten finns vid institutioner – samlingar och museer – och bevaras för en framtid spelar en avgörande roll för hur praktiker utvecklas. För att fördjupa en diskussion om institutioner, vänder jag mig återigen till en läsning av Ahmed. Hon skriver att institutioner formas efter olika "vi", men också om hur en följer institutionens riktning:

Att inlemmas i en institution, med en uppmaning att delta i den och

362 Jämför med teoretikern Chantal Mouffe som i texten "Artistic Activism and Agnostic Spaces" frågar huruvida konstnärlig handling, alternativt konstnärlig aktivism kan vara en väg för att skapa opposition, (alltså utgöra ett motstånd/eller verka subversivt i min läsning). Mouffe menar att en konstnärlig handling som har till syfte att verka subversivt har förlorat sin möjlighet att verka subversivt i ett samhälle där glappet mellan kultur och reklam har suddats ut, och där kultur har blivit en nödvändig del av en kapitalistisk produktion. Men Mouffe påpekar att det är viktigt att acceptera att det finns flera centrum där det subversiva kan verka. Chantal Mouffe, "Artistic activism and agonistic spaces", *Art & Research*, 2007, s. 1–5.

363 Clare, 2016, s. 34, 122.

kanske till och med få en beskärdd del av dess resurser, kräver alltså inte bara att man tar dess byggnader i besittning, utan också att man följer institutionens riktning; man kan börja med att säga vi.³⁶⁴

Med stöd från Ahmed kan jag förstå hur det i utställningsrummet finns ett flertal intersektionella maktaxlar som samverkar, där ett ”vi” har skapats genom vilka som har följt ”institutionens riktning”.³⁶⁵ Min läsning av Ahmed kan både appliceras på objekten som finns i samlingarna och på subjekten som verkar i rummen. Subjekt och objekt orienteras mot och från museala rum och utifrån det formuleras också ett ”vi”. Museet blir på så sätt inget ”neutralt” rum där jag kan ”placera” objekt. Ahmed beskriver också hur institutioner fungerar som ”containers” (behållare). Det betyder att det finns ett beskrivet innehåll för institutionerna, eller vissa argument om vad som ska inrymmas inom institutionen eller inte.³⁶⁶

Jag menar att en central del i att få tag i komplexiteten i min fråga – går det att ta strid genom konsthantverk? – är att institutioner inte är stabila eller självklara, även om de kan ge sken av det eller te sig så, utan just föränderliga och förhandlingsbara. Ahmed menar också att institutioner kan beskrivas som processer, som ständigt görs och är i konstant förändring.³⁶⁷ Kanske kan jag beskriva det som en tröghet i deras förändring. Genom att göra, kan den konsthantverkliga praktiken göra förhandlingar, och att göra betyder en handling, görandet föreslår ett nytt objekt, och genom denna handling kan objektet ta museibygnaden ”i besittning”. Samtidigt måste objekten inlemmas för att kunna bli en del av institutionen, och gå i dialog med institutioner, ta del av deras resurser. Det innebär att jag som konsthantverkare måste lära mig om museets innehåll för att eventuellt kunna lägga till något för att på så sätt gå i dialog med och bli en del av det vi:et. Att göra en utställning handlar på så sätt om att göra ett ”vi”, vilket i mitt fall möjliggörs genom mina klassmässiga förflyttningar: det är först då jag blir ett talande subjekt. Jag kan konstatera att jag är en del av detta ”vi” genom att jag följer institutionens riktning, vilket antyder att det finns en omöjlighet inbyggt i anspråken på att ta strid eller agera genom att göra objekt.

Ahmed menar att institutioner är bekväma eller omfattar vissa subjekt, eller objekt, och att institutioner fungerar som ”containers” eller behållare. Museers samlingar, som objekt kan placeras in i, kan ses både som behållare för objekt, och som föränderliga och förhandlingsbara; de kan omtolkas och omskrivas. Ett inplacerat ”skavande” objekt bland samlingar kan erbjuda möjligheter till normutmanande läsningar. Kanske

364 Ahmed, 2011, s. 137.

365 Ibid.

366 Ahmed, 2012, s. 21.

367 Ibid., s. 20.

jag inte skulle beteckna handlingen som subversiv, men att det finns ett skavande.

I detta kapitel har jag analyserat aspekter som berör min frågeställning om vems hand det är som gör, och hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt. Jag har gjort en konsthantverklig contextualisering av min praktik utifrån bibliotekets rum. Jag började behandla mina frågor och min praktik genom att anlägga en analytisk lins från Irigaray. Sedan vände jag mig till praktiker som flickornas porslinsmålning från början av 1900-talet och tekniken ”bygga stort” vilket förde mig till keramikern Voulkos. Jag har sedan berättat om min medstudent Smiths arbete där hen gör en servis med alla delar så som sockerströaren, kaffekoppen, kaffekannan och fatet – en kolonial produkt med alla dess komponenter av slaveri, erövringar och plundring, export av varor liksom handel med mänskliga kroppar. Och till sist har jag vänt mig till boken *Subversive Ceramics* av Clare som problematiserar det subversiva i förhållande till en keramisk praktik.

I nästa kapitel kommer jag att utgå från en berättelse om en planering av en utställning. Jag har nu ett antal keramiska objekt som är gjorda med Szentiványi, men i mötet med ett utställningsrum tillkom ytterligare material, vilket kommer presenteras nedan. Det är en berättelse som följer andra historiska linjer.

IV.
ATT TA RUM I BESITTNING;
ATT STÄLLA UT OBJEKT I UTSTÄLLNINGAR

Jag kommer i detta kapitel närma mig utställningsplaneringen till utställningen *From Pottery to Politics* som ägde rum vid Röhsska museet i Göteborg 8 mars–12 juni 2016. Kapitlet kommer belysa processen att göra en utställning vid ett museum, vilket öppnar upp för ytterligare material: en serie väggtallrikar från Rörstrands porslinsfabrik 1914. Syftet med det nya materialet är tudelat; först att analysera mina frågor genom ett material som berör de konservativa rörelserna, till exempel nationalismen. Jag kommer sedan att konstruera ett möte mellan väggtallrikar från Rörstrand 1914, och en tallrik som finns i Röhsska museet samlingar: *Liljeblå* – den så kallade ”Arbetarservisen” – från Gustavsbergs porslinsfabrik från 1917. Materialet som tillkommer i detta kapitel skiljer sig från tidigare objekt. Det är objekt som talar med en annan röst – om en nationalistisk politik – som det är svårt att sympatisera med, samtidigt som objekten samtalar med vår samtid. Avslutningsvis behandlar kapitlet aspekter som berör frågan om vems hand det är som gör. I processen inför och under utställningen började min insamling av material återigen, vilket innebar att jag åter klev in i rum och följde objekt samt gjorde material genom ett tillsammansgörande.

**Politik på tallrik:
bondetåget och arbetartåget 1914**

Jag har tidigare skrivit att det är svårt att ta strid genom att göra objekt, vilket också innefattar att göra utställningar. Ett museiobjekt kan dock berätta en historia. I detta kapitel orienterar jag mig i ett museum i en svensk kontext, och i relation till komplexiteten i intagandet av ett utställningsrum, eller att ta ett rum i besittning, vilket också öppnar upp för ytterligare material. Processen att bygga en utställning påbörjades genom en dialog mellan Röhsska museets intendent Love Jönsson och mig under våren 2015, där jag undrade huruvida det i samlingarna på Röhsska museet – ett konsthantverks- och designmuseum, likt V&A – fanns något

material som liknande anti-slaveri- eller rösträttsrörelsens objekt. I dialogen med Jönsson växte ett utställningsförslag fram, där mitt och Szentiványis tillsammansgörande som behandlar historiska objekt från 1787 till 1910 är en central del av utställningsmaterialet. I kontakten med museet, och i följandet av linjer och objekt, fanns ett intresse för keramiska objekt från en svensk kontext där industritillverkad keramik eller porslin har opererat i sociala rörelser, och mer specifikt för vad som finns eller inte finns på Röhsska museet.

Jag kliver in i Röhsska museets samlingar och finner en rad olika konsthantverkliga objekt; fjorton objekt från Wedgwoodfabriken från 1700-talets senare hälft; en cremékopp och en fruktskål från 1800-talet samt en urna som är gjorda i jasper-teknik. Däremot finns inte några objekt från anti-slaverikeramiken eller rösträttsrörelsen. Jönsson nämner i vår dialog att det inte finns någon stor representation av tydliga politiska uttryck eller av keramiska objekt som har opererat inom sociala rörelser, i samlingarna vid Röhsska museet.³⁶⁸ Vi diskuterar olika föremål och keramiker som verkade under 1970-talet: exempelvis keramiker som Ernkvist och Persson som jag har presenterat under rubriken ”Konsthantverklig praktik och det ’runt-om-kring’”.³⁶⁹ Dessa keramiker var egentligen inte aktörer i en formulerad politisk och/eller social rörelse, även om det även här finns praktiker som närmade sig detta, exempelvis Taikons smycken.³⁷⁰ Det centrala är ändå att dessa praktiker är gjorda i en annan form, och mer specifikt i andra rum; rum som påminner om det rum jag befinner mig i, ett konsthantverk som formuleras från inom en konstutbildning.

Jönsson hänvisar till en av de få texter som har skrivits i ämnet, texten ”Politik i keramik” av etnologen och intendenten Eva Londos, publicerad 1971.³⁷¹ Här aktualiserar hon en serie väggtallrikar från Rörstrands porslinsfabrik 1914. Londos blir viktig i sammanhanget, då hon har skrivit många ”alternativa” berättelser om keramik.³⁷² Londos artikeltitel redogör

368 Referat från mailkonversation med Love Jönsson 17 april 2015, och ett möte med Jönsson på Röhsska museet den 6 nov 2015. Jönsson exemplifierade också med andra keramiska objekt så som keramikern Lisa Larsons verk och framförallt objektet *Samhällsdebatten* från Gustavsbergs porslinsfabrik som gjordes 1968. Objektet *Samhällsdebatten* kan beskrivas vara politiskt färgat av 1960- och 70-talets politiska rörelse kring jämställdhet mellan framförallt binära kön, där en kvinna håller upp en man med utsträckta händer. Larson, retrospektiva utställning, Röhsska museet, *Lisa Larson – sextio år med keramik*, Göteborg, (besökt 2016-03-08).

369 Keramiker som exemplifierades genom utställningen och boken *Tumult: dialog om ett konsthantverk i rörelse*. Zetterlund, 2009.

370 Zetterlund, 2017.

371 Eva Londos, ”Politik i keramik”, *Småländska kulturbilder*, 1971, s. 218–229.

372 Utställningstitel *From Pottery to Politics* lånar vi från Londos artikel ”Politik i keramik”, men med en viss justering från *i* till ett *från* (from) – för att belysa hur något görs, eller hur ”politik” görs i aktiv handling. Londos, som utöver att ha skrivit om väggtallrikarna från Rörstrand 1914, också beskrivit ytterligare objekt, så som den papptallrik som tillverkades som stöd för de kvinnliga porslinsmålarna som strejkade på danska Kungliga porslinsfabriken, 1972. Och muggen *Women in Action Miners Strike Mug*, där det står ”A Tribute to the Women of the Coalfields” som producerades av den stödkommitté som verkade under gruvstrejken

för en serie väggtallrikar producerade av Rörstrands porslinsfabrik som var tänkta som hyllningar till nationen Sverige. Hon skriver att Jönköpings läns museums samlingar, där hon arbetade som etnolog, hade berikats med två av dessa väggtallrikar och formulerar en tolkning av väggtallrikarnas tillkomst:

Att konst och politik inte hör samman är en princip, som hävdats av borgarklassen allt sedan den under 1800-talet erövrade den politiska makten. Så länge borgarna utgjorde en revolutionär klass och stod i opposition till den av kyrka, kung och adel behärskade statsapparaten, var konsten ett av deras farligaste och slagkraftigaste vapen. [---] Vid kristillstånd som ter sig hotande för samhällets bestånd accepterar emellertid även de konservativa bildkonsten som ett propaganda- och indoktrineringsmedel.³⁷³

En politisk händelse på en tallrik? Eller är det propaganda? Londos beskriver hur dessa tallrikar verkade i propagandistisk anda och som en del av bondetåget.³⁷⁴ Hon studerar Rörstrands priskuranter och menar att Rörstrand med säkerhet producerade tre tallrikar till med nationella motiv och med direkt anknytning till året 1914, som gick i omedelbar dialog med samhällets politiska ideologi och pågående kamper.

Med Jönsson diskuterar jag det faktum att väggtallrikarna från Rörstrand 1914 inte finns i Röhsska museets samlingar. Han svarar att museets uppgift har varit att samla på det som är konstnärligt. Här skulle en kunna dra slutsatsen att väggtallrikarna inte finns i samlingarna på grund av att ”de inte är konstnärliga”.³⁷⁵ Jönsson hänvisar exempelvis till en fransk tallrik från porslinsfabriken Sarreguemines i porslin med en dekor föreställande den franska överbefälhavaren Napoleon I (1769–1821), producerad cirka 1845, där en tryckt dekor visar Napoleons fälttåg, vilken kan ses som en ”minnestallrik” (eftersom den producerades drygt trettio år senare och blir en historia på en tallrik). Det finns här också ett objekt med tekniken jasper från fabriken Wedgwood utställt på samma våning som vår utställning i trapphallen. Jag kan konstatera att vad som finns i museet kan sägas representera det konstnärliga, så även Szentiványis och mitt konsthantverk. Att väggtallrikarna från Rörstrand 1914 inte finns i Röhsska museets samlingar kan förklaras med att museet har som uppdrag att samla på det som konstnärer, formgivare och designers gör. Det ”konstnärliga”, det vill säga konstnärligheten, är en aspekt som är avgörande för att ett

i Coalfields som ägde rum under Margaret Thatchers regim. Efter mailkonversation, april, 2016.

373 Londos, 1971, s. 218.

374 Ibid., s. 219, 228.

375 Efter ett samtal med Love Jönsson februari 2016.

objekt ska finnas i samlingen.³⁷⁶ Det skiljer cirka hundra år mellan nu och åren då Rörstrand producerade objekten. Det påverkar även museets urval av objekt, det vill säga ett museums urval och syfte skiljer sig åt vid olika tider.

I dialogen med museet aktualiseras vägg-tallrikarna och artikeln av Londos. Hon belyser att det finns en ”politik i keramik”, vilket kopplar till avhandlingens frågeställningar om hur jag genom görandefallstudier kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Londos resonerar i texten kring vem som förväntas vara konsument av vägg-tallrikarna. Alltså, på vems väggar satt dessa vägg-tallrikar? Hon studerar tallrikarnas pris samt en industriarbetares och lantbrukares lön och finner att priset för en tallrik år 1914 ungefär var en halv dagslön för en industriarbetare och för en lantbrukare en hel dagslön. Londos skriver att tallrikarna hade sin plats på medelklassens matsalsväggar, och att Rörstrand naturligtvis kände sin kundkrets och i den ingick inte proletarietet.³⁷⁷

För att ytterligare fördjupa mig kring vem som förväntades vara konsument av vägg-tallrikarna, beger jag mig Hallwylska museet i Stockholm. Hallwylska museet är ett privatpalats från 1898 och här hittar jag en köpare av tallriken ”Bondetåget 1914”; sällskapsdamen Ida Uhse (1844–1924) köper tallriken till Wilhelmina von Hallwyls (1844–1930) porslinssamling den 10 november 1914. Jag kan idag se tallriken ”Bondetåget 1914”, men också flera i samma serie från Rörstrand, bland annat ”Landstormen 1914”, inplacerade i Hallwylska museets europeiska porslinssamling. I Hallwylskas encyklopediska samling och i hennes nogsamma katalogiseringar finner jag nästintill identiska illustrationer av tallrikarna. Här finns också beskrivningar av den historiska situationen:

Förfärdigats till minne af Bondetåget 1914 samma år, då en sammanslutning av 32 000 bönder inför Gustav V som en opposition mot den då sittande regeringen Staaff betygade sin försvarsvilja och fosterlandets kärlek med hänsyn till det politiska läget i Europa, hvilket 1 augusti utlöste sig i Världskrig.³⁷⁸

Tallrikarna är producerade mitt i en politisk strid året 1914. I mitt möte med Röhsska museet och planeringen av vår utställning skapas något nytt. Röhsska museet finns med i berättelsen som skapas när vi i vår planering arbetar med tallrikarna från 1914. Det är genom att följa objekt som vi styr vår utställningsplanering. Men det som skiljer objekten från 1914 från de

376 Ibid.

377 Londos, 1971, s. 223.

378 Hallwylska museet, Hallwylska Samlingen Grupp 47: Porslin – Europa I, 1931, https://archive.org/details/HallwylskaSamlingen47_01, (besökt 2017-08-15).

tidigare objekten från anti-slaveri- och rösträttsrörelsen är att vi här närmar oss objekt som har en mindre sympatisk politik, objekten samtalar dock i och med vår tid. Objekten talar med en nationalistisk röst och komplicerar förståelsen av subversivitet.

Då → nu, härligt, fritt och vårt?

Vi börjar ett tillsammansgörande där vi gör objekt. Szentiványi och jag börjar analysera tallrikarna: koboltsdekorer inbrända i porslin. Tallriken *Bondetåget 1914* är intressant; det är män – bönder – som tågar åt höger bärande på en fana med tre kronor på. Det är ett följe, ett demonstrationståg, som avbildas. Samtliga bönder har skägg, så kallad skepparkrans. I bakgrunden ser vi Kungliga slottet i Stockholm samt Norrström. Utanför slottet ser vi ett krigsfartyg (F-båten). På vägg-tallriken står det:

"Bondetåget 1914

Till fosterlandets försvar".

Bondetågets politik och vad bondetåget vill åstadkomma med demonstrationen går att följa genom ytterligare tallrikar som också producerades.³⁷⁹ På tallriken *Pansarbåten Sverige*, ser vi även samma krigsfartyg (F-båten) och på *Landstorm och skytte, För fosterlandets försvar*, ser vi en pojke på en klippa vid havet, som viftar med två flaggor. Det finns en text på den sistnämnda tallrikens bräm där det står:

"var redo".

Tallriken *Landstormen 1914* har en "landstormsman" stående på en klippig strand vänd snett bortåt vänster, stödjande sig mot ett musergevär med påsatt bajonett. På tallrikens bräm finns det dekor föreställande patroner och tre kronor. Mannen är iklädd trekantig uniformshatt, med tre kronor. Vi noterar att patroner, krigsfartyg och gevär är dekorationer på tallrikarna. Men framförallt är det tallriken:

Härligt är det land vi äga, Vårt Sverige tryggt och fritt (upptagen i priskurant 1914–1925) som väcker vår uppmärksamhet, eftersom den tycks aktualisera ett nu, 2016, som vi befinner oss i.

Vägg-tallrikarna berättar om något som benämns som *vårt*. Något som är *härligt* och något som är *fritt*. Tallriken är producerad vid Rörstrands porslinsfabrik under året 1914 och är skapad av ett politiskt färgat samtal om försvarsfrågan under tidsperioden, vilket är upptakten till demonstrationen *Bondetåget*.³⁸⁰ De produceras mitt uppe i en strid.

379 Bondetåget beskrivs av historikern Kurt Johannesson: "I striden mellan jorden och maskinen hade bonden tvingats till reträtt och i stora delar av landet hade utvandringen tömt gårdarna på ungt och arbetsdugligt folk." Johannesson menar att de politiska striderna har sin utgångspunkt i landsbygdens avbefolkning, dryckenskap och sjukdom men också den vidgade rösträtten från 1909 som hade minskat den rika bondens politiska inflytande. Kurt Johannesson, *Heroer på offentlighetens scen: politiker och publicister i Sverige 1809–1914s*. 334.

380 Ibid.





Den polemiska boken *Ett varningsord* från 1912 av författaren Sven Hedin kom ut två år innan bondetåget 1914, och innehåller målade beskrivningar av en ”tung och skymmande dimma” och ”smygande oro över Sveriges folk”.³⁸¹ Det varnas för Ryssland och en kommande tänkt rysk ockupation. Det är en kungavänlig bok och följer en argumentation för nationalism. Här står: ”Kan Sverige försvara sin självständighet mot en mäktig granne”; ”det är pansarbåtar vi behöver” och ”med pansarbåtbygget brådskas det!”.³⁸² Bondetåget var tänkt att i symbolisk och spektakulär form enigt sluta upp för kung och fosterland.³⁸³

Bondetåget går av stapeln den 6 februari 1914 mot den sittande regeringens politik och det som följer är att regeringen med statsminister Karl A Staaff (1860–1915) avgår och det utlyses nyval.³⁸⁴ Objekten är en del av kampen, samtidigt som de idag kan beskrivas som minnen av en kamp.

Huvudfienden för bondetåget var arbetarrörelsen. En motdemonstration till stöd för regeringen Staaff, organiserad av arbetarrörelsen, visar hur splittrat landet var. I Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek hittar jag information om motdemonstrationen som genomfördes. Arbetartåget var inte enigt i försvarsfrågan men arrangerades av liberalerna och socialdemokraterna två dagar senare, den 8 februari 1914.³⁸⁵ I arbetartåget tågade cirka 50 000 deltagare, vilket är fler än bondetågets 30 000 deltagare. I arbetartågets skrift 8/2 1914 kan jag läsa:

Sverige består icke blott av den övre nationens fördelar utan också av den undre nationens lidande.³⁸⁶

Arbetartåget fick aldrig en väggvallrik från Rörstrands porslinsfabrik, trots att det deltog ett större antal potentiella konsumenter i denna demonstration. Jag tänker att det är intressant att Rörstrands porslinsfabrik medvetet väljer politisk sida i denna tid men också, som Londos skriver, att de är medvetna om vilken konsumentgrupp som kan tänkas ha råd att köpa en väggvallrik.

Väggvallrikarna är intressanta då de synliggör en tid i början av 1900-talet då nationalstaten Sverige formuleras. Det är demonstrationer och motdemonstrationer som gestaltas, men det var också en tid präglad av diskussioner kring rösträttsfrågorna. Jag kan också läsa att bondetåget inte hade några organisatoriska förebilder, varför också arbetarrörelsen fick verka som en förebild. På grund av detta är tallrikarna svårtolkade vid

381 Sven Hedin, *Ett varningsord*, 1912 s. 3.

382 Ibid., s. 30.

383 Johannesson, 1987, s. 326–327.

384 Se vidare om borggårdskrisen, parlamentarismen: *Nationalencyklopedin*, borggårdskrisen, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/borggårdskrisen>, (2017-12-19).

385 Eva Svedhage och Per Torsner, *Arbetartåget 1914: en enig demonstration i försvarsfrågan?*, 1980.

386 Zeth Höglund, (red.), *Arbetartågets fästskrift: 8/2 1914*, 1914.

en första anblick. Bondetåget imiterade förstamajdemonstrationerna som organiserades av arbetarrörelsen.³⁸⁷

Jag söker bland olika antikvariat, Blocket och Tradera, och köper hem de olika tallrikarna. Någon får jag för 25 kr, en för 50 kr, en annan för 80 kr och den dyraste betalar jag 180 kr för. Bland mina sökningar hittar jag även en diskussion på en hemsida som beskrivs som en portal med ”nordisk identitet, kultur och tradition som tema” (www.nordiskt.nu, 2007). Hemsidan är en social mötesplats, människor kan interagera med varandra; frågor ställs och svar ges genom ett kommentarsfält som utgörs av läsare. Mellan ”madviking” och Anti-Fi!, 2011 diskuteras Rörstrands väggartiklar från 1914:

2011-10-07 Från: Madviking/Riddare/Sverige måste renas ansvaret vilar på oss.

Har fått en gammal Rörstrand tallrik med texten *Härligt är det land vi äga, Vårt Sverige tryggt och fritt* den ska tydligen vara rätt gammal, någon som har tips på vart man hittar info om sånt här?

2011-10-07 Från: Anti-Fi!/Marskalk/Förlorar vi vår forntid blir framtid oss en grav.

Google är rätt vettigt! <http://rorstrand-museum.se/fragor-svar/>
Kan du så posta gärna en bild på tallriken, texten var ju trevlig.

2011-10-07 Från: Madviking/Riddare/Sverige måste renas ansvaret vilar på oss.

Tack till Anti-Fi! för detta inlägg: hoppas bilderna syns bra.

2011-10-08 Från: Anti-Fi!/Marskalk/Förlorar vi vår forntid blir framtid oss en grav.

Tusen tack! Vilken fin tallrik! Det vore skoj om du uppdaterar tråden när du fått veta mer om den.

2011-10-10 Från: Madviking /Riddare /Sverige måste renas ansvaret vilar på oss.

Fick svar idag från Rörstrand: Hej och tack för din fråga. Dessvärre känner vi inte till historien bakom tallriken men vi vet att den tillverkades 1914. Rörstrand har i alla fall tillverkat många samlartallriker av det här slaget och denna skall ha funnits med och utan bräm.

Vänliga hälsningar

Rörstrand Museum.³⁸⁸

387 Ibid. s. 336.

388 Texten är redigerad. Originaltext lyder: ”Ämne: Rörstrand tallrik info 2011-10-07 20:41 madviking Riddare Rörstrand tallrik info Har fått en gammal rörstrand tallrik med

Citaten visar på att väggtallrikarna är intressanta för teman som ”nordisk identitet, kultur och tradition”.³⁸⁹ Diskussionen mellan Madviken och Anti-Fi! påminner mig om de nationalistiska rörelserna som verkar i min samtid; väggtallrikarna från 1914 kan till och med vara ett uttryck för dessa rörelser. Rörstrands Museum kan inte ge några svar angående tallrikarnas tillkomst, och tallrikarnas historia, med undantag för Londos text från 1983, är inte känd eller återberättad. Kanske var det så att Rörstrand inte producerade tallrikarna med en medveten politisk intention, Rörstrand kanske bara ville göra vinst, och kände till sin kundkrets. Att det inte är en återberättad historia kanske kan tolkas som om att Rörstrand inte vill kännas vid denna nationalistiska rörelse. Som författaren Alieda Assmann skriver: att glömma är också ett sätt att styra.³⁹⁰

Flusserande ämnen och knogigt arbete

Jag befinner mig återigen i keramikverkstaden på Konstfack, tillsammans med Szentiványi. Jag vill här reflektera över görande av material i ett tillsammansgörande som sätter igång med utgångspunkt i väggtallrikarna från 1914. Jag vill reflektera över den process det innebär att göra objekt för att sätta dem i rörelse. Det vill säga görandet av objekt till en utställning vid Röhsska museet, med två månader kvar till öppning. Görandet av objekt till en utställning innebär att objekten ska agera i en utställning – med en plats.

texten ”Härligt är det land vi äga, Vårt sverige tryggt och fritt” den ska tydligen vara rätt gammal,någon som har tips på vart man hittar info om sånt här?? sverige måste renas ansvaret vilar på oss 2011-10-07 21:00 Anti-Fi! Marskalk Google är rätt vettigt! ;) <http://rorstrand-museum.se/fragor-svar/> Kan du så posta gärna en bild på tallriken, texten var ju trevlig. :) För-lorar vi vår forntid blir framtid oss en grav. Antifeminist. Följande användare säger Tack till Anti-Fi! för detta inlägg: 2011-10-07, 23:39 madviking hoppas bilderna syns bra Bifogade bilder IMGP3978.JPG (639.5 KB, 19 visningar) IMGP3981.JPG (193.5 KB, 9 visningar) sverige måste renas ansvaret vilar på oss. Följande användare säger Tack till madviking för detta inlägg: 2011-10-08, 08:48 Anti-Fi! Marskalk Tusen tack! Vilken fin tallrik! Det vore skoj om du uppdaterar tråden när du fått veta mer om den. :) Aldrig sett ngn med denna typ av text, men jag är inte kunnig heller iofs, men ofta på loppisar och sånt. För-lorar vi vår forntid blir framtid oss en grav. Antifeminist. 2011-10-08, 22:27 madviking Riddare Har mejlat till rörstrand om den och väntar nu på svar,så hoppas dom kan upplysa lite om den. sverige måste renas ansvaret vilar på oss 2011-10-10, 21:23 madviking Riddare Fick svar idag från rörstrand: Hej och tack för din fråga. Dessvärre känner vi inte till historien bakom tallriken men vi vet att den tillverkades 1914. Rörstrand har iaf tillverkat många, många samlartallrikar av det här slaget och denna skall ha funnits med och utan bräm. Vänliga hälsningar Rörstrand Museum Följande användare säger Tack till madviking för detta inlägg”. Nordisk – portal för nordisk identitet, kultur och tradition Nordisk, ”Rörstrand tallrik info”, <http://www.nordisk.nu/showthread.php?t=51268>, 2011, (besökt 2016-02-14).

389 Jag vill tillägga att den nationalism som Bondetåget 1914 ger uttryck för också kan avläsas hos den antisemitiska, fascistiska författaren och tidningsredaktören Elof Eriksson, (1883–1965). Eriksson började sin politiska karriär i arbetsutskottet 1914 i Bondetåget. Genom hans två böcker om Bondetåget, som båda är publicerade genom hans tidskrift Nationen, kan jag läsa hur Bondetåget verkar som en bakgrund för hans politiska ideologier. Elof Eriksson, *Bondetåget 1914: en akt i apokalyps-dramats utanverk*, 1965. Och Elof Eriksson, *Bondetågets 30-årsminne*, 1944.

390 Aleida Assmann & Linda Shortt, (red.), *Memory and Political Change*, 2012, s. 1.

Jag presenterar materialet och historien om Bondetåget från 1914, för Szentiványi. Vi diskuterar vilka tolkningar dessa tallrikar ger utrymme för. Hur uppfattas de i dagens Sverige? Vad är vårt? Vad är fritt? Vem kan, vill göra anspråk på dessa väggtallrikar? Vi tolkar dem delvis på likartat sätt – som nationalistiska – däremot tänker vi olika på hur de tolkas av andra. Szentiványi påtalar hur det i ett utställningsrum skulle kunna tolkas som om vi sympatiserar med tallrikarnas nationalistiska fraser. Jag har en mer naiv föreställning om att besökaren läser in ett kritiskt förhållningsätt till tallrikarna. Vi tittar på tallriken *Härligt är det land vi äga, Vårt Sverige tryggt och fritt*. För vem är detta land tryggt och fritt? Vi kan konstatera att tallrikarna från 1914 går i dialog med en samtida politik.

Szentiványi sätter på radion i verkstaden, och det är ett ständigt ”vi” och ”dom” som ekar i radion och i sociala medier. Realpolitiken som ekar i verkstadens radio diskuterar decemberöverenskommelsen mellan regeringspartierna och allianspartierna. Avsikten med decemberöverenskommelsen var att stänga ute Sverigedemokraterna från inflytande genom att regeringspartierna och alliansen kom överens och därmed möjliggjorde att en minoritetsregering kunde få igenom sin budget. Vi är inte där, vi står långt från realpolitikens centrum, vi står med våra händer i en kladdig lera. Ser oss som maktlösa, men ändock viljefulla. Szentiványi påtalar fascismen som växer där hennes mormor bor i Budapest, Ungern. Ja, vi har olika vägar in i tallrikarnas *vårt Sverige*. Szentiványi förstod inte sin mormors kommentar när hon som fyraåring besökte henne i Ungern: ”vad roligt att du äntligen kommer hem”. Nej, för Szentiványi var Sverige hemma. Även jag har under stora delar av mitt liv orienterat mitt ”hemma” inom det ”svenska”, så som språket som benämns som ”svenska” eller på de platser som går att finna på den uppritade kartan där det står ”Sverige”.

De historiska objekten vittnar om en parlamentarisk historia från 1914, och de markerar kulmen på ett årtionde av hårdnande motsättningar mellan höger och vänster. Det intressanta med denna materiella kultur, dekor, som vi närmar oss i verkstaden är att vi samtidigt prövar att förstå samtidens parlamentariska läge, vilket aktualiserar min ansats till en genealogisk analys. Väggtallrikarna från Rörstrand 1914 skapar en bild av ett samhälle som implicerar ett *vi*, och genom detta görs ett skillnadskapande mellan ett ”vi” och något *annat*; ett annat som inte tillhör detta ”vi”. Det vi vill göra med våra keramiska kommentarer är att aktualisera och påvisa Rörstrands-seriens koppling till nationalism. Vi gör alltså likt Madviken och Anti-Fi en läsning kopplad till nationalism, men våra politiska ställningstaganden är diametralt motsatta. Vi kan konstatera att sett från högerns perspektiv är tallrikarna politiska på ett positivt sätt.

När vi följer dessa historiska tallrikar ”kliver dessa in” och samtalar med vår samtid. En komplex politik. Genom att göra nya tallrikar kan vi skapa nya berättelser, där våra keramiska kommentarer, kanske, bryter

linjen; vi har här en vilja att ta strid, att göra tallrikarna subversiva i förhållande till vår tid. I relation till Röhsska museet så plockar Szentiványi och jag in en kategori föremål som inte funnits på museet tidigare, det är föremål som har en politik då, men också nu. Men den samtida politik som ekar på radion, finns inte heller med i berättelsen i samlingarna.

Jag sätter mig återigen framför datorn och börjar göra bilder till de olika dekalerna, som Szentiványi och jag har diskuterat. Vi gör omskrivningar – parafraserar – de olika förslagorna, som vi sedan skickar till ett tryckeri som tillverkar screentryckta dekorationsdekaler för porslin. Med de nytryckta dekorationsdekaler börjar vi sedan problematisera ordens betydelser genom att klippa sönder meningarna, upprepa orden:

fritt, fritt, fritt,
härligt, härligt, härligt,
vårt, vårt, vårt.

Och tillägger några frågetecken efter för att förtydliga våra tveksamheter inför tallrikarnas linjer.

Men, vad kan vi då lära oss av dessa tallrikar, förutom om den historiska politiska striden och hur Rörstrand verkade i den? Vi har inte fått i uppgift under vår utbildningstid på Konstfack att göra väggtallrikar, däremot har vi drejat tallrikar och skålar, samt gjutit fat i gips. Szentiványi noterar att dekalerna är gjorda genom så kallat överförningstryck, alltså antingen från koppartryck (eller kromotryck), det vill säga en tryckt dekor som är överförd på ett skröjbränt gods från papper.³⁹¹ Beroende på val av flusserande ämnen i glasyren har dekoren smält ut över dekalen. Effekten blir att dekoren med den bistra bonden som bär upp en flagga med tre kronor är diskret sammansmält med benporslinsgodset. Här sammanblandat med textfraser som ”Till fosterlandets försvar” på tallrikens bräm. Dekaltekniken på tallrikarna är gjord genom ett överföringstryck, en teknik som gör att dekalen ser ”målad” ut. Det är som om det finns en hand som har målat direkt på godset, vilket i Pyes hantverksteori blir ett utförande av risk, men dekalen är egentligen gjord genom Rörstrandsfabrikens – förmodligen flickors och kvinnors – flinka och effektiva händer.³⁹² De flinka och effektiva händerna har här överfört ett tryck – ett pappersark – på tallrikarna. I Pyes hantverksteori skulle det betecknas som ett utförande genom säkerhet, det vill säga ett utförande med någon typ av teknik eller anordning som innebär en säkerhet, bestämdhet, där det finns en förutsägelse inlagt i utförandet.³⁹³ Det är också ett utförande som ser ut som och kan tolkas som att det finns en avsaknad av handen; att handen saknas i görandet. Men vi konstaterar i vårt tillsammansgörande att våra händer är ytterst närvarande,

391 Jämför även Bengt Nyström & Peter Stenberg, *Rörstrands serviser: dekorer och modeller under 280 år*, 2014, s. 383, 385.

392 Jämför Wikander, 1988.

393 Pye, [1968], 1995, s. 23.



varje del måste placeras på tallriken
och tryckas dit;
ett tidskrävande
och

knogigt arbete. De närvarande händerna – med valkar och sår – påminner mig om hur handens närvaro är ett måste i att göra en kopp med dekal, vare sig den är producerad i en liten skala i en liten keramikverkstad eller inom massproduktionsindustrin.

Det som vi är i färd med att göra, när vi tillverkar nya keramiska objekt, är att producera i relation till Röhsska museet med utgångspunkt i att vi vill gå i dialog med museets samlingar, det är ett sätt att ta strid med museets objekt och dess samlingar. Vårt tillägg säger något om vad som finns på museet, men också vad som inte finns i museet samlingar. Alltså, politik på tallrik då som nu – är inte en berättelse som museet berättar. I nästa avsnitt berättas om ett utställningsbygge på Röhsska museet i Göteborg. Här i utställningsbygget möter vi återigen samlingarna som jag tidigare nämnt i kapitlet.

Att ta museibygnaden ”i besittning”

Jag kommer under denna rubrik berätta om byggandet av utställningen *From Pottery to Politics* (2016) men också titta närmare på vad det innebär att ta museibygnaden ”i besittning” som konsthantverkare, vilket kommer ge ett analytiskt raster för avhandlingens syfte att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv samt frågan om vems hand det är som gör.

Tillsammans med Szentiványi går jag upp till trapphallen på våning ett på Röhsska museet för att börja utställningsbygget. En lastbilstransport med våra objekt har redan några dagar tidigare lassat av och vi möter objekten i rummet som vi ska vara i. Vi börjar packar upp våra objekt tillsammans med Jönsson i utställningsrummet; vi diskuterar olika tillvägagångsätt och utformning. De som arbetar på museet har stor erfarenhet av rummen och hur besökarna rör sig i utställningarna och samlingarna, vad som inte fungerar och vad som är bra. Med våra objekt arrangerar vi en berättelse i de fyra montrar som vi har till vårt förfogande.

I den första montern placeras vi de större objekten från den första studien, alltså krukor som är gjorda med referenser till keramiken från anti-slaverirörelsen (från 1787 till 1850-talet), och rösträttsrörelsen (1910) men nu med samtida fraser som ”Demand End of Cotton Crimes”, ”Domestic Workers Lack Legal Protection” eller ”Act Now”. Vi vill att det första besökaren ska möta i utställningsrummet är texten ”Act Now” (agera nu) vilket vi också skriver på monterns glasskiva, med samma dekal som vi

använde på keramiken.³⁹⁴ Vi vill ge besökaren en förståelse för att objekten uppmanar till att agera. Men vi placerar också ett frågetecken på monterns glasskiva. I relation till keramikern Clare diskuterade jag hur svårt det är att agera genom objekt, liksom att göra utställningar. Genom att placera ett frågetecken precis framför objekten, på glasmontern, vill vi påvisa för besökaren att det finns en tveksamhet kring vad objekten uppmanar till, det finns en komplexitet i betydelsen av "Act Now".

I den andra montern placerar vi våra kaffekoppar och sockerskålar, dessa objekt efterliknar de historiska objekten, och här finns också fotografier och kort information om de historiska objekten. Vi vill ge besökaren en ingång till att det är historiska objekt. I den tredje montern placerar vi återigen våra remixade krukor med liknande fraser som i första montern. Den fjärde montern använder vi för våra omtolkningar av Rörstrandsserien från 1914.

I utställningsrummet kan jag slå fast att museet idag är en resurs men också en medaktör att undersöka utifrån och tillsammans med. Museer och utställningsrum kan sägas vara till för mig som utövare, och att få möjligheten att ställa ut, betraktar jag som ett privilegium. De objekt som ställs ut i samlingarna berättar om vilka människor och berättelser som privilegieras; många av föremålen är exklusiva objekt. När jag tittar runt på museet visas en formhistoria som finns i samlingarna. Jag tvekar när jag hör ordet. Det blir för mig en direkt påminnelse om att formhistoria är något som per definition har bestämts som något som är *vår* historia i skepnad av form, där vissa subjekt har gjort ett urval.³⁹⁵ Här finns vardagligheter men i första hand specifika vardagligheter, det finns en viss materiell kultur.³⁹⁶ Min tveksamhet inför formhistoria kanske kan förklaras av att de objekt som jag växte upp med inte finns representerade i museers samlingar. Jag kan inte spegla mig i museets narrativ, mina kristallglas finns inte här. Jag finner inte heller föremål från mina förmödrar eller förfäder i samlingarna.³⁹⁷ Som konsthantverkare – kanske också som

394 En fras som är intressant i relation till "Act Now" är frasen "Act Up" (AIDS Coalition to Unleash Power) som var en amerikansk rörelse under 1980-talet. Klubben *Clubscenen Act 2: Culture Club* var en clubscen av konstnärskollektivet Mycket, (designer Mariana Alves Silva, arkitekt och konstnär Katarina Bonnevier och Thérèse Kristiansson), som tog sin utgångspunkt i 1970- och 80-talets uppgörelse med könsidentiteter och genuskonstruktioner; uppstarten av Lesbisk Front 1975 och födelsen av Queer Nation på 90-talet vid AIDS- epidemins utbrott. Se Mycket, "Clubscenen Act 2: Culture Club", 2012, <http://mycket.org/clubscenen-act-2-culture-club>, (besökt 2017-06-11).

395 Det är inte en enkel handling och belyses till exempel av Ahl, i verket *Nationalmuseet och jag* från 2008 där Ahl bland annat intervjuar anställda på Nationalmuseet i Stockholm om deras syn på verksamheten. I filmen finns tvetydiga svar som berör frågor kring representation i museernas samlingar, och vad som är det "konstnärliga" objektet och det "konstnärliga" subjektet. Ahl, 2013, s. 11–17, 178–186. Samt Zandra Ahl, *A-Z 2013–1998*, 2013, s. 88–104.

396 Attfield, 2000.

397 Jag kan här jämföra med forskaren Wera Grahn's avhandling där hon undrar över vem museer egentligen är riktade till; är de verkligen till för alla i vårt land? Grahn följer ett antal museiartefakter vid Nordiska museet och finner att "de klassmässiga andra", "de etniska andra", "de sexuella andra", "de maskulina andra" och "de feminina andra" nästan helt och





the sick
to the brave
lover
to the slave

Freedom

Freedom

the sick
to the brave
Access to the la
And freedom

industry

industry





ACT N

PREMERS

ACT
Health to the sick
Honour to the brave
Success to the lover
Freedom to the land



forskande konsthantverkare – ges jag däremot detta privilegium, att jag kan närma mig en institution. Denna vetenskap, om svårigheten att ställa ut objekt beroende på vilka rum en kommer från och vilken historia en bär på får betydelse för hur vi intar rummet och framförallt samlingen ”Formhistorien 1900–1920”.

Om vi går lite längre in i samlingarna hittar vi föremål och tallrikar utställda i ”Formhistorien 1900–1920”, vilka kan sägas stå i relation till tiden kring vägg-tallrikarna från 1914. Här finner jag servisen *Liljeblå*, ritad av keramikern Wilhelm Kåge (1889–1960). *Liljeblå* var en servis som fick benämningen ”Arbetarservis” i skisstadiet och producerades av Gustavsbergs porslinsfabrik till ”Hemutställningen” på Liljevalchs Konsthall 1917 av Svenska Slöjdföreningen.³⁹⁸

Vår tallrik är en omgjord tallrik av Bondetåget 1914, där vi har kopierat frasen: ”Härligt är det land vi äga, Vårt Sverige tryggt och fritt”. Det var en tallrik upptagen i priskurant mellan åren 1914–1925, alltså ett objekt som producerades vid samma tid som de övriga objekten som återfinns i samlingen ”Formhistorien 1900–1920”. Vi får hjälp av en konservator vid museet, som har en liten korg där vi placerar vår tallrik. Hen öppnar sedan samlingen, kliver in och byter ut en av delarna i servisen *Liljeblå*, eller den så kallade ”Arbetarservisen” från 1917, mot vår omgjorda tallrik av Bondetåget 1914. På vår nygjorda tallrik står det:

Till fosterlandets försvar

Fritt, fritt, fritt.

Härligt, härligt, härligt.

Vårt, vårt, vårt.

Våra keramiska medieringar sätts således i relation till ett historiskt sammanhang som nu står bredvid den så kallade ”Arbetarservisen” från 1917. Bland objekten ”Formhistorien 1900–1920” återfinns dock en mer motsägelsefull politik än den som jag tidigare har diskuterat i denna del. Det är en berättelse om arbetaren, men också om konstnären, vilket jag nedan vill titta närmare på.

Om arbetarservisen: vem ska äta på denna tallrik?

Tallriken ”Arbetarservisen”, eller egentligen *Liljeblå*, producerades av

hållet är exkluderade från de museala narrativ som framställs här. Om en representation av någon från dessa grupper trots detta ändå tar sig in i någon av de offentliga berättelserna, så förefaller de formas efter mallar som renar dem från sådant som faller utanför de fallogocentriska skripten. Wera Grahn, ”*Känn dig själv*”: *genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*, 2006, s. 7, 417. Se även fotnot 468.

398 ”Hemutställningen”, egentligen *Svenska Slöjdföreningens utställning av inredning för smålägenheter*, var en utställning som arrangerades av Svenska Slöjdföreningen (idag Svensk Form) på Liljevalchs konsthall i Stockholm, 1917. Utställningen utgjordes av uppbyggda interiörer samt en rad hushållsprodukter och bruksföremål. Här fanns ”Arbetarservisen” som ett föremål bland andra. *Nationalencyklopedin*, Hemutställningen, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/hemutstallningen>, (besökt 2018-09-18).





Gustavsbergs porslinsfabrik och formgavs av Kåge 1917. Den genererades i spåren av en välvilja och ett politiskt engagemang rörande att arbetaren och de mindre bemedlade skulle kunna höja sina levnadsvillkor. Arbetarservisen kan beskrivas vara fylld av en vilja, dock en annan än tallrikarna som gjordes till Bondetåget 1914, samtidigt som det finns något besläktat/något som gör att de påminner om varandra, vilket gör det intressant att placera dem jämsides.

”Arbetarservisen” som finns placerad i ”Formhistorien 1900–1920” finner vi också i propagandapublikationen *Vackrare vardagsvara* från 1919 av konsthistorikern och intendenten vid Nationalmuseum Gregor Paulsson (1889–1977).³⁹⁹ Skriften vittnar om den rörelse som Kåge var en del av där konstnärer kopplades till industrin, för att skapa vackra, praktiska och ekonomiskt överkomliga heminredningar och vardagsvaror åt arbetare och de mindre bemedlade.⁴⁰⁰ I denna propagandapublikation menar Paulsson att konstnärerna eller det konstnärliga skulle höja kvaliteten i de maskin- och industritillverkade varorna. En ”degraderad fabriksbillig produktion” skulle genom konstnärens kunskap förändras till det (något) bättre. I montern återfinns även ett material från Deutscher Werkbund som var ett förbund av konstnärer, fabrikanter och handlare och som grundades 1907 i Tyskland. Från detta förbund kom idéerna om den ”besjälade varan” och om fördelarna med att konstnärer och arkitekter anställdes vid industrin.⁴⁰¹ Det finns alltså en politisk vilja inbyggd i ”Arbetarservisen”.

Kåge anställdes vid Gustavsbergs porslinsfabrik för att ta i tu med förberedelserna inför ”Hemutställningen” 1917. Brukspatronen Wilhelm Odelberg (1844–1924), skriver 1917 att Gustavsberg var en fabrik med moderniteter: med ”den moderna drejstolen” och ”den moderna porslinsugnen”.⁴⁰² I en intervju från 1917 beskrivs hur Kåge diversifierade de olika konsumentgrupperna:

mina närmaste framtidsplaner, sade herr Kåge slutligen, äro att komplettera utställningsserviserna med pjäser, som inte arbetarhemmet behöfver men väl den enklare tjänstemannafamiljen.⁴⁰³

Vad som synliggörs i denna berättelse är hur Kåge skapade skillnad mellan de olika konsumentgrupperna; arbetarhemmet och tjänstemannafamiljen. De skulle däremot ha samma porslin i sina hem, men tjänstemannafamiljen

399 Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 1919, s. 5-53.

400 För en beskrivning om denna rörelse se: Kerstin Wickman, (red.), *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, 1995, s. 63–74

401 Ibid. Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran – Idéerna kom från Tyskland”, i Wickman, (red.), 1995, s. 44.

402 A. S. W Odelberg, *Gustafsberg: ett industri- och jordbruksföretag: föredrag vid Sveriges industriförbunds årsmöte den 27 april 1917*, 1917, s. 8–9.

403 Nils Palmgren, *Wilhelm Kåge: konstnär och hantverkare*, 1953, s. 80.

skulle ha råd att köpa fler delar. Londos analys av Rörstrands väggtallrikar från 1914 som lyxprodukter aktualiseras även i "Arbetarservisen". Genom Kåges anteckningar om tillverkningsprocessen kommer jag närmare en förståelse av vem som är den tilltänka målgruppen.

"Arbetarservisen" producerades 1917 till "Hemutställningen", av Svenska slöjdföreningen.⁴⁰⁴ 1916 fick Svenska slöjdföreningen en förfrågan från Centralförbundet för Socialt Arbeta (CSA), som bildades 1903, om att lösa "bostadsfrågan" för "arbetarklassen" och de mindre bemedlade. Svenska slöjdföreningens förmedlingsbyrå hade då redan påbörjat arbetet med att koppla konstnärer till industrin, och uppdraget från Centralförbundet utgjorde en drivkraft och bakgrund till "Hemutställningen".⁴⁰⁵ Det fanns alltså ett politiskt och ideologiskt program för utställningen som var formulerad av både slöjdföreningen och CSA.⁴⁰⁶

Året 1917 då "Arbetarservisen" gjordes, var ett turbulent år med kvinnoupplopp i flertal städer och mindre orter i Sverige.⁴⁰⁷ Hundratals hungriga kvinnor gjorde uppror mot potatisbristen i våldsamma protester. Det påminner om att de mindre bemedlade inte behövde vackra ting att lägga maten på, utan just mat.⁴⁰⁸ 1917 kan alltså beskrivas som ett revolutionsår och det innebar ransoneringar av mat för de fattiga, inte minst för arbetsskor och arbetare vid Gustavsberg.⁴⁰⁹ En grupp som kan beskrivas som en bångstyrig grupp, som skulle utbildas, formeras och kontrolleras genom att konsumera rätt och omge sig med den rätta smaken.⁴¹⁰ Det fanns alltså en agenda av välvilja i "Arbetarservisen" och de föremål som utgjorde "Hemutställningen" 1917, men välviljan sträckte sig inte längre än till de redan initierade och bemedlade. Det gjorde att den inte nådde den tänkta målgruppen.⁴¹¹ Det fanns en idé om ett inkluderade "vi" kring vem som skulle konsumera "Arbetarservisen", men en inkludering ägde aldrig rum.⁴¹²

404 Christina Zetterlund, "Just Decoration? Ideology and Design in Early Twentieth Century Sweden", *Scandinavian Design: Alternative Histories*, 2012, s. 103–116.

405 Ibid., s. 105. Se också Wickman, 1995, s. 63–74.

406 Ibid., s. 103–116.

407 Ibid., s. 104.

408 Kjell Östberg, *Efter rösträtten: kvinnors utrymme efter det demokratiska genombrottet*, 1997, s. 21–24. Håkan Blomqvist, *Potatisrevolutionen och kvinnouploppet på Södermalm 1917: ett historiskt reportage om hunger och demokrati*, 2017, 5–8.

409 Wikanders bok *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik* (1988) är skriven utifrån ett omfattande intervjumaterial, som Wikander byggde upp mellan åren 1981 och 1984. Här kan jag höra Anna Johansson (f.1899, Anna Eklund, efter giftemål 1910). Johansson var målarska på Gustavsbergs porslinsfabrik 1917 och beskriver i intervjun hur svårt det var att få tag i potatis i Gustavsberg. Wikanders intervjumaterial på kassetband finns förvarade i Kommunarkivet i Gustavsberg. Kassetband 31 Anna Eklund, 15/9, 1983.

410 Zetterlund, 2012, s. 104.

411 Ibid., s. 110–116.

412 Zetterlund visar i sin text hur arbetarna eller den med låg inkomst förmodligen åt sin

Arbetarklassens konsumtion av kitsch från utlandet ansågs osnyggt, och författaren Ellen Key (1849–1926) som skrev boken *Skönhet för alla*, 1899, var en av dem som agiterade för smakuppfostran och att få arbetarklassen att konsumera på rätt sätt.⁴¹³ Vissa former av konsumtion sågs som bättre än annan. Jag närmar mig återigen Skeggs begrepp respektabilitet, där respektabiliteten opererar genom ett konsumerade av de rätta symbolerna. En symbol i form av en tallrik. Skeggs menar att respektabilitet var en av de viktigaste mekanismerna för att klassbegreppen skulle växa fram, där kategoriseringen uppstod genom att tolka beteenden hos kvinnor. Servisen producerades utifrån en vilja att styra; styra genom respektabilitet i Skeggs mening.⁴¹⁴

Objekten ”Arbetarservisen” och vårt nyproducerade objekt som ställer frågor kring vem detta land är fritt och härligt för, placerades bredvid varandra i samligen ”Formhistorien 1900–1920”, som en del av utställningen *From Pottery to Politics*. Objekten har olika ideologiska ursprung. ”Arbetarservisen” är ett välviljeprojekt; ett fostrande objekt som inrymmer former av respektabilitet för arbetaren som ändå inte fick möjlighet att konsumera då porslinet blev för dyrt. Och vårt objekt som refererar till de nationalistiska vägg-tallrikarna Bondetåget 1914. Det som förenar dem är hur det i nationalismens idé ingick (och ingår) också att forma den skötsamma arbetaren med borgerliga aspirationer, som inte är stridbar/tar strid. Men, mellan tallrikarnas olika berättelser skapas även ett skavande som jag vill titta vidare på och då utifrån min första fråga: vems hand är det som gör?

Kåge, som gjorde ”Arbetarservisen”, hade ringa erfarenhet av lera eller porslin; som affischmakare hade Kåge aldrig varit specialiserad i keramik.⁴¹⁵ Jag tittar i samlingen på Röhsska museet och noterar att Kåges namn och fabriken Gustavsbergs porslinsfabrik är objektets avsändare. Fabriken olika och många händer blir här en anonym massa. Jag observerar att obetydlig eller liten erfarenhet av den keramiska processen räckte för att vara avsändare. Det är affischmakaren Kåge som blir den hand som gör. Jag tänker återigen på målningen av Pankhurst: *On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work*, 1907, och funderar på vems hand det är som gör. Där är det fyra händer som gör, vi kan kalla dem ”arbeterskan” och ”arbetaren”. Målningen synliggör hur en keramisk process görs genom ett tillsammansgörande. Målningen påminner mig också om ytterligare händer som handmodellformaren, gjutaren, henklaren, henklerskan, putserskan, färdiggörerskan, polerskan,

söndagssek på en tallrik vid namn Hagtorn med betydligt lägre pris och som såldes genom postorder. Ibid., s. 115–116.

413 Ibid., s. 108. Se även Ellen Key, *Skönhet för alla: fyra uppsatser*, 1899.

414 Skeggs, 2000.

415 Palmgren, 1953, s. 82.

springpojken vid stegmaskinsformningen, brännaren, brännerskan, klippflickan, tryckerskan och undertryckerskan, lägg där till packerskan och köraren som möjliggjorde en transport till Liljevalchsutställningen ”Hemutställningen” som öppnades 17 oktober 1917.

Wikanders bok *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering* från 1988 är en berättelse om Gustavsbergs porslinsfabrik berättad genom arbeterskan och arbetaren, men framförallt genom relationen mellan kvinnors och mäns arbeten. Jag kan här läsa en utredning om strejker, om fackliga protokoll och hantverksmässiga utföranden. Det rör sig om åren då ”Arbetarservisen” kom till. Jag kan läsa om att tryckerskorna hade svårt att arbeta tillräckligt fort för att ens nå upp till de avtalade minimilönerna.⁴¹⁶ Vad som är intressant med Wikanders studie är att hon visar på de många roller som fanns på fabriken. Hon lyfter fram tryckerskornas och arbeterskornas kunskaper men också arbetsvillkor, de förpassas inte till marginalen i berättelsen.

Jag finner vittnesmål från 1981–1984; intervjupersoner som arbetade samtidigt som Kåge 1917. Anna Johansson, född 1899, började vid Gustavsberg som 12-åring. Hon menar ”att bli antagen som elev på målarsalarna var ’nästan en ära’ eftersom det vanligaste var att en ung flicka skulle starta som klippflicka i tryckeriet.”⁴¹⁷ Johansson var liten och späd och skulle förmodligen inte orkat med att arbeta i tryckeriet. Att bli placerad i målarsalen var ingenting som man kunde sättas till direkt och hon berättar att det krävdes flera års praktiserande. Johansson fick ”först måla ett dekorsträck på örat av en kopp, ett ’henkelsträck’. Därefter fick hon lära sig ’stöta i grad’”.⁴¹⁸ Vittnesmålet från Johansson visar att ett hantverksmässigt utförande tog långt tid att lära sig, flera år. Johansson beskriver också hur den första skicklighetsgraden vid målarsalen var om en kunde centrera godset på skivan, eller ”stöta i grad” som det hette vid sekelskiftet. Om de inte kunde ”stöta i grad”, hade yrkesskicklighet samt noggranna och snabba händer, blev flickor inte kvar vid denna del av fabriken.⁴¹⁹ Wikanders intervjuer är vittnesmål från de som arbetade som klippflickor, tryckerskor och undertryckerskor. Jag kan genom intervjuerna höra om en mångbottnad yrkesskicklighet, men också om betydelsen av relationer mellan olika händers göranden: ett tillsammansgörande.

Målarskan Signe Englund (1896) berättar att hon arbetade i Josef Ekbergs (1877–1945) målarsal vid Gustavsbergs porslinsfabrik.⁴²⁰ Hon anställdes vid fabriken när hon var 12 år. Englund berättar hur Kåge

416 Wikander, 1988, s. 159.

417 Ibid., s. 183–184. Vittnesmål kan även höras i kassettband 31.

418 Ibid.

419 Ibid.

420 Wikanders intervjumaterial, band nr. 1. 3/12, 1980.

intervjuade Ekberg om färger och om lite av varje; Ekberg gav Kåge råd och dåd i början när han kom 1917. Englund menar att: ”då var han grön, visste ingenting” men beskriver däremot Ekberg, som var konstnärlig ledare vid Gustavsberg, som en kunnig kemist; ”han kunde färger, glasyrer och bränningar”.⁴²¹ Englund berättar också att arbeterskorna och arbetarna inte tyckte att Ekberg skulle vara så ”meddelsam” till Kåge; ”inte släppa på sina kunskaper”.⁴²² Det som intervjumaterialet visar, är föreställningar och förhållningssätt kring vems hantverkskunskaper som räknas. Det handlar också om olika händers kunskaper och ekonomiska förutsättningar; jag kan exempelvis utläsa att den så kallade ”Gustavsbergskonstnären” Ekberg, som Englund arbetade hos, inte hade råd att gå Tekniska skolan, alltså Konstfack, som han så gärna hade velat. Jag kan läsa att det inte fanns pengar till en utbildning i den industriarbetarfamilj som Ekberg växte upp i.⁴²³ Trots detta var han kunnig genom den lära som han fick i fabriken. Kåge studerade vid Konstfack, vilket visar att den kunskap som räknades av brukspatron Oldeberg, Svenska slöjdföreningens förmedlingsbyrå samt CSA har med pengar att göra,⁴²⁴ men också att kulturellt och socialt kapital opererar inom kunskapens klassmässiga skiljelinjer. Här återfinns Skeggs kapitalmetaforer: ekonomiskt kapital, kulturellt kapital, socialt kapital och symboliskt kapital.⁴²⁵

Att arbeterskorna och arbetarna inte ville vara så ”meddelsamma” till Kåge tolkar jag som en misstänksamhet som grundar sig i att Englund och hennes arbetskamrater såg att vissa kunskaper i vissa händer fungerar som en osynlig kunskapskälla som konstnären kan hämta ifrån, men som inte kommer att tillräknas eller medräknas i en vidare bemärkelse. Att *inte* vara ”meddelsamma” blir en icke-handling som är en form av motstånd, som samtidigt synliggör maktrelationer. Att inte vara ”meddelsam” blir, i Ahmeds termer, att vara ett viljefullt subjekt.⁴²⁶

Vad som skildras i Englunds berättelse är att arbeterskornas och arbetarnas kunskap är av större betydelse än historien återger. Englunds praktiksgraffito tar flera, kanske fyra till sex, år att lära sig. Intervjumaterialet vittnar om hur en vas tar sig form utifrån flertaliga händers kunskaper, en ”lång procedur”, och i mina termer ett tillsammansgörande. Keramiska

421 Ibid.

422 Ibid.

423 Vilket går att läsa i det handskrivna material som lämnats till Wikander från Englund och som finns arkiverat i kommunarkivet i Gustavsberg. Se även Marianne Lindqvist, ”Josef Ekberg – en Gustavsbergskonstnär”, *Gustavsbergaren*, 1977.

424 För en redogörelse för Kåges sociala, ekonomiska och kulturella kapital, se: Petter Ek-lund, *Wilhelm Kåge: formgivare i folkhemmet*, 2017, 17–19.

425 Skeggs, 2000, s. 20–21.

426 Jämför min mosters och hennes arbetskamraters icke-handlingar genom de återhållsamma händerna under rubrik ”On a Pot bank, ‘Thrower’ and his ‘Baller’ at Work”, s. 114 och Ahmed under rubrik: ”Viljefulla subjekt, viljefyllda objekt”, s. 58.

objekt med tekniken sgraffito kommer sedermera bytas ut till förmån för Kåges modeller.⁴²⁷

Jag menar att arbeterskornas och arbetarnas kunskap är väsentliga att diskutera i förhållande till hur ”Arbetarservisen” är signerad. I Röhsska museets samling står det ”Wilhelm Kåge”.⁴²⁸ Här finns alltså inte de händer som producerade godset, eller gjorde överföringen av den tryckta dekoren, eller kunde ”stöta i grad”. Det är konstnären eller affischmakaren Kåge som är avsändaren. En hand som beskrivs som ”grön” när servisen gjordes. Det är så historia skrivs, genom konstnären. Konsekvenserna av att historia skrivs genom konstnären är förringandet av ett flertal händers medverkan i det konstnärliga. Jag menar att förståelsen av det ”konstnärliga” måste lösas upp genom att hänvisa till flera händer.

Jag tittar återigen på de två keramiska objekten som blir placerade bredvid varandra: ”Arbetarservisen” och Szentiványis och min tallrik som har blivit en bildokumentation från utställningen från Röhsska museet i Göteborg 8 mars–12 juni 2016, [sida 177]. De är inplacerade i en historia, båda refererar till de radikala åren (1914–1917), vars politiska strider jag ser genom min samtid. Jag konstaterar att objekten pratar om olika typer av politik, men samtidigt berör de ”arbeterskorna” och ”arbetarna” på olika sätt. Vår tallrik refererar till Bondetåget 1914, som kan beskrivas som en rörelse mot den då växande arbetarrörelsen – en rörelse i motstånd mot modern demokrati. ”Arbetarservisen” däremot uttrycker en välvilja där arbetaren ska få en vackrare vardag. De ska kunna äta söndagssteken på en vackrare tallrik. Tallrikarna problematiserar en historisk tid, när de står bredvid varandra i ”Formhistorien 1900–1920”. Tallrikarna berättar för mig och förhoppningsvis för andra besökare, om klassmässiga strukturer. Det är en konflikt som slätas över i förhållande till den formintresserade medelklassen som konsumerade objekten då som nu.⁴²⁹ Det blir jolmigt och det skaver. Jag menar att det är ett särskiljande och förminsande av arbetarklassens flickor, kvinnor, pojkar och män som kunskapsbärare, men också som politiska subjekt. Dessutom handlade dessa händers strider *inte* om att få en ”vackrare” tallrik att äta på.

Den subversiva fanan

I sökandet efter viljefyllda objekt gjorda av subjekt vid Gustavsbergs porslinsfabrik, vänder jag mig till arbetarrörelsen. Det första kända tillfälle då det röda tygstycket användes som en symbolisk fana av arbetare i

427 Ibid.

428 Röhsska museet, ”Formhistorien 1900–1920”, (besök: 2016-03-08).

429 Jämför exempelvis utställningen på Gustavsbergs Porslinsmuseum & Nationalmuseet, *Wilhelm Kåge – från arbetarservis till drakfisk*, (besökt 2017-09-01). I utställningstexten beskrivs Kåges ”Arbetarservis” som en ”klassiker, symbolen för en fabriks bidrag till folkhemsbyggandet” samt även som en ”trevlig servis för medelklassen”.

Sverige var vid strejken vid Gustavsbergs porslinsfabrik 1850.⁴³⁰ Den gick av stapeln den 21 oktober 1850 och startade med en hastigt uppblussande konflikt där arbetarna gick till angrepp mot ett bevakat plank som fabriken ledning låtit sätta upp för att ha kontroll över arbetarnas ankomsttider.

Porslinsfabriksarbetarnas kamp kan sedan följas genom avdelning 205, bildad 1919 vid Gustavsberg, och medlem i Svenska fabriksarbetareförbundet vilket året 1919 var ett fackförbund med mestadels män.⁴³¹ Den första augusti 1919 fanns här 407 medlemmar, och jag finner bland annat Signe Englund.⁴³² Ett av de objekt som är av betydelse för denna arbetarrörelse, är den röda fanan. Jag kan återfinna en fana från arbetarna i Gustavsbergs porslinsfabrik och deras avdelning i Svenska fabriksarbetareförbundet. Fanan synliggör hur facklig kamp är en del av att ”ta strid” för arbetare vid Gustavsbergs porslinsfabrik, vilket ger perspektiv på kampen som ”Arbetarservisen” föreslår. Designen uppges vara gjord av medlemmar från Gustavsberg, men är tillverkad 1919 på Lindblads ateljé i Örebro 1920 av fanmålare Viktor Lindblad (1862–1920). Arbetarna på Gustavsbergs porslinsfabrik mötte 1919 ett stort motstånd och fick inte organisera sig fackligt. Att ett fackförbund i Gustavsberg hade formerat sig mottogs av brukspatron Odelberg med stor ledsnad. Han tyckte att fabriken gjorde tillräckligt för arbetarna.

Slutligen: jag grubblar över flickornas subversivitet, deras kamp för emancipation. Hur dessa strider och deras subversivitet har formulerats, är för mig fortfarande en osynliggjord berättelse. Men kanske ägde dessa strider rum i form av att

ta raster,

inte vara så ”meddelsamma”,

vara de återhållsamma händerna,

sänka tempot (vilket förmodligen var svårt om det var betalt på ackord)

men genom sina handlingar säga: vi är inte bara händer som klipper?

Kanske var det att genom att med omsorg smörja de blödande inlindade fingertopparna på en av de nya flickorna. Men det blir en historia, en erfarenhet som förblir oberättad.

I denna systertext har jag rört mig i de keramiska rummen. Jag har klivit in i rum vars byggnader tillhör de väletablerade institutionerna och jag har i dessa rum följt objekt som tillhört de välstuderade globala sociala rörelserna. Det har varit en läroprocess och jag har metodologisk tränat min hand i förhållande till komplexiteten som består i att kliva in i rum och följa historiska och samtida objekt.

430 Margareta Ståhl, *Vår fana röd till färgen: fanor som medium för visuell kommunikation under arbetarrörelsens genombrottsid i Sverige fram till 1890*, 1999, s. 124.

431 Gösta Dahlberg, *Vid drejskiva och badkarspress: avd. 205 Gustavsberg [Svenska fabriksarbetareförbundet]: jubileumsskrift 1919–1969*, 1969, s. 14.

432 Ibid.

Det första kapitlet började med att jag vände mig till min vardag, en vardag som består av en mängd olika göranden, så som att inhandla kaffe. Det aktualiserar olika linjer där händer gör, men också olika argumentationer så som ”gjort för hand”. Sedan närmade jag mig historiska objekt: brittiska tekoppar som agiterar för kvinnlig rösträtt, och brittiska medaljonger och sockerskålar med texter mot slaveriet. I kapitel två, berättade jag om processerna i görandefallstudierna som bygger på att göra objekt till en utställning. Det är ett tillsammansgörande som satte igång utifrån de samtida och historiska objekten från matbutikens varuhyllor och objekt i museisamlingarna som jag besökt. I kapitel tre befann jag mig i bibliotek i syfte att göra en konsthantverklig contextualisering av min praktik. Metoden jag använde mig av var komparation mellan konsthantverkliga praktiker, linjer och rum; en jämförande metod där jag utgick ifrån bokliga kunskaper. Delen avslutades med en reflektion kring att producera en utställning till Röhsska museet, som synliggjorde hur arbetarens kulturella utföranden fortfarande är en osynlig berättelse och därför ett frågetecken för mig. Jag har också frågor som berör hur materiella kulturer från arbetarklassens miljö aldrig har varit en del av de rum som jag i denna studie närmar mig. Som Irigaray påtalar: kvinnors göranden är minst synliga bland fotnoterna, alltså när refererandet till vems hand det är som gör, ska nedtecknas eller sättas på pränt.⁴³³ Men, genom att närma mig min textilbygd, och sedermera en källarlokal vid en nedlagd syfabrik, hittar jag både berättelser, subjekt och material i diverse utföranden, som berättar min historia, mina linjer. I förhållande till denna del är följande görandefallstudie en lokal historia.

433 Irigaray, 1994, s 208.



VILJEFYLLDA TEXTILA OBJEKT; GÖRANDEFALLSTUDIE II

Delen består av fyra kapitel. Det första kapitlet börjar med att jag kliver in i en textilbygd: »de sju häraderna«. Jag kommer att berätta om denna bygd från hemindustrin till syfabrikerna, genom mina egna erfarenheter och släktrationers berättelser samt utifrån arkiv. Berättelsen tar sedan sin utgångspunkt hos kvinnor som arbetade i en syfabrik under 1960- och 70-talet, och som organiserade sig genom att starta ett arbetsplatsfotbollslag: Öxabäck IF (1966). Jag följer sömmerskorna vid syfabriken där de syr sina egna fotbollsshorts. Här blir viljan i görandet, att sy sina egna fotbollsshorts, löften om görandets politiska möjligheter; en vilja och drivkrafter till en annan ordning. Andra kapitlet är en berättelse om ett tillsammansgörande som börjar i ett undersökande av Öxabäck IF:s fotbollsshorts i en utökad gemenskap i en workshop. Därefter följer ett tillsammansgörande med Åsa Norman i hennes syateljé, där vi undersöker olika hantverksmässiga utföranden i görandet av banderoller till Öxabäck IF. För att få perspektiv på vårt görande kommer vi att vända oss till en text av den brittiska suffragetten och konsthantverkaren Mary Lowndes. Kapitlet avslutas med tillverkning av banderoller vid en textilfabrik i »de sju häraderna«. Genom denna undersökning konstrueras en konsthantverklig praktik där rum, verktyg, material och händer får betydelse. Tillverkningen belyser avhandlingens övergripande frågeställning om vems hand det är som gör? Det tredje kapitlet fungerar som en kontextualisering av min praktik och byggs i första hand upp av bokliga kunskaper, med en jämförelse mellan Öxabäcks IF:s görande att sy sina egna fotbollsshorts och konsthantverkliga praktiker från 1960- och 70-talet. Jag kommer här specifikt titta närmare på utställning från 1975: *Verkligheten sätter spår*. Jag berör frågan: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Fjärde kapitlet är en berättelse om ett utställningsbygge där jag reflekterar över producerandet av en utställning, vilket leder mig till en diskussion kring konst/hantverks-begreppet.

I. TEXTILA GÖRANDEN I »DE SJU HÄRADERNA«; ATT KLIVA IN I RUM OCH FÖLJA OBJEKT

Jag kliver in i en bygd, med det informella namnet »de sju häraderna« (Sjuhäradsbygden), en trakt som sedan långliga tider varit en hemvist för textilindustri.⁴³⁴ I denna byggd har jag mitt barndomshem. Det är ett hem som jag delvis lämnat men jag har mina linjer här. Linjer kan även beskrivas som upptrampade spår, som jag kan gå i, gjorda av ett »textilsläkte».⁴³⁵ Bygd, hem och de upptrampade spåren är dock avbrutna linjer för en klassresenär. Linjer eller kanske rötter. Att resa och förflytta sig, innebär att riva upp sina rötter, eller avvika från de redan upptrampade spåren, vilket gör att det inte är lika enkelt att gå, vägen är inte lika självklar.⁴³⁶ Jag undrar samtidigt; vad ska en med rötter till om en inte kan ta dem med?⁴³⁷ Rötter kan ses i termer av kapital. Om ens kulturella kapital inte ger legitimitet så kan det inte användas som en tillgång att göra affärer med, i Skeggs mening. Det kan inte omsättas, trots att det kan behålla sin betydelse och innebörd för den enskilde.⁴³⁸ Klassresenärens upprivna rötter, det »kapital» som en bär med sig, är inte värt något, eller värt lite, i det sammanhang som en förflyttar sig i.

Jag tar på mig en regnjacka med namnet »Borås», inköpt 2016, och påminns om att det regnar mycket i »de sju häraderna«. Det fuktiga klimatet är en fördel för textilproduktion, trådarna i väven håller bättre.⁴³⁹ Jag vänder kappan ut och in och där står det: »Det textila arvet. Gällstads hundraåriga textiltradition är själen i våra produkter».⁴⁴⁰ Gällstad är en av de orter som ligger spridda runt centralorten Borås. Här återfinns spåren av textilindustrier. Många textila utföranden har ägt rum här: sömnad, stickning, vävning, spolning och textiltryck med mera. Men regnjackan har märkningen »Made in China», vilket påminner mig om att i dessa långliga linjer finns en bruten linje, en historia om en produktionsomstrukturering. Det textila kapitalet, händers kunskap och kompetens,

434 Gerda Meyerson, »Boråstraktens hemarbete», *Svenska hemarbetsförhållanden: en undersökning utförd som grund för Centralförbundets för socialt arbete hemarbetsutställning i Stockholm*, 1907, s. 66–72.

435 Jämför Sohl, 2014, s. 200.

436 Ibid.

437 Eller som författaren Gertrude Stein (1874–1946) sa: »What good are roots if you can't take them with you» i Lee, 2014, s. 247, (utan källangivelse i min referenstext.)

438 Jämför »Om ens kulturella kapital inte ger legitimitet så kan det inte användas som en tillgång att göra affärer med; det kan inte omsättas (trots att det kan behålla sin betydelse och innebörd för den enskilde) och dess makt är inskränkt.» Skeggs, 2000, s. 24.

439 Refererat efter basutställningen på Textilmuseet, *Textil Kraft*, Borås, 2017, (besökt 2017-06-29).

440 Regnjacka »Borås», Lager 157, 2017, https://www.lager157.com/jacka-boras-tjej.html?attrl_id=2, (besökt 2017-11-02).

har i dessa orter försumrats: rivits upp. Genom regnjackan återvänder ”varumärkesbyggarna” och kapitaliserar på en textil historia. Att kliva in i »de sju häradernas« historia är att kliva in i en textilhistoria och rummen utvidgas till många platser. Det är dock skilda och avlägsna platser.

Att kliva in i en bygd som även har varit (och alltid förblir) mitt hem, betyder också att skriva om ett ämne som ligger nära mina egna rum, erfarenheter och släktrationer. För att nysta upp och för att förstå rummets kontext och historia, tar jag hjälp genom en utökad gemenskap. Jag vänder mig till mina släktrationer, men också till det dokumenterade och nedtecknade i olika forskningsarkiv. Jag kommer också vända mig till en specifik nedlagd syfabrik i Öxabäck som ligger i »de sju häraderna«, tillsammans med Norman.

Jag söker textila objekt i mitt föräldrarhem som kan påminna om denna historia. Jag söker och finner inget sparat, men finner verktyg, symaskiner, vävstolar och saxar; en avräkningsbok i en sylåda från början av 1900-talet. Avräkningsboken tillhörde gammelfarmor och hennes symaskin, ett arbetsverktyg hon tog på avbetalning. Singers Co. Symaskins Aktiebolag avräkningsbok, nr 7802, berättar att hon efter fyra år hade betalt tillbaka skulden. Här står det om ”den avgiftsfria undervisningen” och om hur hennes hem Svedjorna hörde till Torsbo trikåfabrik, Gällstad, en del av Sveriges Förenade Trikåfabriker AB Eiser, 1880–1974.⁴⁴¹ I Torsbo trikåfabriks personalhandlingar finner jag gammelfarmor och många av hennes syskon.⁴⁴² Jag letar även efter bilder från fabriken och jag hittar en bild från 1910 där flera sömmerskor sitter vid symaskinerna och i ett bildalbum från AB Eiser i Landsarkivet i Göteborg skildras företagets tillverkning från de 17 olika avdelningarna mellan åren 1914–1934. Avdelning T står för AB Torsbo trikåfabrik. Jag hittar inte gammelfarmor i bilderna, men jag kan inte heller utesluta att någon av alla hennes syskon, mor eller min farfar är någon av dem. Men gammelfarmors avräkningsbok påminner mig om att fabriken inte uteslutande omfattar fabriken byggnad. Torsbo trikåfabriks rum inbegriper även en rad hem inom det som kallas hemindustri.

Hemindustriarbeterskorna: mellan hem – industri – hand

Så, kvinnorna i hemindustrin och de långliga linjerna om »de sju häradernas« textilhistoria. Textilindustrins framväxt sägs ha flertaliga

441 Fabriken startades av en tidigare ägare av säteriet Torsbo 1880. Från 1880-talet Torsbo yllefabrik, och från 1913 Eiser AB Sveriges Förenade Trikåfabriker, från 1971–1974 drevs fabriken av Käwe, (K.W. Karlsson), i Rännaväg. Maj Andersson och Ulla-Lena Svensson, *Torsbo ur kvinnligt perspektiv*, 2001, s. 36.

442 Personalhandlingarna finns i Sveriges Förenade Trikåfabriker AB Eiser, avdelning T: AB Torsbo trikåfabrik, Landsarkivet i Göteborg.



KUNGL. KOMMERSKOLLEGIUM *Trikåfabriken* 14834
Arbetsgivare.

Hemarbetsutredningen

Arbetsgivarens namn *A. B. Torso Trikotfabrik*

adress *Torso, Vegby.*

Antal sysselsatta hemarbetare *225 kv.*

Insändt uppgift för _____ hemarbetare - *om 225 kv.*

Antal sysselsatta mellanhänder _____

Tillverkningsvärde _____ kr.

Tillverkningskvantitet _____

Råvaruförbrukning _____

Utbetalad lön till a) hemarbetare *37.800.-* b) mellanhänder _____

arbetsmaskiner hos _____ hemarbetare och _____ mellanhänder

Försäljning till konsumenter? _____ grossister? _____ detaljhandlande?

Export? _____

Anmärkingar.

Trikåtömmande, stickning och något rävnad.

Stblm 1918, Isaac Marens' Boktr.-A.-B.





orsaker: det är det fuktiga klimatet, tillgång till vatten, näringsfattiga jordar samt berättelsen om migrationens betydelse.⁴⁴³ Om 1600-talet kan jag läsa att det fanns hem där det spanns trådar och vävdes textilier som förmedlades ut via så kallade förläggare och gårdfarihandlare, det var en textilproduktion av ylle-och linnevävnader.⁴⁴⁴ Det är en historia om färgerierna från 1600-talet och de mekaniska spinnerierna och väverierna som startade under 1800-talets ”industrikapitalistiska genombrott” där förlagssystemet och hemindustrin fick sin utbredning bland de olika händerna.⁴⁴⁵ Men det är också en berättelse om brittiskt kapital och konstruktörers kunskaper om textila tekniker.⁴⁴⁶

Jag beger mig till Riksarkivet i Arninge för att få en uppfattning om hemindustrin i »de sju häraderna«. Dokumenten i riksarkivet innehåller en undersökning av hemarbeterskornas ekonomiska och sociala förhållanden och initiativtagare var författaren Gerda Meyerson (1866–1929) med flera under åren 1906–1907.⁴⁴⁷ Jag söker bland dokumenten på Torsbo trikåfabrik, vars byggnad jag såg förfalla när jag dagligen passerade den i en högstadieskolbuss på 1990-talet. På 1990-talet var byggnaden igenbomrad med fördragna gardiner. En spökbyggnad tänkte jag då. Idag finns den inte längre, fabriken är jämnad med marken.⁴⁴⁸

Undersökningen utfördes av Centralförbundet för Socialt Arbete (CSA), som bildades 1903, och den visade att hemarbeterskornas arbetsvillkor var under all kritik.⁴⁴⁹ Jag följer satellitorterna kring Borås för att få en uppfattning om de olika textilfabrikerna som hade hemarbete i »de sju häraderna«:

Torsbo: 225 kvinnor; trikåstickning, trikåvävnad, stickning och någon vävnad.

Långhem: 90 kvinnor; stickade vantar.

443 Johan Svanberg, *Migrationens kontraster: arbetsmarknadsrelationer, Schleswig-Holstein-aktionen och tyskorna vid Algots i Borås under 1950-talet*, 2016, s. 198–199.

444 Björn Sterner, *Textil hemindustri i Sjuhäradsbygden under 1900-talets första hälft*, 1973, s. 11.

445 De tre färgerierna som startade i Borås i slutet av 1600-talet erbjöd färgat garn och drevs alla av släkter från Frankrike och Tyskland, som innehade det ekonomiska kapitalet. Svanberg, 2016, s. 198–199.

446 Ibid.

447 Undersökning bygger på uppgifter, insamlade enligt särskilda frågeformulär vid fabriker och av enskilda personer hos hemarbetare över hela landet och inom olika yrken. Frågeformulären lämnade värdefulla upplysningar angående hemarbetarnas arbetstid, arbetslön, bostadsförhållanden med mera. Undersökningen har tre olika formulär. Jag har tittat på formulär A som sänts till fabriker runt om i Sverige och där finns frågan: ”antal sysselsatta hemarbetare”, vilket gör det möjligt att följa orterna runt Borås. Formulär B har skickas ut till utvalda hemindustriarbeterskor, och jag återkommer till dessa senare i relation till vad som görs i Öxabäck. Socialstyrelsen, Svensk hemindustri; volym 1–73.

448 Fabriksbyggnaden revs 1998, och de fem tillhörande arbetarbostäderna, med enrumslägenheter för sömmerskorna, revs under 1970-talet. Andersson & Svensson, 2001, s. 36.

449 Meyerson, 1907.



Limmared: ca 25 kvinnor; strumpor och vantar.

Tranemo: 83 kvinnor, 5 män; trikåstickning, stickade yllevoror maskinstickade mössor.

Östra Tranemo 60 kvinnor, 5 män; bomullsvävnad, virkade och maskinstickade mössor och bomullsstrumpor.

Strömsfors: 23 kvinnor; sömnad och stickning/trikåstickning.

Öxabäck: ca 80 kvinnor; gardiner, strumpor, möbeltyg.

Hyssna ca 1; bomullstyg.

Kinna: 220 kvinnor; vävnader, ylletrikå, bomull och yllevävnad.

Fritsla: 117 kvinnor; yllefabrik, vävnader.

Alingsås: ca. 130; skräddare.

Målsryd: 220 kvinnor; tillverkning av diverse kläder hela och halva yllevävnader och trikåvaror.

Borås: 2482 kvinnor, 226 män (trikåvävnader, trikåvaror, stickat, sytt, tröjor och kjolar med mera).⁴⁵⁰

I utredningen från CSA framgick bland annat att år 1912 fanns det 124 arbetsgivare med hemindustriproduktion inom väveri, trikåarbete, sömnad i »de sju häraderna«, som sysselsatte sammanlagt 6 397 hemarbetare, 5 366 kvinnor, 1 031 män.⁴⁵¹

Jag bläddrar i de olika frågeformulären
och

jag finner väverskan Selma Johansson, född 1879, i Öxabäck.

På frågan:

”Arbetat som hemarbetare antal år” [är svaret] 18.

och på frågan: ”Antal år innan vanlig färdighet vunnits [står det] 5”.

”Arbetslönen per styck vid tillverkning af: gardiner a 12 öre meter.”

Och frågan: ”Hemarbetarens hälsa: [noteras] enligt egen uppgift klen”.

I frågeformuläret från Torsbos trikåfabrik finner jag det noterat att kvinnorna arbetade med ”trikåvävnad, stickning och någon vävnad”. Trikåfabriken hade 225 hemindustriarbeterskor.⁴⁵² Min gammelfarmor var en av dem, och alla hennes syskon och förmodligen också hennes mor och far, därefter hennes barn (min farfar) då hemmet Svedjorna var ett torp som hörde till fabriken.

Försorg,

450 Jag har i uppräknigen utgått från orter runt Borås. I vissa formulär finns det noterat om det är kvinnliga eller manliga hemarbetare, några fabriker har inte uppgett någon information om kön. Min uppräknig av orter är inte heltäckande: vissa orter så som Öxabäck och Hyssna finner jag enbart noterade i formulär B, resten hittar jag i formulär A. Vid vissa orter fanns flera fabriker än en, och där har jag i min beräkning gjort en sammanslagning. Socialstyrelsen, Svensk hemindustri; volym 1–73.

451 Ibid. Alternativt södra Älvsborg, se Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 2, Monografier*, 1917, s. 36.

452 Socialstyrelsen, Svensk hemindustri; volym 5.

relation
eller
ombesörjning.

Svedjorna var ett av många torp som hörde till Torsbo. I texten ”Boråstraktens hemarbete”, från 1907, beskriver Meyerson denna relation:

Oftast är det bondens eller torparens hustru och döttrar, som med hjälp af gammelmor och de halfvuxna barnen väfva, sticka, eller sy för att öka familjens inkomster, för att lämna kontanta bidrag till hushållets naturalön.⁴⁵³

Naturalön, alltså bostad och mat, är torparens alternativt statarens avlöning, det finns inga kontanter. Gränsen mellan torpkontrakt med dagsverke på säterierna – eller statarbostäder alternativt statarlängor eller arbetarbostäder – och textilindustrin återfinns i denna textila berättelse. Dokumenten från 1912 visar att hemmet fungerade som en arbetsplats,

där hemmets flertaliga händer är
medhjälpare i görandet
ett tillsammansgörande,
kanske genom:
solvning,
fällning,
eller annat göromål som
handsömnad.

Dokumentet visar även att det tar flera år att anskaffa sig en färdighet:

mellan tre till fem år är de vanligaste svaren.

Förhållandet mellan – hem – industri – hand – blir synligt i de sparade dokumenten. Hemindustrins relation till industrin är intressant då det synliggörs att *var* något görs inte är helt avgörande i förståelsen av industrin; hemindustrin görs i hemmet och skulle likväl kunna formuleras som hemslöjd i ett annat sammanhang.⁴⁵⁴ Görandet i hemindustrin befinner sig dock i en industriell relation där hemmet och industrin binds samman till ett. Där sker tillverkning av varor på uppdrag av en viss arbetsgivare i förlagssystemens form. Hemindustrin är ett hantverk i hemmet, där förläggarna försåg många i bygden och framförallt kvinnorna, med garn som de sedan vävde till tyg i sina hem. Förläggarna försåg även kvinnorna i hemmen med tyg från de mekaniska väverierna, som de sedan sydde till ett textilt objekt i sina hem.⁴⁵⁵

453 Meyerson, 1907, s. 67.

454 Jämför de två olika utredningarna: Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1*, 1917, s. 29. Hemslöjdskommittén, *D. 1*, 1918, s. 10–11.

455 Bland andra Rydboholms väveri (Rydboholms Konstväfveri 1834), som beskrivs som det första mekaniska väveriet, samt AB Ludvig Svenssons (1887) som ligger söder om Borås.

Hemindustriarbeterskorna arbetade i ett gränsland mellan hantverk och industri, professionellt och icke-professionellt, menar Waldén i sin avhandling *Genom symaskinens nålsöga: teknik och social förändring i kvinnokultur och manskultur*, från 1990.⁴⁵⁶ Frågan: Hur gör handen? kan också förstås i gränslandet mellan hemmet och fabriken. Ekonomihistorikern Malin Nilssons avhandling *Taking work home: Labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution* från 2015 visar att många hemindustriarbetare också hade någon form av yrkesutbildning, nästan alltid som sömmerska.⁴⁵⁷ Nilsson visar också att hemindustriarbetet var ett arbete som var väldigt likt den praktik som utfördes vid en fabrik.

När jag följer min gammelfarmor och hennes syskon i dokument kan jag se att de började arbeta i syfabriken som barn, eftersom: ”anslagens uppgifter om de minderårigas arbetstider ej överensstämde med de minderårigas egna uppgifter”.⁴⁵⁸ För att sedan ”arbeta för samma fabrik i sitt eget hem senare i livet och/eller sy obetalt till sin egen familj”.⁴⁵⁹ Hemindustriarbetet var inte en kortsiktig lösning utan snarare en långsiktig strategi för att ha ett arbete under en längre period i livet.⁴⁶⁰ Jag noterar att industrin, de mekaniska maskinerna, inte fasade ut hantverket i hemmet, men förändrade det. I hemmen vävdes det tunna bomullstyger och i de mekaniska maskinerna i fabriken tillverkades tyngre tyger så som mollskinn och manchester.⁴⁶¹ De olika platserna samverkade, och var sammanlänkande genom hantverket och ekonomin i det.

Hemindustrin nådde under 1800-talets mitt sin största omfattning; 80% av allt bomullstyg som salufördes i landet 1840 vävdes för hand i det som kallas hemindustri i »de sju häraderna».⁴⁶² En väsentlig del utgjordes av huvuddukar för kvinnor.⁴⁶³ Det är en historia där de så kallade bomullsförläggarna snabbt konkurrerade ut de mindre förläggarna, som oftast var bönder med lin och ull i lager.⁴⁶⁴ Import av bomull konkurrerade alltså ut ylle- och linneproduktionen i trakten.⁴⁶⁵ Trettio år senare, vid 1870-talets slut, var förhållandet omvänt: av Sveriges totalproduktion av

AB Ludvig Svenssons är en fabrik som än idag är i bruk och som jag senare återvänder till i nästa kapitel. Sterner, 1973 s. 17.

456 Waldén, 1990, s. 84.

457 Nilsson, 2015, s. 1–21, 197–202.

458 Sveriges Förenade Trikåfabriker AB Eiser, avdelning T: AB Torsbo trikåfabrik, Landsarkivet i Göteborg. I avdelning T:s lönelistor återfinns tre av gammelfarmors syskon.

459 Jämför Nilsson, 2015, 176–177, 199.

460 Ibid.

461 Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 2*, 1917, s. 14–24.

462 Ibid., s. 17.

463 Ibid., s. 15.

464 Ibid., s. 16–17.

465 Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1*, 1917, s. 17.

bomullens vävnader var drygt cirka 80% vävda i de mekaniska fabrikerna.⁴⁶⁶ Däremot fasades inte hemarbetet ut. Meyerson skriver att teknikerna i hemmet istället byts ut:

Sedan gammalt har ju väfnad där idkats som hemarbete, och där väfstolarna stå stilla, där surra nu i stället stickmaskinerna, som af företagsamma förläggare utlämnas på afbetalning.⁴⁶⁷

Bomullsvävnader, den mjuka bomullen, har jag idag tätt inpå min hud, och regnjackan som jag bär innehåller 90% bomull, vilket vittnar om bomullens stora tillämpning i textila varor. Bomull i textilproduktion kan inte enbart vävas ihop till tyg, utan materialet bomull sammanväver även platser. Bomullsförläggarna hämtade bomull från handelshusen (främst Brusewitz och Röhss) i Göteborg som importerat maskinspunnet bomullsgarn från England men också råbomull.⁴⁶⁸ Bomull som hade plockats av anonyma och förslavade händer vid olika bomullsodlingar världen över; framförallt i den amerikanska södern.⁴⁶⁹ Arbetsprocessen är en kedja av produktion som binder samman platser där händer gör. De textila linjerna som jag här vill undersöka hänger ihop med avhandlingens förgående del, och objekten som jag där följde.

Linjerna binds ihop;
utgör en solkig historia;⁴⁷⁰

466 Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 2*, 1917, s. 23.

467 Meyerson, 1907, s. 7.

468 Import av bomull till Stockholm och Göteborg började redan år 1559 då två skålpund bomull återfinns i en importlista. Alingsås manufakturverk (norr om Borås) drevs av industrialisten Jonas Alströmer (1685–1761) som började bereda bomull år 1733. Se Sterner, 1973, s. 11.

Om bomullens väg till »de sju häraderna« skriver historikern Christer Ahlberger (1988): »Vägen från råbomullen till köpare i Sverige var lång. Bomullen plockades av slavar på någon av plantagerna i södra USA. Därefter transporterades den i balar över Atlanten till Liverpool. Spinneriarbetare i Manchester eller någon annan industristad spann bomullen. Garnet forslades sedan till hamnstaden Hull för att där lastas på fartyg som seglade till Göteborg. I Göteborg lagrades garnet hos någon av de stora importörerna (främst Brusewitz och Röhss). Förläggarna köpte upp stora kvantiteter som sedan transporterades av förbönder den sju mil långa vägen till Mark. Garnet lämnades därefter ut för att vävas till tyg. När den färdiga väven lämnats tillbaka till förläggarna såldes den vidare till gårdfarihandlare eller direkt till kunden.» Christer Ahlberger, *Vävarfolket: hemindustrin i Mark 1790–1850*, 1988, s. 19.

Import av kolonialvaror som bomull (och kaffe) av Brusewitz och Röhss genererade sedermera en mängd donationer till svenska institutioner, bland annat till Röhsska museet och Göteborgs universitet. Se Idun, »Ett miljonärs hus i Göteborg», *Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet*, 1902:46, s. 733–734.

469 Tillverkningen av bomullsvävnader i »de sju häraderna« växte dock i början av 1830-talet och mitten av 1850-talet. Det gick nedåt under bomullsbristen – den så kallade bomullssvälten mellan 1862–1866 – vilket är kopplat till det amerikanska inbördeskriget. Se basutställningen på Rydals museum, *Spunnet vävt och vunnet i möjligheternas Mark*, (besökt 2018-05-08). Och Ahlberger, 1988, s. 10, 19.

470 I utställningen *Woven Winds* av den armeniska – egyptiska konstnären Anna Boghigui-an, utgörs det centrala temat av bomull, arbets- och levnadsförhållandena samt slavhandel. Boghigui-an berör också bomullsgin-maskinen Cotton Gin, från den amerikanska södern (1793), och dess betydelse för bomullstillverkningen som kunde separera bomullens fiber från

om de händer som plockar vid bomullsodlingarna, och de människor som gör inom hemindustrin och textilindustrin. Linjerna som binds ihop bygger på att textilproduktion är sammankopplat med solkiga system: slaveri- och statarsystemet med den minsta gemensamma nämnaren i räkenskapens marginaler, billig arbetskraft. Att textilproduktioner befinner sig i räkenskapens marginaler går även att se i dagens textilproduktion i låglöneländer.⁴⁷¹ Textilproduktion utgörs således av långliga korsande linjer, sammanflätade och sammanbundna.

”Särskilda märken på hemarbetade varor” och arbetsvillkoren

Jag ämnar följa objekt som kan ge mig svar på mina frågor. Jag återvänder till utredningen från CSA, och initiativtagaren Meyersons bok *Arbeterskornas värld: studier och erfarenheter*, 1917. Där skriver hon att för hemarbeterskorna fanns det inga lagar som reglerade arbetstiden eller förbjöd dem att arbeta för tidigt efter en barnsäng. Det fanns inga fackföreningar, och hon menar att de trälade vid sy- eller stickmaskinen, handsömmen eller vävstolen.⁴⁷² Meyerson skriver att textilarbeterskorna är de fattigaste bland de fattiga. I sina blyttbilder från syfabrikerna i början av 1900-talet skriver hon att ”artiklar måste vara både billiga och väl arbetade för att kunna tävla med de utländska fabrikaten”.⁴⁷³ Utredning från CSA visade att boende och arbetsförhållanden var under all kritik. Ett resonemang som slutar med att CSA föreslog nya lagar; inspektion av hemarbetarnas bostäder; minimilöner för hemarbetsalster (så kallade hemarbetslagar) och att varor från dessa hemarbetare skulle ha särskild märkning.⁴⁷⁴ Förslaget att märka textila plagg – kläder, gardiner, dukar och så vidare – med ”ej gjord i hemindustrin” eller ”garanterat smittfri”, var ett sätt att minska efterfrågan på hemindustriarbete alternativt ett försök att öka övervakningen av det arbete som gjordes i hemindustrin.

”Särskilda märken på hemarbetade varor” var ett förslag från CSA

dess frö vilket gjorde rensningen av bomull snabbare. Index – The Swedish Contemporary Art Foundation ”Anna Boghiguián: Woven Winds [18 march – 21 may 2017]”, Stockholm, <http://indexfoundation.se/exhibitions/anna-boghiguián-woven-winds>, (besökt 2018-05-14).

471 Jämför även linjer till samtidens textila produktioner genom exempelvis: Indrani Mazumdar, *Women Workers and Globalization: Emergent Contradictions in India*, och specifikt kapitlet om hemindustri: ”Lengthening Shadows: The Closing Walls of Home-Based Work”, 2007, s. 174–224. Och läs även om textilindustrins produktion i bland annat i Burma: Moa Kärnstrand & Tobias Andersson Åkerblom, *Modeslavar: den globala jakten på billigare kläder*, 2017. Samt om bomullsproduktioner bland annat från Uzbekistan och Västafrika; se Gunilla Ander, *Bomull: en solkig historia*, 2011, s. 63–74.

472 Meyerson, *Arbeterskornas värld: studier och erfarenheter*, 1917, s. 81.

473 Ibid., s. 20.

474 Ibid., s. 82. Se även Socialstyrelsens förslag för hemarbetslagar i: Socialstyrelsen, *Betänkande med förslag till lag om hemindustriellt arbete*, 1920, s. 9–15.





år 1907, men det är oklart om denna märkning kom i bruk.⁴⁷⁵ Märkningen påminner mig om mitt ärende att följa objekt och mer specifikt objekt som agerar i samhället. Förslaget är intressant, det för tankarna till de keramiska objekten: medaljongen från 1787 men även kaffepaketet 2015. De märkta varorna skulle kunna bli ett objekt att undersöka i förhållande till mina frågor om hur vi kan förstå objekt som gör motstånd; som är viljefyllda? Här i relation till mina släktrationer, mina linjer och textila arbetsvillkor.

CSA:s förslag av att ”märka kläder” ville påverka konsumenter att aktivt ta ställning genom att inte konsumera varor som var gjorda i hemindustrin. Förslaget kan förstås som att konsumenten ägde möjlighet att sätta press på förläggarna och på så sätt förbättra de dåliga arbetsvillkoren som hemindustrin medförde. CSA:s åtgärdsförslag var dock inte neutrala, menar idé- och lärdomsforskaren Shamal Kaveh. De utgick från en retorik där den individuella konsumentens handlingar – att konsumera ”rätt” – skulle påverka hemindustrins arbetsvillkor.⁴⁷⁶

I de nedtecknade berättelserna: *Torsbo ur kvinnligt perspektiv*, 2001, av författaren och sömmerskan Maj Andersson och författaren Ulla-Lena Svensson, och *Teko: en röd tråd i bygden: dokumentärreportage* av författaren och sömmerskan Gun-Britt Björkman, 2004, återfinns intervjuer med de som arbetat i textil- och trikåfabrikerna och hemindustrin.⁴⁷⁷ Det berättas att även om hemindustrin gav lite lön, så var den ändå en lön. Hemindustrin: ”betydde mycket för kvinnor då de äntligen fick tillgång till kontanter”.⁴⁷⁸ I böckerna kan jag läsa att många kvinnor som arbetade inom hemindustrin var ansedda, då de inbringade egna pengar till hushållskassan som många gånger bestod i naturalön. Jag påminns om: att befinna sig i en erfarenhet förskjuter maktrelationer. Det är en erfarenhet som berättar om hur hemarbeterskorna fick betalt för ett arbete i hemmet, till skillnad från ett obetalt sådant. I detta system finns också en berättelse om att hemindustrin fasade ut statarsystemet med naturalön, som

475 I seminariet ”När industrin ligger i vardagsrummet – Att organisera kvinnor i den informella ekonomin” (som arrangerades av Union to Union 2017-10-17), gav forskaren Malin Nilsson perspektiv på hur hemindustriarbete och organisering historiskt sett ut i Sverige, och ett av de förslag som hon noterat är dessa märkningar men bara som förslag på reglering.

476 Kaveh fokuserar i sin undersökning på vissa övergripande mönster i CSA:s diskussioner och åtgärdsförslag. Kaveh visar i sin undersökning bland annat hur förbundets tidskrift *Social Tidskrift* innehöll en rad artiklar som i tonen var nedsättande mot arbetarrörelsen. Trots att förbundets syfte var att skapa samförstånd mellan klasser och en retorik av neutralitet, var denna neutralitet en myt. Kaveh menar att ett viktigt syfte för CSA var att ”hindra och reducera klassmotsättningarna, eftersom klassantagonismen kunde leda till en revolution”. Kaveh menar också att det fanns en hållning där ”brist på ekonomiska resurser ofta tolkades som innehållet av moraliska brister och brist på rationell förmåga”. Shamal Kaveh, *Det villkorade tillståndet: Centralförbundet för socialt arbete och liberal politisk rationalitet 1901–1921*, 2006, s. 22, 67–68, 75.

477 Gun-Britt Björkman, *Teko: en röd tråd i bygden: dokumentärreportage*, 2004, s. 125. Andersson & Svensson, 2001.

478 Ibid.

avskaffades 1945 då kontantlön infördes istället.⁴⁷⁹

Berättelser om görandet inom hemindustrin är inte en restprodukt från början av 1900-talet. Jag kan ännu idag höra vittnesmål om hemarbete när jag frågar. Min moster arbetade som hemsömmerska under fem år mellan åren 1967–1974, när hennes äldsta son var liten. Moster beskriver hur hon sydde hemma, men att det var svårt att få ihop någon lön, då hennes son, min kusin, satt på symaskinen och krävde hennes uppmärksamhet. Moster beskriver hur hon framförallt kransade ihop tröjor på symaskinen hon fick från fabriken och att hon fick betalt efter gjort arbete. Moster säger att: ”vi var många som satt så och sydde, många kvinnor”. De olika platserna samverkade, och var sammanlänkade genom hantverket och ekonomin.

Jag har närmat mig ett görande som befinner sig inom hemindustrin, men de textila industriella spåren i »de sju häraderna« är sammanvävda med syfabrikerna och konfektionsindustrin som framförallt byggdes ut under 1920- och 1930-talet. Jag får höra om min mormors arbetsplats när hon som 14-åring under 1940-talet inrättade sig vid den lilla syfabriken Gertrud Skoglund, [i folkmun kallad Tasklösa eftersom det bara arbetade kvinnor där].⁴⁸⁰ Sömmerskan Gertrud Skoglund, som jag även hittar bland Torsbo trikåfabriks personallistor, fick möjlighet att utbilda sig i Borås och kunde öppna upp egen syfabrik. Jag kan via bilderna urskilja ett textilt utförande där kvinnor arbetade i lag

där de sydde på moment,
det vill säga bara delar av plaggen,
inte hela plagg.

Att arbeta i lag och att sitta mitt emot varandra, var ett arbetssätt som kom att förändras genom införandet av bandet som skedde vid de större syfabrikerna. Exempelvis introducerade företagsledaren Algot Johansson (1886–1978) löpandebandprincipen 1932 på fabriken Algots (1907–1977) i Borås som utvecklats av den tyske ingenjören och pronazistiska Albert Sonntag som anställdes som fabrikschef 1932.⁴⁸¹ Innan banden infördes kunde sömmerskorna sitta mitt emot varandra och sy, och prata med den som satt mitt emot samt vända sig och prata med den som satt vid sidan om.⁴⁸² När löpandebandprincipen infördes blev placeringen en annan. Maskinerna placerades efter varandra, så att sömmerskan såg sin närmaste granne i nacken och på den ena sidan löpte så bandet med plaggen.⁴⁸³

479 Svenska lantarbetareförbundet, 1955, s. 110.

480 Minnessamtal om fabriken Gertrud Skoglund, [Tasklösa]. Deltagare Sigbritt Karlsson, Berit Andersson, Gösta Nilsson, Inger Hållander, Sten-Åke Karlsson, Marie Hållander, 2017-06-26.

481 För en redogörelse för hur Albert Sonntag återvände till Tyskland mitt under brinnande krig för att ställa sig till Nazitysklands förfogande, se Svanberg, 2016, s. 201.

482 Ulla Wikander, ”Det löpande bandet vid Algots: underordning eller karriär – två verkligheter för kvinnor, 1932–1952”, *Daedalus (Stockholm)*, 1995, s. 9–14.

483 Ibid.

Genom att maskinerna placerades efter varandra gjordes momenten kortare,
enklare
och de flesta momenten blev också lättare.

Ett förutsägbart
kontrollerat flöde
med hög frekvens.

Löpandebandprincipen resulterade i att mindre hantverkskunnig personal kunde anställas samtidigt som hastigheten kunde pressas upp. Det gick att öka tempot långsamt ”så att de som satt vid bandet inte märkte det.”⁴⁸⁴ Det är genom utförandet av de små momenten, som händer lätt blir anställningsbara men också utbytbara. Det hantverksmässiga utförandet sker genom ett systematiskt produktionssätt som är ett utförande av säkerhet i Pyes termer. Här finns framförallt kvinnorna men också männen som vid 12, 14 eller 16 års ålder inrättade sina händer i textilindustrins eller syfabrikernas tjänst i den då framväxande textilindustrin som expanderade under efterkrigstiden. Bland de som är mig nära, finns det också berättelser om händer som migrerar från den finska landsbygden till löftet om ett arbete i textilens tjänst i »de sju häraderna«. I mina släkterelationer kan jag vittna om sömmerskenacken: värken som strömmar i axlar, armar och nacke, det hårda slag som många sömmerskor fick vid löpandebandet.

Min hand
i fickan
knyts allt hårdare,
men den känner sig allt mer maktlös,
obetydlig i sin knutna form.

Mina tankar virvlar runt och längs med de som arbetade vid Torsbo trikåfabrik. Jag undrar hur fabriken arbetsmiljö såg ut. Staplades textila varor på hög medan väv- eller spolmaskinernas (o)ljöd satte rytmen till syfabrikens sorl? Doften av textil: osade den från fabriken? Textildammet, som jag endast har hört talas om, satte det sig i lungorna? Och framförallt, hur såg organiseringen ut i förhållande till sociala villkor?

Jag ämnar följa viljefyllda objekt i de samhällsförändrande subversiva rörelserna. Jag påminns om att ”särskilda märken på hemarbetade varor” var ett förslag som skulle förbättra arbetsvillkoren för hemindustrins kvinnor. Detta förslag kom inte i bruk, eller så hade det inte någon inverkan på arbetsvillkoren. Hemindustrin försvann från trakten på grund av en produktionsomstrukturering. Jag undrar hur motstånd formulerades inom denna yrkesgrupp. Fanns det händer som ägde en vilja/viljor och är denna vilja nedlagd i objekt? Dessa frågor leder mig till arbetarrörelsen

som har varit en central del i att formulera det subversiva.

Sömmerskornas organisering

– ”Vi spinna, vi spinna. Vi väva, vi väva”

Torsbo trikåfabrik organiserades inom Textilarbetarförbundet 1924.⁴⁸⁵ Det är en sen organisering i förhållande till arbetarrörelsens framväxt i början av 1900-talet. Det berättas dock om hundramannaföreningen från 1905, som senare fick namnet Torsbo sjuk- och begravningskassa.⁴⁸⁶ I protokollet från 1905 står det om syftet att ”ömsesidigt stödja varandra evid intreffad sjuk och dödsfall”.⁴⁸⁷ Huruvida hemindustrisömmerskorna var organiserade inom denna kassa är dock onämnt. I agitationsskriften *Till hemarbeterskorna!* från 1908 kan jag läsa om:

utsvettningsssystem,
tabellmarginalens martyrskap,
om kvinnliga offer för den kapitalistiska snikenheten.⁴⁸⁸

Agitationsskriften uppmanar hemarbeterskorna att ingå i Hemarbetsföreningen, vilket var en del av Kvinnornas fackförbund (1902–1908) för att: ”den enda möjligheten att vinna frihet och förbättrade ekonomiska förhållanden är genom organisation.”⁴⁸⁹ Men enligt *Svensk hemindustri:s* (CSA:s) formulär från 1912 är de hemindustriarbetande kvinnorna oorganiserade händer bland ”sjuk-, begravnings-, understöds-, nyktherhets- eller fackföreningar.”⁴⁹⁰

I *Svenska textilarbetareförbundet: Minnesskrift 1898–1923* från 1924, sammanfattas de första åren av förbundets arbete. Textilarbetarförbundet ägnade mycket tid, pengar och kraft åt agitationarbete.⁴⁹¹ I samma minnesskrift står det att »de sju häraderna« är den bygd som författaren och agitatorn Kata Dalström (1858–1923) besökte för Textilarbetarförbundets räkning, i början av 1900-talet. Dalström skriver att hon stod uppflugen på en stenmur och agiterade för ”små textilflickor” som dominerande

485 Andersson & Svensson, 2011, s. 46.

486 Ibid., s. 48.

487 Ibid., s. 48.

488 En skrift som skrivs med anledningen av hemarbetsutställningen hösten 1907 som gjordes av bland annat CSA. Hemarbetsföreningen [Stockholm], Elna Danielsson, *Till hemarbeterskorna!*, 1908. Kvinnornas fackförbund (1902–1908) ville öka den fackliga medvetenheten hos textilarbetande kvinnor och bildades av fackföreningskvinnan, feministen och skradderiarbeterskan Anna Sterky för att öka textilarbeterskornas och hemindustriarbetarnas organisering. Uppsats: Gunnel Johansson, *Kvinnans ställning i svensk fackföreningsrörelse: studium av kvinnofrågan hos Kvinnornas fackförbund 1902–1908, och Skradderiarbetarförbundet 1909–1920*, 1986, s. 10–11, 16.

489 Ibid.

490 En fråga som ställs av CSA, och som nästan alltid lämnas okommenterad i formulär B. Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri*; volym 1–73.

491 Gust Janzén (red.), *Svenska textilarbetareförbundet: Minnesskrift 1898–1923*, 1923, s. 15–16.

fabrikerna men som ännu inte var anslutna till det då framväxande förbundet och samtidigt hade det värst.⁴⁹² Hon betonar att det blev ”värre på den landsbygd, till de stora textilcenter, vi hade där”.⁴⁹³

I en pamflett ifrån Textilarbetareförbundet kan jag läsa en dikt av textilarbeterskor, som hördes i Dalströms agitationsarbete – eller upprorsarbete – för, av och med textilflickor, textilarbeterskor och textilarbetare i bygden:

★

Vi spinna.
 I virvlande damm
 bland remmar och hjul
 och i tryckande kvalm
 får vi gå.
 Vi spinna, vi spinna det finaste garn
 och höra blott spindlarnas sång.
 Vi spinna för bröd – vi ha hungrande barn –
 och djävlas i dammet av tvång.
 Vi tråla av tvång
 vid spindlarnas sång –
 Vi spinna för bröd
 åt de små –

I kvävande luft,
 i ett brusande dån
 och i kvävande lukt
 får vi stå.
 Vi följa var spindels svindlande gång
 och laga var bristande tråd –
 Så spinna och laga vi dagen lång
 för brödbiten liten och hård.
 Vi spinna var dag,
 vi förkväva vårt jag
 under spindlarnas surr
 varje dag.

I dövande larm
 – inom murar av sten –
 med en svettande barm

492 Dalström skriver: ”I Skene, hade vi förgäves försökt att få någon mötesplats. Så beslöto vi oss för att fara dit på guds försyn. Mötet affischerades ut. Det skulle hållas vid korsvägen invid kyrkan. Rätt mycket folk kom. Förgäves sökte länsmannen skrämja mig bort från platsen. Intresset för bildandet av en fackförening var väckt och kort efter blev den bildad. Jag kan se mig än idag, där jag stod uppflugen på en stenmur och orerade”. Kata Dalström, ”Erinringar från textilarnas genombrottsår”, i Janzén (red.), 1923, s. 46–47.

493 Ibid.

få vi stå.

Vi spinna, vi spinna, och brinna av hat,
men rysa för hunger och nöd.

Vi spinna för livet, för hunger – för mat –
Vi brinna av hat till vår död.

Vi längtar till ljus –

Till skogarnas sus. –

Vi längta till sol

varje dag.

★

Vi väva.

Vi väva, vi väva –
med möda vi sträva
och hatet vi kväva.

Vi väva av silke, av bomull och lin,
åt Eder, I rike, mång praktfull gardin.

Vi väva, I late, trots hånfulla grin,
åt Eder, – I mätte, vi ser era flin –
de skönaste dukar, ert fina musslin.

Vi väva och svälta –
I hacken och kälta –
allt få vi smälta –

Vi väva, vi väva
för brödet vi sträva,
för hungern vi bäva –
Vi väva av silke, av lenaste ull,
åt Eder, I glade, med skinande hull,
de vackraste dukar med inslag av gull –
Vi väva åt Eder – för hungerns skull –
De varmaste kläderna av silke och ull.

Vi väva och frysa
För hungern vi rysa –
Men hat vi hysa –

Vi väva, vi väva –
för livet vi sträva –
att leva vi, kräva.
I tusende år har vi slavat och tänkt,
tänkt! –nej drömt, att nåden blir skänkt,
– nåden att leva – men hoppet är dränkt –
Vi väva, vi väva, men bandet är sprängt –
det bandet, som band våra själar vi slängt –

Vi väva och hata –
 vi lättingar mata –
 men – ryggarna rakna –

Vi väva, vi väva –
 gemensamt vi sträva
 att uppåt oss häva.

Vi väva oss själva en duk utav blod,
 en duk utav slavar runt hela var jord.

Den duken den väves med tankar och ord –

Den duken skall skydda och giva oss mod –

Den duken är vår. Den duken är god.

Vi väva och tänka
 vi tankarna länka
 till frihet vi längta.

★

Agitationsdikten *Vi spinna. Vi väva* är en berättelse om damm, bristande trådar, hat och en längtan till ljus.⁴⁹⁴ En dikt som har till syfte att väcka en rörelse bland textilarna.⁴⁹⁵ Dikten, agitationspamfletten, är en del av facklig organisering och blir viktig i förståelsen av avhandlingens fråga: hur kommer de emancipatoriska och progressiva rörelserna att bli berättade genom historiska objekt? Pamfletten och dikten blir ett objekt som är en del av textilarbetarrörelsens organisering.⁴⁹⁶ I denna rörelse finner jag även den röda fanan, som är arbetarrörelsens främsta symbol.⁴⁹⁷ Fanforskaren Margareta Ståhl menar att under arbetarrörelsens framväxt i Europa vid 1800-talet mitt, omvandlades de röda fanorna till den internationella socialismens symbol. Fanorna förmedlar ett budskap både internt inom organisationen, och utåt.⁴⁹⁸ Textilarbetarnas emblem varierade mellan förbunden och åren. Jag söker i fansamlingar och finner en broderad trikåmaskin för en trikåfabrik; en broderad vävstol för ett väveri och en broderad gardin för en gardinfabrik.⁴⁹⁹

494 Från agitationspamflett Sv. Textilarbetarförbundet, *Textilarbetare! = Ut till frihet! Fram för frihet*, 1910, i Sv. Textilarbetarförbundet 1904–1966. Se även Janzén (red.) 1923, s. 15–22.

495 Ståhl, 1999, s. 31, 113–118.

496 Här kan även nämnas ludditerna eller maskinstormarna som var en samhällsrörelse bland engelska textilarbetare som under det tidiga 1800-talet protesterade, ofta genom att förstöra textilmaskiner, mot den industriella revolutionens förändringar, som de kände hotade deras arbeten. Dorrit Andersen, (red.), *Arbetarrörelsen: en uppslagsbok*, 1978, s. 300.

497 Ibid.

498 Ibid.

499 Tre fanor från Svenska textilarbetareförbundet aktualiseras i utställningen *Att ta strid*, se vidare appendix I. ”Utställning: Att ta strid”, s. 334. I utställningsplaneringen eftersökte jag egentligen fanor som var mer specifika från de textilarbetarförbund som verkade i »de sju häraderna«, till exempel Textilarbetarförbundets avdelning 21 (Gällstad), där farfar var organiserad, men hittade inget sparad.



1910
847

Hemarbeterskor!

Stort Agitationsmöte

anordnas

Torsdagen den 9 april 1908 kl. 8 e. m.

å lokalen Kocksgatan 24, sal B.

Vid detta möte gives tillfälle ingå i Hemarbeterskeföreningen.

Föredrag av fru ANNA STERKY.

Upp till samling i organisationen för uppnående av en människovärdig existens!

Hemarbetskommittén.

Förklaringen till att textilarbetarförbundet mellan åren 1898–1923 hade svårt att organisera sig, sägs vara att det största antalet arbetare inom denna industri utgjordes av kvinnor och minderåriga. Textilarbetarförbundets förbundsordförande Gustaf Janzén skriver 1923: ”Det gäller att väcka en stor arbetarkår, vilket i högre grad än någon annan varit hemfallen åt slö resignation och kraftlöshet. Kårens sammansättning, till större delen kvinnor, långa arbetstider och låga löner”.⁵⁰⁰ I boken *Svenska textilarbetareförbundet 1949–1971* beskrivs hur sociala inventeringar gjordes, hur lönerna steg, och hur företagen tvingades, i konkurrens om arbetskraft, investera i matsalar, bostäder, barnkrubbor och tvättstugor.⁵⁰¹ Dessa sociala förhållanden beskrivs också som ett försök att göra sig kvitt det stigma som ända sedan den tidiga industrialismen häftade vid textilindustrin.⁵⁰² Det skrivs även att textilarbetarna alltid i alla tider har varit ett slags ”proletärernas proletariat; fattigare och sjukare än alla andra”.⁵⁰³ I en agitationspamflett från Textilarbetarförbundet, 1910 kan jag läsa:

Tillvarataga vi ej själva våra intressen, och se vi ej själva till dem tillgodosedda, är och förblir vi arbetarklassens bottensats.⁵⁰⁴

Textila göranden inom industri är också lika med dammet i lungorna och symaskiners nålar i fingrarna. Textilarbete är ett materialarbete och material förkroppsligar. Textilarbetaren, ”rivaren”, Folke Fridell (1904–1985), skriver i *Död mans hand*, 1946: ”Det är lungshot i slakten, textilslakten.”⁵⁰⁵

Det finns flera orsaker och strukturer som pressade tillbaka arbetarrörelsen i »de sju häraderna«, med ett par decenniers eftersläpning. Boken *Fabriksfolket: textilindustrin i Mark och arbetarrörelsens genombrott*, från 1989, beskriver bland annat hur ”företagsmodell”, ”grad av ensidighet i områdets näringsliv”, ”konjunkturer”, och ”arbetsdelning” (yrkesskicklighet) är faktorer som bidrar till den sena organiseringen. Men

500 Janzén (red.), [1914], 1923, s. 13.

501 Axelsson, 1991, s. 12.

502 Efter en Gallup-undersökning som gjordes 1948, intervjuades olika arbetare om synen på textilarbetaren och hans arbetsvillkor. Resultatet blev svar som ”hade en bekant som var sådan men dog i tbc”, ”fattigdom”, ”skulle aldrig vilja vara i det yrket”, ”en blek individ”, ”mager och utsliten” och ”en mänsklig maskin”. Ibid., s. 12. Jämför också linjer bakåt i tiden, exempelvis Meyersons skildring i texten ”Boråstraktens hemarbete”, 1907, s. 67. Jämför även linjer till samtiden, exempelvis Mazumdar, 2007, s. 174–224. Mazumdar, 2018. Och Kärnstrand & Andersson Åkerblom, 2017.

503 Axelsson, 1991, s. 12.

504 Pamflett: Sv. Textilarbetarförbundet, 1910.

505 Folke Fridell, *Död mans hand: roman*, [1946], 1947, s. 211–212. En avhandling som studerar andning och som bland annat intervjuat gruvarbetare, om sot, lungproblem, andning och så vidare, samt som argumenterar för att kampen om att andas och för andningsbara liv är ett angeläget ämne för differentiella former av politisk praktik, se Magdalena Görskas, *Breathing Matters: Feminist Intersectional Politics of Vulnerability*, 2016.

framförallt nämns utbytbarheten; det vill säga ju högre utbytbarhet, desto svagare facklig stryka. Grupper med låg utbytbarhet – hantverkare med en stor hantverksskicklighet – organiserar sig tidigt.⁵⁰⁶

Men det finns också aspekter som har att göra med att textilindustrin är en kvinnofärgad praktik. Ordningen mellan könen är närvarande i alla dimensioner av mänskligt görande och det gäller också material.⁵⁰⁷ Textil blir här ett material – ett görande och kunskap – som utgörs av underordning. Hemsömmerskor befinner sig än längre ifrån den fackliga organiseringen.⁵⁰⁸ Det är en berättelse om hur kvinnors underordning reproduceras i en rörelse. Kvinnors underordning är även berättelsen om ett flertal intersektioner i förståelsen av klass. Korsande linjer möts. Ahmed skriver om hur ”maktrelationer är intersektionella och ’korsar’ varandra” och om hur det finns ”punkter i sådana korsningar – punkter där linjer möts”.⁵⁰⁹ Textiltindustriellt görande kan förstås som en sådan punkt, där fler intersektioner möts: kvinna; ålder; klass.

Jag läser texten ”Patriarker i kvinnoförbund: Textilarbetarförbundets kvinnosyn”, som analyserar förbundets kvinnosyn. Analysen följer hur en kvinnosyn tycks ha befästs i förbundet där kvinnor och män linjeras och kantas utifrån skilda roller.⁵¹⁰ ”Kvinnornas mål är och förblir det naturen har bestämt: vård och fostran inom hemmets gränser.”⁵¹¹ Ytterligare en kvinnosyn som tycks ha befästs hos textilarbeterskorna är att kvinnorna är ”viljefattiga” och förbundets förklaringsförsök för denna viljefattighet, är ”kvinnornas fåfänga och nöjeslystnad”.⁵¹² ”Den lilla fritid den unga fabriksarbeterskan har över ägnas gärna åt nöjen”.⁵¹³

Jag påminns om hur respektabilitet är en faktor i förbundets förklaringsförsök till kvinnornas dåliga organisering. 1906 skriver förbundet: ”Men skall kvinnan behöva sälja sin kropp för sitt uppehälles skull, trots det hon dagen i ända släpar i sitt anletes svett i en osund fabrik?”⁵¹⁴ Waldén skriver om hemsömmerskornas och syflickornas sociala verklighet; utmattning, dåligt betalt och usel mat. Hon beskriver hur

506 Se Christer Winberg, *Fabriksfolket: textilindustrin i Mark och arbetarrörelsens genombrott*, 1989, s. 9–12.

507 Jämför Gemzöe, 2005, s. 118.

508 Jag utgår här från de tre böcker som beskriver förbundet: Karl Johan Olsson, *Textilarna: Svenska textilarbetareförbundet 1898–1938*, 1938; Bo Tillman, *Textilarna. Bd 2, Svenska textilarbetareförbundet 1938–1948*, 1948 och den sista av Majgull Axelsson *Svenska textilarbetareförbundet 1949–1971*, 1991 (se även förbundets minnesskriften från 1924).

509 Ahmed, 2011, s. 139.

510 Christer Winberg, ”Patriarker i kvinnoförbund: Textilarbetarförbundets kvinno-syn”, *Manliga strukturer och kvinnliga strategier*, Birgit Sawyer och Anita Göransson (red.) 1987, s. 255–275.

511 Ibid. s. 257.

512 Ibid. s. 266.

513 Ibid.

514 Ibid. s. 267.

hemsömmerskornas dåligt betalda arbete också innebar att det inte var ”ovanligt att inkomsterna drygades ut genom prostitution – ’syflicka’ var en eufemism för prostituerad”.⁵¹⁵

Berättelsen om flickor som är ”lätta på foten” är även en historia som följer mig när jag som tonåring flyttade till Borås: en stad där flickor, sömmerskor, har dominerat stadens gator genom årtal, där jag belastades med att vara en ”Borås-tjej”, en ”lättfotad tjej” med stor frånvaro av respektabilitetens kännetecknande kapital.⁵¹⁶

Att göra (dis)identifikation

Jag vill här komma till den del som länkar mina egna erfarenheter och min egen känslopolitik till »de sju häraderna«.⁵¹⁷ När jag kliver in i bygden och dess historia finner jag berättelser och erfarenheter i händer. Men de textila linjerna är klippta. Erfarenheterna hittar jag i marginalerna. De tillhör ett då som var en vardag som en inte pratar om. När jag frågar, ser jag att i de händerna finns ett görande, en specifik teknik tecknas i luften. När jag frågar, tecknas erfarenheter från:

textiltryck,
spola ramar,
två nålar i fingrarna,
att kransa hemma,
om stickmaskinerna, symaskinerna
och om spolmaskinen i källaren.

Min moster säger, när hon som 14 åring började vid syfabriken ”Dalsy”: ”jag grät varje dag jag kom hem på lunchen, efter ett tag vande jag mig”.

Textil finns här som en erfarenhet från textilindustrierna, hemindustrierna och syfabrikerna, som idag är fabrikslokaler som står tomma. På några byggnader finns en skylt kvar som påminner om att det varit en produktion av textil här. Några är ombyggda till bostadshus men många fabriker är också rivna.

En del av fabrikslokalerna har omformulerat sitt görande. När jag som tonåring i mitten av 1990-talet inrättar mig vid monteringen av bensinpumpar, är det i lokalen som var den nedlagda syfabriken ”Dalsy”. En syfabrik som likt många varit en del av berättelsen om den framväxande textilindustrin som ändrar fokus. Tekokrisen eller textilkrisen, då flera industrier gjorde en omstrukturering i produktionen, började redan under

515 Waldén, 1990, s. 82–83.

516 Samtidigt, och kanske paradoxalt, fanns här en stor investering i femininitet, vilket för mig framstod som ett kulturellt kapital, där jag lärde mig balansgången att passera som feminin. I sin studie *Att bli respektabel*, visar Skeggs att det finns klassmärkta femininiteter. Skeggs, 2000, s. 158.

517 Jämför ”känslopolitik” med Ahmed, 2011, s. 11.

1950-talet och fortsatte fram till dess att en stor del av textilproduktionen avvecklades, eller outsourcades. Där händerna blev arbetslösa. Under 1990-talet ställdes frågan av dessa arbetslösa händer:

varför inte sätta textilfabrikerna på
järnvägar, och
köra dit arbetskraften är som
billigast?

En fråga som belyser hur textilproduktion flyttats mellan de händer som befinner sig i räkenskapens marginaler.

Det textila linjerna som min textilsläkt har formats till; en kan säga att händerna blev lösa i sitt utförande, frisläppta, kanske från textildammet och några från industriell produktion. När jag inrättade mig som arbeterska under 1990-talet så bryts linjen. Jag ställs inte framför en symaskin där jag ska lära mina händer till textila utföranden; jag blir *inte* knappsömmerska, strykerska, avsynerska, pressare, tillskärare, sömmerska, handsömmerska, kranssömmerska, spolerska eller för den delen medhjälpare, likt de som gick före mig.

När jag nu kliver in i det rum som kan betecknas som hem, innebär det för mig ett rum som jag genom mina klassmässiga förflyttningar i en pågående process (dis)identifierat mig med.⁵¹⁸ Det är (dis)identifikationer med utföranden av materialet textil men också med det hantverksmässiga utförandet, alltså att tillverka genom en industriell tillverkning. Men framförallt är det en (dis)identifikation i relation till den klassmässiga tillhörigheten och uttrycket. Jag har kapat hemmet på mitten, jag har tagit delar, justerat, skuffat undan bitar i små hörn, jag har modifierat erfarenheter. Det är berättelsen om mitt eget jag som gör en klassmässig förflyttning, vilket alltid ska ses i ett sammanhang. Den brutna linjen i former av handens utföranden inom industriell produktion möjliggörs här i form av den omstrukturering som sker ett årtionde innan jag inrättar mig i arbetslaget vid bensinpumparna. Att jag sedan kommer bryta linjen med industriell produktion har att göra med envishet, om jag frågar dem hemma. Att jag hade bestämt mig.⁵¹⁹

Jag minns, den sommarnatten, precis efter skolavslutningen i Borås. Vi träffades på bron på vägen mot Norrby: vi tog följe. Du hade uppsatt hår, spetsiga skor, var lång och obeskrivligt vacker. Vi gick på bron och

518 Jämför Skeggs, 2000, s. 121.

519 Samtidigt som mina subjektiva erfarenheter av förflyttningar även väger in klass, så finns det viktiga diskussioner om hur uppåtgående klassresor skapar bilden av ett samhälle som är ”bra”. Att resa, att passera olika klassmässiga rum, vilket jag skildrar i min text, blir en del av bilden av att det finns ett samhälle där dessa möjligheter finns, men också att det är individens ansvar att själv skapa dessa möjligheter. Sohl diskuterar i sin avhandling att de sociala förflyttningarna i form av uppåtgående klassresor är en del av den svenska självbilden. Att det i Sverige finns möjlighet till klassresor. Sohl menar att den uppåtgående klassresan är medkonstruktör i föreställningen om ett land som är ”bra”. Men ett land som lever på den förståelsen är på djupet också väldigt ojämnt. Sohl, 2014, s. 20–21.

hamnade i ett samtal om drömmar och framtid, vi var överens, vi skulle härifrån. Du pratade om frihet, att rå över sig själv men också om pengar. Vi hade smygtittat på dem som satt och studerade på caféer, nedsjunkna framför en bok med en tekopp framför sig; de som studerade på de teoretiska programmen; tidningsreportage om konstnärer, författare och jag, keramiker. Vi hade smygtittat på andra rum och olika göranden och kanske någon slags rörelsefrihet och vi var överens om att vi var tvungna att förflytta oss. Du pekade mot Norrby och sa – här kan vi inte vara! Vi visste inte vilken linje, här fanns inga upptrampade spår – men vi visste att det måste ske; vi var överens om att det var en resa, och att den yrkesutbildning vi precis avklarat var en bana, en linje vi måste lämna, vi visste inte till vad, var eller hur. Men du yttrade något om att haka i något eller någon, en ny linje. Vi visste att vi inte kunde haka i varandra – det var nyansen, att vi inte kunde haka i varandras linjer, då kunde vi inte komma någon vart när vi lämnade varandra den sommarnatten som stod i ljusrosa skimmer. Mina klassmässiga förflyttningar i, genom och till ett konsthantverk, är min hands transformerande praktik, och det är utifrån den erfarenheten, förståelsen och viljan som jag nu kliver in och kommer att följa ytterligare objekt.

Om viljan att sy sina egna fotbollsshorts

I detta avsnitt följer jag ett par fotbollsshorts som gjordes av sömmerskor vid Öxabäck syfabrik (1943–ca. 1987) som ligger i »de sju häraderna«. I de historiska skildringarna finner jag att berättelsen om sömmerskor eller syflickor inte är så nyanserad; ofta är sömmerskor eller textilindustrins händer förknippade med arbetsvillkorens bottensats. De onyanserade berättelserna gör att jag söker efter nyanser. Hösten 2014 blev jag uppmärksam på ett radioprogram: Sveriges första officiella fotbollsdamlag Öxabäck IF sydde sina egna fotbollsshorts när de arbetade som sömmerskor vid Öxabäck syfabrik.⁵²⁰ De före detta Öxabäck IF-fotbollsspelarna Kerstin Larsson och Kerstin Johnson berättade i radioprogrammet att laget organiserade sig 1966 i syfabriken. Berättelsen om Öxabäck IF berörde avhandlingens frågeställningar om vems hand det är som gör, specifikt i förhållande till olika klassmässiga rum. Berättelsen kring Öxabäck IF berörde också mina frågor om viljefyllda objekt, frågor kring hur vi kan förstå objekt som gör motstånd, men även frågan om på vilket sätt sociala, feministiska och politiska rörelser, med betoning på arbetar- och kvinnorörelsen, blir återberättade genom olika objekt. I mina prövanden av

520 I radioprogrammet diskuterades även herr- och damlandslagens olika ekonomiska förutsättningar, men också damfotbollens framväxt genom Öxabäck IF. Moa Svan, "Vad hände med bilen?", *Pokal – ett kulturprogram om sport*, Sveriges radio P1, [reporter: Magnus Arvidsson, producent: Anna Åkerlund], 2014-08-15, <https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/415613?programid=4701>, (besökt 2017-08-10). Se också Moa Svan, *Det riktiga landslaget*, 2015.

olika praktiker och metoder, där jag har gjort flera irrfärder, blir berättelsen om fotbollsshortsen ett intressant objekt att följa.

Som en del av avhandlingens undersökande process organiserade jag en workshop. Ett första undersökande av objektet fotbollsshorts ägde rum några veckor efter att jag hörde radioprogrammet, med bland annat Norman som är en del av konstnärskollektivet Den Nya Kvinnogruppen (DNK).⁵²¹ Norman hade också lyssnat på radioprogrammet om Öxabäck IF. Inför planeringen av workshopen kontaktade vi Öxabäck IF, där vi undersökte möjligheten att någon skulle kunna komma och berätta om organiseringen av fotbollslaget, men vi fick istället en inbjudan till Öxabäck och den nedlagda syfabriken.

I workshopen berättade Norman att hon tillsammans med gruppen DNK arbetade med frågeställningar kring feministiska objekt, men att hennes egna verk ofta har sport och kvinnorörelse som tema. Det fanns alltså skärningspunkter mellan våra kunskaper och intressen: jag har en närhet till »de sju häraderna« men också fabriksrummets sociala och produktionsmässiga aspekter, och Norman har närhet till materialet textil, kvinnorörelser samt sport som tema. Skärningspunkterna utgör grunden för tillsammansgörandet. Genom Normans praktik får jag möjlighet att bygga ut mig själv med hennes kunskaper och erfarenheter i textila utföranden. Kunskaper som jag delvis saknar i min konsthantverkliga praktik. Min konsthantverkliga mångmateriella praktik och Normans praktik är ändå snarlika. Vi är utbildade på Konstfack under 2000- och början av 2010-talet, och delar både teoretiska och praktiska inslag i våra praktiker.

Syfabriken och om Öxabäck IF

Jag hämtar upp Norman på Borås busstation. Vi har stämt träff med den före detta hemsömmerskan, syfabriksarbeterskan och Öxabäck IF-fotbollsspelaren Johnson, som har förberett med kaffe i den nu nerlagda syfabriken i Öxabäck. Vi slår oss ned vid fikabordet och Johnson berättar att hon började arbeta vid syfabriken 1963, när hon var 20 år. Hon hade tidigare arbetat på gården hemma och detta var hennes första riktiga arbete. Johnson visar byggnaden som berättar om den nedlagda syfabriken. Spåren från textilproduktionen tycks som bortblåsta, men några detaljer gör sig påminda: en lastkaj vid entrén och en stämpelmaskin, och vi kan förstå att det varit en fabrik genom hur rummen är organiserade och uppbyggda. Byggnaden består av två våningar och Johnson berättar att det var symaskiner överallt och att de arbetade utifrån löpandebandprincipen.

521 DNK bildades våren 2013 ur ett behov av sammanhang och samarbete. Kollektivet består av Anna Nordström, Evelina Hedin, Hilda Hellström, Kakan Hermansson, Malena Norlin och Åsa Norman. I utställningen *Radikal vänskap*, 2015, är systerskap och ett kvinno-solidariskt förhållningssätt centrala ledord. Utställning på Gustavsbergs Konsthall, *Radikal vänskap*, 2015.



ÖXABÄCK I.F.
DAMLAGS
SUPPORTERKLUBB

Vi får titta i boken *Öxabäck: boken om socknen, dess historia, gårdar och människorna* där vi kan läsa att i orten Öxabäck har vävnad dominerat hemindustrin, samt om en av de få kvinnliga förläggarna Anna Andersson (1870–1945) från Amundagärde i Öxabäck. Här finns även berättelsen om den betydande vävstolstillverkningen.⁵²²

På en bild i samma bok kan jag få inblick i byggnaden som vi befinner oss i. Det är en bild från början av 1950-talet. Här sitter anställda vid symaskinerna som står uppställda efter varandra, så att sömmerskorna ser sin närmaste granne i nacken.⁵²³ Jag kan se två rader av sömmerskor och Johnson berättar att de sydde det som kallas "på moment". Den övre våningen har en öppen planlösning, med pelare som sträcker sig mot taket. Johnson pekar ut för oss vilken pelare hon satt vid – hon säger: här satt jag och sydde. Hon beskriver också en öppning till nedervåningen, där de kastade ner de sydda textilierna som var kläder till landstinget: fritidskläder, sjukhusskjortor, täckjackor. Från mitten av 60-talet syddes även jeans och mer sportiga kläder. På nedervåningen satt avsynerskor och om det var något fel i en söm kunde sömmerskorna på första våningen höra stegen från nederplan. Johnson berättar att det skapades en underhållande osämja men också en ovisshet bland sömmerskorna om vem som hade sytt fel. En symaskin har Johnson idag kvar i byggnaden, i det enda enskilda rummet på övervåningen, som är ett inglasat kontorsrum. Johnson tar oss sedan ner till andra våningen som består av två rum; ett frukost- och lunchrum och en liten större arbetslokal där avsynerskor arbetade. I källaren visar Johnson ett museum över Öxabäck IF, ett museum som befinner sig i en korridor mellan de båda rummen: här finns tidningsurklipp, bilder, vimplor och pokaler. Johnson berättar en historia som hon kan utan och innan. Hon börjar med att visa oss en bild från 1963, då "syfabriksdamer" mötte ett "gymnastikgäng" från Ålekulla. Hon beskriver hur laget bildades genom att de träffades i syfabriken och började prata om att de ville spela fotboll. Alla hennes bröder spelade fotboll, så även hon. Hon berättar att de

sydde sina egna shorts,

tog tröjorna på avbetalning,

och sydde fast nummerlappar på tröjor.

På bilden från 1963 är de ett arbetsplatslag från Öxabäck syfabrik som visas och kvinnorna från Öxabäck har likadana skjortor och shorts på sig. På övre raden från vänster:

Stina Andersson,

Gunnar Wilhelmsson,

Rut Oskarsson,

⁵²² Andersson föddes i en statarlägenhet i Öxabäck men utbildade sig vid Tekniska väfskolan i Borås (1866) och samarbetade med hemslöjds pionjären Lilli Zickerman som sålde sina varor till Svensk hemslöjd. Ingemar Herngren, *Öxabäck: boken om socknen, dess historia, gårdar och människorna*, 1991.

⁵²³ Ibid., s. 126.



Ingeborg Wilhelmsson,
 Kerstin Johnson,
 Marita Wilhelmsson,
 Margareta Johansson.
 Nedre raden från vänster:
 Helena Heldebring,
 Nelly Lindegårde,
 Lena Karlsson,
 Gunnel Wilhelmsson och
 Gun-Britt Andersson.

När Johnson berättar, vävs historien om syfabriken och textilindustrierna kring Borås ihop med historien om Öxabäck IF. Det är en berättelse om professionella sömmerskor som inte enbart använder sina sömnadskunskaper för en textil produktionslinje, utan även som led i ett organiserande, ett socialt förändringsarbete och ett förverkligande. Syfabriken har en aktiv roll i berättelsen om hur laget växte fram. Många av de kvinnor som var med om att starta Öxabäck IF arbetade vid Öxabäck syfabrik. Det var vårdagen 1966 då ett gäng från syfabriken i Öxabäck var på väg till dans på Rotundan i Borås; bland andra Kerstin Larsson, Kerstin Johnson, Anna-Greta Olsson och Maj-Britt Oscarsson. I bilen diskuterade de att starta ett ”riktigt fotbollslag” och en serie för damer. 1966 var hälften av laget sömmerskor från Öxabäck syfabrik, några från textilfabriken AB Ludvig Svensson i Kinna och resterande spelare gick fortfarande i skolan eller arbetade på lantbruk.⁵²⁴ Johnson beskriver organiseringen i relation till tränare; vilka som var intresserade; åldersskillnaderna mellan lagets spelare, och att de kunde värva fler skickliga spelare till laget genom att lösa finansieringen med att nya spelare kunde erbjudas arbete vid syfabriken eller de omkringliggande textilindustrierna. Johnson visar oss bilder från tiden för lagets grundande och i museets tidningsurklipp läser vi citat som speglar reaktionerna på deras banbrytande verksamhet i den tid som var deras. Det är en bildserie från 1968 där Öxabäck IF-laget återges med nål och tråd i handen, stoppandes strumpor; en arrangerad bild från journalistens sida. Och en annan där de är uppställda på två rader. Här står från vänster:

Kent Svedberg (tränare),
 Karin Svensson,
 Lena Smith (stående bakom),
 Maj Johansson,
 Ebba Andersson,
 Kerstin Johnson,
 Gunnar Wilhelmsson,

524 Se exempelvis Daniel Svensson & Florence Oppenheim, *Etta på bollen: historien om Öxabäcks damlag*, 2015.



Ann-Kristin Lindkvist,
Berit Lundgren,
Doris Jonasson,
Catarina Bengtsson,
May Lindgren,
Elisabeth Ahtiainen,
Kerstin Larsson och
Anna-Greta Olsson.

Och så bilden där vinnarna av skytteligan från vänster:

Berit Lundgren,
Kerstin Johnson,

Ann-Kristin Lindqvist, står med blommor i famnen på Hagavallen i Öxabäck 1968.

Vi frågar och lyssnar. Jag gör en identifikation med Johnson i samtalet. Jag finner en närhet till produktionslinjer, men har brutit den linjen och i förhållande till Johnson har jag ringa erfarenheter av textila hantverksutföranden. Jag kan i Ahmeds termer breda ut mig och känna mig bekväm och hemma i detta rum.⁵²⁵ Jag berättar att jag mestadels arbetar med keramik men presenterar också mitt avhandlingsarbete, och Norman nämner att hon arbetar som textilkonstnär. Jag berättar att jag har lite erfarenheter av textil, samtidigt som jag drar mig till minnes att det var många hemmavid som tyckte att jag skulle gå den textila banan när jag började mina studier vid Konstfack, med tanke på att många av min släkts händer har arbetat med textil. Att jag kan breda ut mig och känna mig bekväm bygger på rörlighet där jag även kan låta min praktik, men också mitt avhandlingsarbete, legitimera min handling att just kliva in. Jag påminns om att avhandlingsarbetet har förstorat min hand och gör min hand framträdande. Forskningssammanhanget utgör en institutionell kontext som gör att jag får tillgång till rum som jag delvis brutit med, men som jag samtidigt aldrig har lämnat.

Vi samtalar med Johnson om radioprogrammet. Hon berättar att det kom en reporter som genomförde en intervju, ställde frågor om Öxabäck IF och sedan snabbt åkte. Johnson berättar att hon själv inte ville höra programmet, inte höra sin egen röst. Jag noterar ett glapp mellan journalistens frågor och Johnsons upplevelse av dem. Ett mellanrum som kanske kan beskrivas som en frånvaro av sammanhang eller plats. Samtidigt är Johnson van vid att berätta historien om Öxabäck IF. Hon är van vid att bli representerad i media, i museets alla delar kan vi följa henne i en rad tidningsurklipp.

Min tidigare disidentifikation som möjliggjorde en klassmässig förflyttning, blir här en vilja till identifikation med en klass jag lämnat.⁵²⁶

525 Ahmed, 2011, s. 127.

526 Min tidiga (dis)identifikation med arbetarklassen, som utgör bakgrunden till min förflyttning, utgörs här istället av en identifikation med arbetarklassen, vilket kan jämföras med

Det är ett lappande och lagande – en strid som söker ett tillsammans – ett systemskap. Det är delvis därför jag är här, i detta lappande och lagande av känslor av att inte höra hemma i rum som jag idag är verksam i.

Historien om Öxabäck IF var inte närvarande under min uppväxt, men i min egen hemort Dalstorp spelade jag fotboll och jag tyckte det var roligt att äntra gräsmattans grönhet, att snöra fotbollsskorna, och jag kan med lätthet förnimma lukten av liniment i omklädningsrummet. Alla dessa materialiteter upphörde dock när jag blev några år äldre. Då fick jag sluta eftersom föreningen enbart erbjöd pojklag. De flickor som ville fortsätta spela fotboll hänvisades till en ort några mil bort, vilket för mig inte var en möjlighet. Norman berättar att hon spelade handboll i Nacka utanför Stockholm där hon fostrades in i ett kollektiv genom handbollen och Skuru IK. Skuru IK och Dalstorp IF kan ses som två organisationer som Öxabäck IF haft en betydelse för. Vi betonar vår uppskattning och tacksamhet inför Öxabäck IF-spelaren Johnsons arbete: deras arbete har traderats vidare, deras görande möjliggjorde att vi kunde spela diverse bollsporter under vår uppväxt. Att berättelsen inte varit närvarande för oss tidigare kanske bidrar till vårt intresse och betydelsen av att närma oss Öxabäck IF idag.⁵²⁷ Det är genom berättelser som dåtiden materialiseras till råvara för våra subjektskonstruktioner idag. Att lyfta fram kvinnors ”bortglömda” göranden är att aktualisera historien och att omförhandla och erövra historieskrivningen.⁵²⁸

Vi sätter oss i Öxabäcks gamla frukost- och lunchrum som ligger i källaren. Johnson berättar att syfabriken lades ner i en tid när textilindustrin i Sverige hade svårt att konkurrera med fabriker med lägre produktionskostnader. När syfabriken som hon arbetat i flyttade sin

de klassmässiga erfarenheter som Sohl skriver fram i sin avhandling, 2014, s. 410–411.

527 Att det finns en historisk glömska gör sig påmind. Exempelvis att Lindesbergs fotbollsklubb från 1917 inte ges betydelse för damfotbollens utbredning, och att det dröjer till 1968 innan den första damserien i fotboll startade. Forskningen visar hur fotbollen växer fram i en svensk kontext och organiseras i slutet av 1800-talet. Det finns herrlag noterade från 1892 i Göteborg, men det finns även ett antal lag noterade inom damfotbollen, till exempel ”mötte Lindesbergs kvinnliga fotbollsklubb IFK Lindesbergs ’gubblag’ i en välgörenhetsmatch”, 1917, [s. 23]. Och i Umeå åren 1950–1951 fanns det fyra damlag som organiserades av bland annat kvinnor som arbetade på Järvens textilfabrik och varuhuset Tempo: lagen Järven och Tempo. Jonny Hjelm, *Amasoner på planen: svensk damfotboll 1965–1980*, 2004, s. 22, 26. Och Hjelm, ”Fotbollsamazonerna från Öxabäck”, *Idrott, historia och samhälle*, 2002, s. 23, 56–79.

Idrottsforskaren Helena Tolvhed visar hur det i kölvattnet av den kvinnliga rösträtten 1921, startades idrottsförbund enbart för kvinnor. Med feministiska utgångspunkter betraktades idrotten som ett medel för att stärka kvinnors hälsa, arbetsduglighet och frigörelse. Tolvhed beskriver 1920-talet som ett genombrottsdecennium för kvinnors idrottande generellt och i synnerhet inom friidrott, både internationellt och i Sverige. Tolvheds forskning visar också att perioden mellan åren 1925 och 1940 rymmer såväl genombrott som tillbakagång för kvinnors idrott. Helena Tolvhed, *På damsidan: femininitet, motstånd och makt i svensk idrott 1920–1990*, 2015.

528 Vilket är linje med filosofen Michel Foucaults filosofiska projekt, där han studerar historiens underordnade och undanträngda röster. Foucault, *Sexualitetens historia. 1, Viljan att veta*, [1976], 1980.

produktion 1970 (bland annat till staden Jēkabpils i Lettland), sammanföll det med att hon fick sitt första barn. Efter några år hemma tog hon hemsömnad och sydde åt en förläggare i Örby. Öxabäck syfabrik fick olika ägare under åren 1970–87 och när all textilproduktion lades ner, stod byggnaden tom i några år. Johnson och hennes man Thor Johnson (1939–1998) köpte sedan fabriksbyggnaden och omvandlade den till Antikhuset, där hon också började samla in material kring Öxabäck IF.⁵²⁹

I källarlokalen där vi befinner oss är frukost- och lunchrummets bord och stolar intakta. Frukost- och lunchrummet i källarlokalen vid syfabriken kan ses som en faktor för att kvinnorna ska kunna inta fotbollsplanen. Det finns ett påverkansförhållande mellan skapandet av mötesrum och organisering.⁵³⁰ Jag noterar att det var en tämligen stor fabrik, utifrån de 80-tal sittplatser som prydligt är uppställda i rummet. Det är frukostrasten som gör sig påmind. Här har kvinnorna gått:

”från söm och från pressar till smörgåsask,
rökverk och kaffetår”.⁵³¹

Medan

”tygdammet sjunker”

och

”stillnar på bänk och maskin”,

för att citera rullerskan och poeten Marianne Flodins (1934–2009) dikt, som hon skrev i relation till sitt arbete som sömmerska på 1960-talet vid AB Rydbergs Konfektionsfabrik i Tvärred i »de sju häraderna».⁵³²

Efter vårt första besök gör Norman och jag ytterligare ett 15-tal besök i den nedlagda syfabriken. Vi har frukost- och lunchrummet i källarlokalen som vår arbetsplats. Johnson kommer ner från övervåningen och vi tar en kaffepaus i arbetet. I vårt arbete följer vi objekt och vi eftersöker fotbollsshortsen. Vi vill veta hur de var gjorda och i vilket material. Vi vill känna på dem, se modellerna och sömmarna. Då säger Johnson att shortsen slängdes bort. – Vi trodde inte att vi gjorde historia där och då och att de skulle vara intressanta för en yngre generation.⁵³³

Vid ett senare besök nämner Johnson att hon har Super-8-filmer från tiden då laget startade. När vi tar emot detta material säger Johnson att hon inte tror att det är någonting på dessa filmer, men hon lägger till att det

529 Vid Öxabäck syfabrik har två textilföretag haft sin produktion. Gefa AB mellan 1943 till 1970. Gefa Latvia SIA består idag av två syfabriker i staden Jēkabpils, Lettland, med cirka 170 anställda, se Gefa technical, ”Your partner in textile solutions”, 2017, <http://gefa.se>, (besökt 2017-05-30).

Från 1970 hade Swesco Textile AB, Örby, verksamhet vid Öxabäck syfabrik fram till 1987. Öxabäck syfabrik är idag ett Antikhus, och drivs av Johnson från 1987.

530 Axelsson, 1991, s. 12.

531 Marianne Flodin, ”Frukostrast på en liten syfabrik på landet”, Ingerd Tjernberg (red.), *Möte med Sjuhäradspoeter och andra skrivare i bygden*, [1960], 1983, s. 30.

532 Ibid.

533 Samtal med Kerstin Johnson, Öxabäck 2015-01-31.

var hennes man som filmade medan Öxabäck IF spelade. Johnson tror att vi kanske ser deras handsyddas klädesplagg på Super-8-filmerna. Filmerna är en dokumentation av lagets olika matcher från 1966 till 1973.

I filmerna kan vi se de olika textila materialen, de sydda shortsens och de olika nummerlapparna på tröjorna. Under en av de första matcherna, mot ett hopplockat gubblag på grusplanen utanför Öxabäck skola 1966, har kvinnorna inte några gemensamma träningskläder, utan är iklädda en blandning av plagg: mysbyxor, shorts, sjal och t-tröjor i olika färger och mönster. Männerna som de spelar emot har däremot enhetliga grönvita fotbollströjor med nummer. I nästa klipp spelar Öxabäck IF den första matchen mot ett damlag (Drängsered damlag), vilket äger rum på Drängsereds fotbollsplan. Öxabäck IF har nu enhetliga färgade fotbollströjor, där de har sytt fast nummerlappar. Vi kan även se deras sydda shorts. Shortsens är inte i enhetliga färger, utan här finns både svarta, vita och färgade likväl som mönstrade shorts. Johnson berättar att spelarna valt modeller, färger och material efter eget tycke. Nästa klipp visar ett ännu skickligare fotbollsspelande där de har likartade tröjor, shorts och strumpor. Johnson berättar att de tog tröjorna på avbetalning då de inte hade ekonomi att köpa dem kontant.

När vi sitter och diskuterar med Johnson i frukost- och lunchrummet i källarlokalen undrar vi hur deras spelande mottogs. I urklippen kan vi läsa kommentarer ”kan damer spela fotboll?” eller som ”... det nya fotbollsproblemet” eller ”mamma stjärna i laget, pappa fixar blöjbyte”.⁵³⁴ Vi läser en berättelse om att kvinnan lämnar kökets, hemmets och barnens bestyr till mannen, vilket skildras med ironi. Norman och jag finner tidningsurklippen förminskande och till och med elaka. En sexistisk och förlöjligande inställning kan utläsas ur en matchannons från ett hotell: ”Man blir inte mätt av att titta på 44 kvinnoben, så passa på att före matchen intaga en stadig middag på hotell Tranemo.”⁵³⁵ Johnson menar att det var ingen som trodde att de kunde spela fotboll och att deras kroppar enbart blir beskrivna som objekt. Hon menar att deras kroppar alltid stod i centrum för hur matcherna bedömdes. Bland urklippen återfinns citat från dagspress: ”ingen ska tro att publiken kommer för att se på fotboll. Den kommer för att se på flickor. Fotboll är för hårt för flickor. Att Öxabäck har blivit föregångare på det här området är *inte* roligt”.⁵³⁶ I urklippen finns en form av fördomspaketering som har till avsikt att förminska, förnedra eller peka på spelarnas tillkortakommanden.

Johnson berättar att de genomförde olika ”uppvisningsmatcher” – alternativt jippo- eller skämt-matcher – mot herrlag, eftersom det inte

534 Citaten är från tidningsurklipp från Öxabäck IF:s museum. Eftersom det är utklippta citat finns här inga uppgifter om vem som har skrivit, årtal eller i vilken tidning de publicerats.

535 Svan, 2015, s. 4–5.

536 Ibid.





fanns så många damlag att spela mot. Efter några år av uppvisningsmatcher och efter ett aktivt deltagande i media började fler och fler damlag organisera sig runt omkring i Sverige. De spelade även mot Birmingham FC, England. Johnson berättar att uppvisningsmatcherna var en del i förändringsprocessen för att få fler damlag att organisera sig, men också att Öxabäck IF aktivt organiserade sig genom att skicka in en rapport 1967 till Västergötlands fotbollsförbund (VäFF) där de beskriver lagets matchresultat för att understryka allvaret i Öxabäck IF:s damsektion.⁵³⁷ Tidig vår 1968 intensifierades påtryckningarna genom att Öxabäck IF-spelaren Kerstin Larsson dagligen ringde till VäFF och påtalade att fotbollsförbundet borde starta en damfotbollsserie.⁵³⁸ Larsson menar att: ”Det var inte lätt att övertala ’gubbarna’, men efterhand så förstod de allvaret i saken”.⁵³⁹ Det fanns alltså en medveten strategi och en organisering.

Vi hittar ett kuvert i källarlokalen med ett protokoll från *Svenska fotbollsförbundets betänkande*, ”Damfotbollen i Sverige”, från 1972. Där kan vi läsa om att det ska utarbetas förslag och riktlinjer för landets damfotboll och att Öxabäck IF var en av de starkaste motorerna i denna förändringsprocess.⁵⁴⁰ Genom materialet kan vi få en inblick i föreställningar om kvinnans kropp sedd utifrån organisationer och institutioner. Under rubriken ”Fysiologiska och medicinska synpunkter” finns en diskussion kring kvinnliga kroppars begränsningar i relation till att spela fotboll, där farhågor om att fotbollen skulle kunna ge upphov till bröstcancer omnämns.⁵⁴¹

Norman och jag förundras över att deras handlingar och ihärdiga arbete faktiskt omförhandlade maktasymmetrier i deras tillvaro. Här finns något viktigt; att de orkade. Förändringsarbetet är resultat av tid, men också av det långsamma arbetet i vardagen, vilket påminner om det konstantverkliga som ofta innebär ett tidskrävande arbete. Den långsamma organisering som Öxabäck IF gör genom att bland annat sy sina egna shorts, menar jag, är ett bra exempel på hur en kan verka för förändring och på hur en sådan process kan se ut. Att sy sina egna shorts kan på så sätt förstås som ett subversivt görande, vilket kan jämföras med den konstantverkliga subversiviteten som jag undersöker i avhandlingen: till exempelvis att ta sig tid att sy sina egna fotbollsshorts. Samtidigt skiljer sig Öxabäck IF:s görande och agerande från konstantverkliga praktiker som går i dialog med samhället. Den stora skillnaden är att Norman

537 Hjelm, 2004, s. 55, 64.

538 Ibid., 2002, s. 66.

539 Ibid.

540 Protokoll: Svenska Fotbollsförbundet, Gunnar Axelson, Gun Ahl, Arne Ahlström, Sigvard Bergh, Torsten Frennstedt, Kerstin Rosén, ”Damfotbollen i Sverige”, *Svenska fotbollsförbundets betänkande*, Solna 7 augusti, 1972.

541 Ibid.

och jag närmar oss en rörelse som formuleras *inifrån*, från kvinnorna, sömmerskorna själva, vilket jag återkommer till under rubrik: III. ”Viljefyllda subversiva material; bokliga kunskaper”.

Vi diskuterar även Öxabäcks IF:s idoghet i relation till fotbollsspektakel och jippon med sexistiska undertoner, som finns dokumenterat i mediernas rapportering och som var en del av deras vardag. Samtidigt kan vi se ytterligare en berättelse i filmmaterialet som är långt ifrån mediernas sexistiska representation. Här finns ingen som förundras över att kvinnor kan och vill spela. Med handhållen kamera registrerar videokameran alla mål som görs; det finns ett intresse för spelet och de olika matcherna. Filmerna visar Öxabäcks IF agens: här finns en tydlig vilja.

Norman och jag konstaterar att i Öxabäck IF:s textila utföranden, som sker i syfabrikens rum och i produktionslinjer, finns det intressanta aspekter som berör hantverk men också sociala rörelser. Det är en berättelse om ett enträget arbete med att spela bortamatcher runt om i landet. Norman och jag diskuterar hur syfabriken och laget var beroende av varandra, där organiseringen ägde rum i sydammets och hur ekonomisk bärighet fanns i de flinka händerna som arbetade på ackord, och att denna planering och organisering skedde under rasterna i frukost- och lunchrummet. Textila utföranden finns också med i berättelsen. Vi noterar att de valde att använda sina yrkeshantverksmässiga skickligheter till att sy fotbollsshorts. Det finns något intressant i görandet av gemensamma fotbollskläder som möjliggör intagandet av en plats: fotbollsplanen. Gemensamma träningskläder kanske även innebär att känna sig ”proffsig” och finna styrka i det. I förlängningen: att tas på allvar, vilket har ”öppnat planen” för alla oss som kommer efter.

I detta kapitel har jag klivit in i en nedlagd syfabrik, som är ett textilt rum av många möjliga i »de sju häraderna«. Jag har funnit berättelser om textila utföranden som är ett görande som finns i många händer, men också om de brutna linjerna. Det ett hem för mig, som jag har gjort en rad (dis)identifikationer med. Jag har klivit in i rum tillsammans med Norman, som bidrar med textila kunskaper som jag inte har. När vi följer objekt och efterfrågar de egensydda fotbollsshortsens, finner vi dem: bortslängda. Men vi har funnit berättelser från en social rörelse från 1960- och 70-tal och en materiell kultur som består av små vimplar och klubbmärken som byts när lag möts. Nästa kapitel kommer att centreras till Normans syateljé där vi i ett tillsammansgörande gör konsthantverkliga verk i en strävan att berätta om Öxabäck IF i form av att göra en utställning.

II. OM BANDEROLLER OCH BANDEROLLTILLVERKNING; ETT TILLSAMMANSGÖRANDE

I detta kapitel berättar jag om den process i görandefallstudierna som består av ett tillsammansgörande som sätter igång från erfarenheterna av att kliva in i den nedlagda syfabriken i Öxabäck. Kapitlet kan läsas som en dokumentation av hur konsthantverkliga verk tar form. Det första avsnittet utgår från ett undersökande av Öxabäck IF:s fotbollsshorts i en utökad gemenskap, ett tillsammansgörande i en workshop. Därefter följer ett tillsammansgörande med Åsa Norman i hennes textilateljé, vilket kommer leda undersökningsprocessen till vimplar, banderoller, standar och fanor. Analysen kommer sedan centreras kring verktyget symaskinen där jag tar hjälp av David Pyes hantverksteori; utförande av risk eller säkerhet. Arbetet i textilateljé leder oss till en text av den brittiska konsthantverkaren och suffragetten Mary Lowndes: "Om banderoller och banderolltillverkning" från 1909. I ett tillsammansgörande möter vi praktiker och historiska objekt från olika rörelser. I vår praktik sammanflätas dessa, för att undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv. Vi kommer låta ytterligare systrar som befinner sig i textila rum träda in. Mary Lowndes leder oss till praktiker som broderi genom rösträttsstandar, som broderades av tre konstbrodöser till en rösträttskongress i Stockholm 1911. Avsnittet därefter kommer att iscensätta ett möte mellan praktikerna broderi och jacquardvävnad och där sista avsnittet i kapitlet reflekterar över den produktionen av banderoller till Öxabäck IF som sker i en textilfabrik i »de sju häraderna«.

Tillsammansgörande i utökad gemenskap

Vårt undersökande av Öxabäck IF:s egensydda fotbollsshorts påbörjades i en workshop hösten 2014, som initierades av mig och där flera var inbjudna att medverka, bland annat Den Nya Kvinnogruppen (DNK) där gruppmedlemmarna Norman och konstnären Anna Nordström var

närvarande.⁵⁴² Norman och Nordström hade tidigare presenterat sitt arbete med DNK, där de laborerade kring frågor om vad som utgör ett feministiskt objekt. Under eftermiddagen presenterade vi berättelsen om den nedlagda syfabriksbyggnaden i Öxabäck, och berättade om att Öxabäck IF sydde sina egna fotbollsshorts. Under workshopen undersökte alla deltagare fotbollsshortsen. I denna utökade gemenskap försökte vi återskapa shortsens genom att vika och klistra i papper.⁵⁴³ Deltagarna påmindes av medlemmarna från DNK om att det första steget i processen att framställa ett klädesplagg sker genom att skissa och sedan göra mönsterutkast i papper.

Workshopen pågår ungefär en timme, och mot slutet av timmen börjar gruppen diskutera materialet textil, det mjuka materialet som kan fungera som ett klädesplagg som vi tar på oss och som kan ”värma oss”. Det finns plagg som är avsedda för och som uppmanar till vissa handlingar, exempelvis att spela fotboll. Plaggen görs, och i exemplet med fotbollsshorts gjordes de av sömmerskorna, för att de var i behov av träningskläder. Men samtidigt gör plaggen sömmerskorna till fotbollsspelare. Det påpekades att egentligen äger alla plagg denna form av performativ aspekt, men att Öxabäck IF:s träningskläder är ett så belysande exempel på det. Fotbollsshortsen är gjorda av syfabriksarbeterskorna för att äntra planen med, att så att säga ”glidacklas” i. Öxabäck IF glidacklas i dubbel bemärkelse, inte enbart i förhållande till ett motståndarlag utan också inom en mansdominerad sport. Att sy sina egna kläder handlar inte bara om att sy användbara kläder till fotbollspelandet, utan även hur det materiella förändrar och transformerar subjekten till fotbollsspelare.⁵⁴⁴ Genom att klä sig i en gemensam klädkod skapas ett lag. Det är också ett arbete som innefattar kvinnornas förmåga att förändra synen på sin identitet och vad femininitet innebär.

En diskussion som också kommer upp är att materialet textil har förknippats med, och kanske fortfarande av vissa i vissa sammanhang anses vara, ”förspild kvinnotid”. Det påpekas även att textilt material utifrån en feministisk horisont, kan anspela på det subversiva.

542 Workshopen ägde rum på Galleri Two Little Birds, Göteborg, 2-3 oktober, 2014 och gjordes av mig, tillsammans med kurator Charlotta Eidenskog, hemslöjdskonsulent Mia Lindgren och DNK (Nordström och Norman). Deltagarna kom framförallt från olika utbildningsfärer; studenter från kulturarvsstudier, hemslöjd, konsthantverk och fri konst vid Göteborgs Universitet samt studenter från en folkhögskola. Dokumentation från workshop: Mia Lindgren & Frida Hållander, ”Halm, feminism och motstånd”, ”#1 Om hemslöjd och nationalism”, *Esselde — ett e-zine om hemslöjd*, Mia Lindgren (red.) 2013, <http://www.esselde.se>, (besökt 2015-08-04).

543 Vi är inte ensamma om att kurera utställningar där ett undersökande tar plats. Här finns en tradition av konsthantverkare som använder sig av denna strategi, där processen, eller det plats-specifika, ligger till grund för resultatet. Se exempelvis Ernkvist, som sedan 1970-talet arbetat genom det undersökande och där processen ligger till grund för verket. Ernkvist beskriver, i förhållande till sitt examensarbete från Konstfack, 1971–1972, att ”arbetsprocessen var viktigare än resultatet”, Zetterlund, 2009, s. 14, 76, 80.

544 Jämför Gunn, 2016, s. 50.

Syateljén och symaskinen

Jag beger mig till Åsa Normans syateljé söder om Stockholm, det är senhöst 2014, och Norman visar mig runt. Textilateljén är en arbetsplats för flera konsthantverkare, konstnärer och designers, men där alla arbetar med textil i olika former. Vi står vid Normans symaskin och hon visar mig också två andra symaskiner, en nyare (som fungerar sämre enligt Norman) och en overlockmaskin som möjliggör att sy höglastiska sömmar i trikå. Vi börjar diskutera shortsens som vi prövade i workshopen. Det finns något intressant i viljan att återskapa shortsens genom att i papper vika, klistra och på så sätt föreställa sig bortslängda fotbollssshorts, men också en komplexitet. Komplexitet berör den faktor att vi aldrig fick möjlighet att lära oss om hur fotbollssshortsens var sydda: vilken tråd som användes, hur de såg ut. Workshopen som vi initierade var så att säga frikopplad från sömmerskornas rum. En komplexitet som även berörs när vi befinner oss i Normans syateljé, det är olika rum och olika linjer.

Norman och jag diskuterar att sömmerskorna vid syfabriken under 1960-talets mitt befann sig i en annan tid, och vi befinner oss i två vitt skilda rum, syateljén och syfabriken, men att vi använder samma verktyg: symaskinen. När Norman och jag säger att vi är konsthantverkare, säger Johnson sömmerska. Det som skiljer i yrkesbeteckningar kanske kan beskrivas genom praktikernas sociala rörligheter. Norman och jag kan genom vår praktik byta textila sammanhang, jag även material från keramik till textil. Rörligheten kan också analyseras genom vilka typer av utföranden som gjordes: Johnson sydde efter moment medan Norman och jag så att säga äger hela produktionen och bestämmer vad vi vill göra med den. Jag påminns om att vi som konsthantverkare kan ta med våra verktygslådor och kliva in i olika göranderum. En kan även diskutera hur mitt forskningssammanhang har utökat min mobilitet. Vi har det tematiska materialet textil och praktiken att sy vid en symaskin gemensamt, men verkar i skilda yrkeskategorier. Feministen och kvinnohistorikern Waldén, en av dem som var verksamma under 1970-talets kvinnorörelse i Sverige, beskriver symaskinen så här i sin avhandling *Genom symaskinens nålsöga: teknik och social förändring i kvinnokultur och manskultur*:

Symaskinen är en teknisk apparat, konstruerad och producerad av män, använd som arbetsverktyg av kvinnor.

Som teknisk apparat befinner den sig i en manligt dominerad arbetskultur, som arbetsverktyg i en kvinnligt dominerad.⁵⁴⁵

Waldén beskriver hur verktyget symaskinen verkar inom sociala strukturer, könshierarkier, klasskillnader och generationsskillnader.⁵⁴⁶ I Öxabäck

545 Waldén, 1990, s. 11.

546 Ibid., s. 11.

syfabrik fungerar symaskinen som arbetsverktyg i en fabriks arbetsordning, där det sys på moment. Men symaskinen är också ett av många verktyg som verkar för social förändring och idrottslig frigörelse, när Öxabäck IF syr sina egna fotbollssshorts på sina raster eller sin fritid. Symaskinen blir ett verktyg för att göra objekt i syfte att organisera och transformera. Verktyget symaskin i Normans och mitt sammanhang liknar Öxabäcks IF:s användning: att göra objekt och sätta dem i rörelse. Det vi är intresserade av i deras handling är inte enbart deras arbete i produktionsledet, utan intresset ligger främst i handlingen som ligger vid sidan om.

Norman och jag börjar diskutera den tidsliga aspekten i ett görande. Tid kan diskuteras utifrån klass, det kan handla om ”vems tid?” eller att den snabbare produktionstiden som maskinen kan bidra till frigör tid för annat. Maskinen ska möjliggöra tid till annat, i andra produktionsled eller konsumentled. Waldén skriver hur symaskinens styrka är

snabbhet,
jämnhet,
effektivitet
den gör anspråk på
objektivitet,
opersonlighet,
och neutralitet.⁵⁴⁷

Waldén skriver även om hur symaskinen blir ett verktyg som kan/eller ska ”befria” kvinnor från arbetsbördor och där ”ny” teknik ska möjliggöra mer tid alternativt fritid; symaskinen ger ett löfte om frigjord tid, men också om ökad produktion.⁵⁴⁸ Öxabäck IF, där professionella sömmerskor gör shortsens bredvid sitt vanliga arbete, skulle kanske av många alternativt ”i många stunder”, beskrivas som en ”fritidssysselsättning” eller en ”lek”.⁵⁴⁹

Om jag vänder mig till Pyes termer, går det dock inte att förstå utförande av risk – exempelvis handsömnad eller broderi, vilket skulle kunna vara symaskinens motsats – utan att förstå det som ett utförande som kan betecknas som ett särskilt privilegium. Ett privilegium som består av ekonomiska och resursmässiga förutsättningar för att utföra tidskrävande handlingar, alternativt objekt. Den tidsliga aspekten i görande av risk och görande av säkerhet – i Pyes spektrum – är intressant att undersöka i förhållande till symaskinen som vi står framför och sömmerskornas symaskiner.⁵⁵⁰ Jag skulle vilja hävda att symaskinen som Öxabäck IF

547 Ibid., s. 32.

548 Ibid., s. 34.

549 I Torbjörn Anderssons bok om fotbollens framväxt i Sverige, beskrivs hur arbetarklassens arbetsdagar gradvis förkortades under början av 1900-talet, vilket verkade till fotbollens fördel: det erbjöds fritid framförallt för den manliga arbetarungdomen. Torbjörn Andersson, *Kung fotboll: den svenska fotbollens kulturhistoria från 1800-talets slut till 1950*, 2002, s. 164.

550 Pye beskriver flertaliga aspekter i ett utförande och en av dem är ”durability” vilket i sammanhanget kan beskrivas som objektets hållbarhet. I Pyes mening är hållbarhet kopplat till utförandets metod. Val av metod är också kopplat till ekonomi eller resurser. I min läsning

använder sig av befinner sig mitt i Pyes spektrum. Nära handens görande av risk, men också ett verktyg som möjliggör ett utförande av säkerhet – en maskin är kopplat till effektivitet och snabbhet. De klassmässiga rummen formuleras utifrån *var* symaskiner befinner sig. Det blir väldigt tydligt när en ser på hemsömmerskornas praktik som kan betecknas ligga nära görande av risk – det vill säga symaskinen ligger nära handens görande – vilket är ett görande som ligger nära konsthantverket, men där hemsömmerskornas arbetsvillkor ligger nära ett utförande av säkerhet, i förhållande till textilindustrins förläggare. När symaskinen placeras i syfabrikens rum, hamnar den närmare utförande av säkerhet. Symaskinen i syfabriken kan beskrivas ligga långt ifrån ett utförande av risk i Pyes mening både i termer av *hur* det görs – genom syfabrikens symaskin – och *vad* som görs: i Öxabäcks syfabrik syddes det kläder till landstinget, fritidskläder, sjukhusskjortor, täckjackor. Hur något görs – med vilka verktyg – och i vilka rum – syfabrik alternativt textil ateljé – är avgörande för förståelsen av objektet, och det kan också beskrivas i ekonomiska termer som tiden som krävs för ett utförande.

Norman och jag provade shortsens i workshopen och fick syn på en mängd aspekter: svårigheterna att sy ett par shorts; att vårt textila rum i ateljén är frikopplat från sömmerskornas rum; samt att shortsens var en del av en organisering som på ett avgörande sätt bidrog till att bredda normer. Att sy ett par shorts i en syfabrik breddar även förståelsen av Pyes ”risk”, det vill säga risktagandet – i världen, rummet, patriarkatet – som äger rum när shortsens sys; sömmerskorna bygger på så vis ut ”risk” i själva det sociokulturella och politiska rummet samt aktiverar frågan om vilka det är som gör vad. Öxabäck IF visar på en tydlig agens, en medvetenhet som riktar sig utåt, framåt. Ett görande, ett subversivt görande. Jag återkommer till en analys av Öxabäck IF och deras subversivitet under rubriken ”Kvinnorörelsen i arbetarrörelsen, att bryta linjen genom att spela fotboll”.

I Normans och mitt tillsammansgörande och i vår gestaltningsprocess, kommer vi lämna shortsens. Vi vill berätta om Öxabäck IF, men berättande genom att göra fotbollssshorts leder oss inte vidare. Shortsens som Öxabäck IF sydde är på sätt och vis unika; situerade tidsligt och rumsligt i förhållande till kvinnors lönearbete, fotbollsspelande, kvinnoförtryck, objektifiering. Shortsens gjorde motstånd där och då och berättar idag – om än bara på film – om motståndet. Att göra nya shorts – replikor – skulle inte tillföra något, utan bara imitera, kopiera (som koppen med ”progressivt” slagord som går att köpa på Lagerhaus eller ”Kvinnosången” som Zoégas använder i sin reklam). Shortsens måste brukas – sättas i rörelse – av specifika personer i

av ”durability” berörs tid; det finns *tidsliga* aspekter i ett val av utförande, eller tiden det tar att göra saker. Det krävs olika tidsresurser i produktionen av olika objekt, exempelvis kräver görande av risk i Pyes exempel mer tid och mer resurser. Pye, [1968], 1995, s. 60–85 och 86–100.

ett specifikt sammanhang för att göra motstånd, göra skillnad.

Istället bestämmer Norman och jag oss för att titta närmare på Öxabäck IF:s vimplor och fanor för att de är etablerade symboler för motstånd, vilket shorts inte är.

Banderoller, vimplor och nålen i fingret

Doften av textil finns i Normans syateljé, och dammtussar. Bredvid symaskinen står Normans dator och vi börjar titta igenom bilddokumentationen från Öxabäck IF och framförallt alla de små vimplorna, ”mini-banderollerna”, klubbmärken som byts när lag möts. Det finns många och de berättar om Öxabäck IF:s historia. Norman börjar göra små vimplor eller banderoller vid symaskinen, som liknar de vimplor som Öxabäcks IF insamlat vid matcherna.

Jag ställer mig vid strykbordet och når kanterna på materialprovet och vi återupptar diskussionen om huruvida vimplor och banderoller är en materiell kultur som finns sparad. Vi påminns om att träningskläderna slängdes bort, men att vimplorna finns kvar. Vimplorna är ett museiföremål i Öxabäcks gamla syfabrik, som blir ett bevis för framtiden. Att vimplorna blir museiföremål återkopplar Clares förståelse att objektet är ett museiföremål som blir ett bevis för framtiden. Objekten finns där, och vi kan följa dem till en tid som perspektiverar vår tid och våra rum. I relation till avhandlingens frågeställningar om hur rörelser kommer att bli berättade genom objekt, ges vi här åter ett svar genom det som sparas. Banderoller, vimplor, pokaler, bilder, filmer, dokument och protokoll blir här viktiga i förhållande till vårt arbete. Vår konsthantverkliga produktion utgörs av ett mångmedialt konsthantverk som är en undersökande process.

Norman och jag lägger olika textila tyger mot varandra, färg mot färg, och jämför nyanserna med Öxabäck IF:s vimplor som förlaga. Vi viker och fällar och i vårt samtal återkommer vi till en diskussion som påbörjades i workshopen. Norman säger att workshopen hjälpte oss att få perspektiv på hur textilt material, genom det kollektiva görandet, tillsammansgörandet, kan kopplas till det subversiva. Norman visar sina tidigare banderoller: verket 1–8, *Clear eyes, full hearts – can't lose*, från 2015, som visades i en utställning tillsammans med DNK.⁵⁵¹ Normans banderoll tar avstamp från rösträttsrörelsens banderoller och vi börjar titta på banderoller från The Artists' Suffrage League (ASL, 1907–1918 ca). ASL hade en ateljé där flera konstnärer och konsthantverkare arbetade för rösträttsrörelsen.⁵⁵² I den brittiska rösträttsrörelsen återfinns alltså görandets strategier i form av konsthantverkliga objekt så som banderoller, pamfletter och

551 Utställning på Gustavsbergs Konsthall, *Radikal vänskap*, 2015.

552 Crawford, 2001, s. 662.



postkort.⁵⁵³ Det finns något som påminner om suffragetternas ateljéer i förhållande till DNK, workshopen som gjordes några månader tidigare, men också Öxabäck IF som organiserar sig i syfabriken. Det är skilda rum, men samtidigt kvinnor som gör tillsammans. Vi diskuterar hur vi i en gestaltning har möjlighet att undersöka olika kvinnorörelsers göranden, vilket leder oss till en text av en skrivande syster, Lowndes: ”Banderoll och banderolltillverkning”, från 1909.⁵⁵⁴ Norman läser högt:

På senare tid har ett stort antal banderoller kunnat beskådas på Londons gator. Somliga är vackra i sig själva, många ger ett livfullt intryck, andra är sorgligt fula och trista. Banderoller av olika slag har emellertid kommit att förknippas med kvinnans nyfunna plats i det offentliga livet, och det tycks sannolikt att så kommer att förbli, till gagn för våra färglösa gator och hittills så strama politiska sammankomster.

I alla tider har det varit kvinnorna som stått för tillverkningen av banderoller, även om de inte har burit dem. Hur länge sedan var det inte som Sigurd Fafnesbane steg in i jungfruburen och fann sköldmön Brynhild i arbete med sina tärnor? Hon, som bar namn efter brynjan, som hade slagits mot de allra mäktigaste och vars svärd var fläckt med kungars röda blod, hon beskrivs också i sagan som någon som ”hade fler färdigheter i handarbete än andra kvinnor”. Iförd sin brynja satt hon där, uppslukad av uppgiften att i guld och färgrikedom brodera hjältens bedrifter. När den ståtliga, rödhåriga Sigurd red i väg från hennes ”sköldsmuckade torn”, var de praktfulla, gyllenbruna drakarna i hans vapensköld, som så fångslade sagoberättaren, med all säkerhet ett verk av krigarmöns händer.

Handarbetets mångskiftande färger har åter fått en roll att spela, och för första gången i historien handlar det om att belysa kvinnans egna äventyr. Baneren hon gjorde, riddarnas sidenvimplar, de storslagna broderierna till tornerspelet, de utsökt dekorerade äventyrsberättelserna – såsom Bayeuxtapeten – var samtliga till för att hedra och främja hennes favoritslagskämpe. Men numera går hjältarna till skräddaren, och vilken flagga de än önskar kan beställas från någon av de stora tillverkarna. Den kvinna som vill brodera äventyrets färger står sedan länge sysslolös. Endast hennes kyrkfanor har fortsatt att synas och älskas; på gator, förläggningar och fartyg

553 Ibid.

554 Mary Lowndes, “On Banners and Banner-Making”, *Englishwoman* (september 1909). Svensk översättning av Elin Lindén i Frida Hällander & Åsa Norman (red.), ”Banderoll och banderolltillverkning”, *Öxabäck IF – Utan er ingen morgondag*, 2016, s. 21–28. Texten finns även publicerad i Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–1914*, 1988, s. 263.

skådas en menlös likformighet, eller jättelika format och en stark vulgaritet, som vittnar om samtidens smak för butiksvaor. Personlig smak och fantasirikedom, det skira och välarbetade, sådant passar inte längre den manliga uppfattningen om hur offentligt liv bör se ut.

Men nu ännar kvinnligheten det offentliga livet, och med kvinnan kommer svunna tiders banderoller, liksom mycket annat som folk nästan hade glömt att de saknade.

Det om den yttre formen. Om banderollen sedan, såsom föreslagits, ska ha flera olika färger, efter vilka principer ska de kombineras? Här finns det mycket att ta i beaktande, och i varje enskilt fall finns förstås åtskilligt som avgör vilket mönster man ska ha. I allmänhet tycker jag dock att man bör låta sig vägledas av några enkla heraldiska regler. Om du vill ha två purpurtoner i grunden kan du förena dem i enlighet med någon av heraldikens fältindelningar, som vanligtvis gäller för en färg och en metall. [---]

När vi gör vår tjugiga vapensköld behöver vi inte låta oss styras blint av lagar, och jag tror att regeln som lyder ”Lägg inte metall mot metall eller färg mot färg, utan tvärtom” ofta kommer bäst till sin rätt genom att man bortser från den. Det kommer också att uppstå tillfällen då det lämpar sig att följa den strikt. En sak vill jag framhålla som en särskilt viktig princip. Var noga med att dina märken fyller ut fältet så mycket som det estetiska tillåter. Inget ser så tråkigt ut som en stor slät yta med exempelvis tre små ynkliga svalor utspridda på. Om du vill ha tre svalor på din bjälke, samla då ihop dem på rad och låt dem synas.

Hittills har jag talat om att dela upp fältet av prydnadsskäl, men givetvis kräver de flesta banderoller också någonting med mer innebörd. Använd alltid de gamla symbolerna när de tjänar ett syfte, men försök använda dem på ett nytt sätt; för det är ju något nytt vi sysslar med. [---]

Något måste nu sägas om materialet. Använd aldrig något fult bara för att det är dyrt eller billigt. Använd inte fel färg eller färgton bara för att du råkar ha en bit ”över” som ”får duga”. Om det inte är precis rätt duger det inte alls. ⁵⁵⁵

Texten är publicerad i en pamflett som delades ut till rösträttsdeltagarna och skrevs då Lowndes var med och startade ASL i januari 1907. Lowndes

är alltså samtida med suffragetten Pankhurst. I ateljén tillverkades postkort, affischer och framförallt banderoller för rösträttsrörelsens olika events.⁵⁵⁶ Lowndes var en konsthantverkare som efter sin utbildning vid London Slade School of Fine Art framförallt arbetade med ”stained glass” (blyinfattat glas) genom firman Lowndes and Drury.⁵⁵⁷ Lowndes verkade således både i Arts and Crafts-rörelsen och suffragetterrörelsen.

Lowndes ger handfasta råd och stöd i konsthantverkliga metoder, i form av materialval och hur färger bäst kombineras. Lowndes resonerar kring hur en banderoll tar form och skriver om jakten på att hitta rätt nyanser på tyger och redogör för vad hon anser vara den finaste formen: ”ett parallelogram hängande från längden ner från en tvärstång”.⁵⁵⁸ Genom att till exempel berätta vad specifika krokar kostar visar Lowndes att tekniska utmaningar i utförandet bygger på vilka material som kan tillhandahållas i ens samtid. Hon synliggör begränsningar liksom de olika val och urval som görs i en konsthantverklig produktion. Lowndes beskriver vilka blommor som kan användas som förlagor till att göra ett broderi utifrån det urval av blommor som finns att tillgå hos floristen i blomsterbutiken eller vilka som kan återfinnas i den egna trädgården. Hon beskriver också vilka förlagor som finns att tillgå och som begränsar respektive möjliggör estetiska såväl som praktiska överväganden; på så sätt är verktyget och materialiteten runt omkring produktionsprocessen medskapare i den. Det finns en stor skillnad mellan Finn Lynggaards bok *Keramisk handbok* från 1978 och Lowndes. Lowndes redogör inte bara för hur en banderoll kan göras utan hon för också en diskussion kring vem som kan göra vad samt om banderollens politiska möjligheter att inta stadens gator.

Lowndes text är en uppmaning att göra politik genom textil praktik. Vi lägger märke till att vi befinner oss i Normans textila ateljé, och att de olika vimplarna allt mer börjar likna banderoller. Skillnaden mellan dem är storleken och vi blir allt mer intresserade av Lowndes text om banderolltillverkning: vi noterar detta med att inte ”lägga färg mot färg, utan tvärtom”.⁵⁵⁹ Hennes text sätter perspektiv på vårt tillsammansgörande.

Lowndes skriver om hur det textila görandet utgör ”ett eget rum” för suffragetterna. Det egna textila rummet opererar i Lowndes sammanhang som ett radikalt rum som bygger på en sammanflätning av konsthantverklig praktik, politiska och feministiska diskussioner samt ett görande tillsammans. I ASL arbetade flera konstnärer och konsthantverkare. Ett rum som skapas i görandet. Men rummet som Lowndes också skriver om är det rummet som skapas när en går genom stadens gator med en banderoll. Norman och jag börjar diskutera de många olika banderoller,

556 Tickner, 1988.

557 Anthea Callen, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870–1914*, 1979, s. 177, 224.

558 Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

559 Ibid.

Banners & Banner-Making

BY

M. LOWNDES.



Published by The Artists' Suffrage League, 259, King's Road, Chelsea.

fanor och standar som idag görs till olika politiska sammankomster och i många olika politiska rörelser:

allt från ”Stoppa massinvandringen – Nordfront”
till ”Håll käften jävla rasister”,
eller ”Mansslakt – Kvinnomakt”
och ”Kvinnokamp – klasskamp”.

Det är vitt skilda argument, men det gemensamma är banderollens syfte – att inta stadens gator.

Jag återvänder till att nåla och Norman kommer tillbaka till textens sista meningar där Lowndes också ställer frågor som berör vems hand det är som gör: ”Kan vi göra banderollen själva?” Lowndes besvarar frågan med en annan fråga:

Om du vill ha ett par nya vintergardiner till matsalen, kan du då göra dem själv så att de hänger rakt och snyggt och fodret inte rynkar sig? Om du kan det, så tror jag att du klarar att göra en banderoll. Om uppgiften är dig övermäktig, finns det många andra kvinnor som kan ta sig an den, och då behöver du bara tillkalla någon mer erfaren arbetare.⁵⁶⁰

Jag sticker mig i fingret med nålen, när Norman läser Lowndes uppfordrande men också humoristiska text. I hennes resonemang finns ett medräknande och inkluderande i förhållande till frågan om vems hand det är som kan göra en banderoll eller som kan sy ett par vintergardiner. Om uppgiften är dig övermäktig, finns det andra arbetare som kan tillkallas: ett tillsammansgörande.

Det finns lager av respektabilitet invävda i att vara en ”god” sömmerska och i att kunna sy sina egna gardiner så att de hänger snyggt och rakt och fodret inte rynkar sig, men samtidigt öppnar Lowndes upp för att det alltid finns någon som är mer erfaren och kan göra arbetet bättre.

Jag anser mig inte kunna sy, konstaterar jag medan Norman hämtar papper för att linda runt mitt finger. I alla fall inte så att mina gardiner hemma hänger rakt och snyggt. Jag har praktiken i mina händer, men mina (dis)identifikationer med det textila utförandet har gjort att varje gång jag åtar mig arbetet vid min symaskin fungerar inte trådspänningen; jag har inte rätt trådfärg på över- eller undertråd, och raksömmen blir verkligen inte rak. En känsla av att vilja kasta symaskinen genom fönstret. Att jag inte kan sy, rör frågan om det bångstyriga materialet, vilket jag tidigare har diskuterat under rubriken ”Kroppen och verktyget som mätinstrument”, [sida 133] men här finns också aspekter av oviljan att lära sig en praktik eller material. Min ovilja, eller oförmåga, att behärska symaskinen kan ställas i relation till min orientering från den, att inte vilja bli en del av

symaskinen och dess utföranden.

Görandet av ett par gardiner kan således handla om ovilja men kanske också om hat; jag återkommer till agitationsdikten från Svenska textilarbetarförbundet pamflett: *Vi spinna. Vi väva* från 1910. Det står ”brinna av hat”, vilket beskriver känslopolitik när ett görande, eller arbete, innebär ett måste, ett levebröd; ett förkvävande görande. Ej av lust eller vilja. Som Waldén skriver: ”symaskinen är en teknisk apparat, konstruerad och producerad av män, använd som arbetsverktyg av kvinnor”. Jag påminns om korsande linjer; i CSA:s utredningen 1912 står det att många hemsömmerskor i Öxabäck vävde gardiner.

Gardinväverskor i hemindustrin.

Jag ska inte förringa mina kunskaper om textila utföranden. Jag har genomgått ett antal kurser där jag förvärvat textila kunskaper såsom vävning, färgning, brodering, screentryck med mera. Jag har också tillägnat mig tekniker som stickning och virkning, och dessa senare tekniker har jag lättare att behärska än symaskinen. I tillsammansgörandet med Normans mer erfarna hand kan jag ”bygga ut mig själv”, med ytterligare kunskaper och handlag. Norman kan ge tips och råd om hur gardiner ska sys, hon jobbar deltid i en tygaffär, där hon återkommande ger instruktioner om gardinsömnad; hon kan, med Lowndes ord, ”sy gardiner som hänger rakt och snyggt och där fodret inte rynkar sig”.⁵⁶¹

Att lägga dem sida vid sida:

om att sammanväva kvinnorörelser

Jag samlar ihop dammtussarna i Normans ateljé och hon placerar ut våra materialprover på ett bord. Här lägger vi även bilder på vimplar, Super-8-filmerna, bilder från Hagavallen och Öxabäcks syfabrik och Lowndes pamflett om banderoller och banderolltillverkning. Norman och jag återvänder till en diskussion om Öxabäck IF:s handling i relation till andra rörelser. 1960- och 70-talet, då Öxabäck IF intog fotbollsplanen kan också beskrivas som en tid då hemmafruideal, könsrollsfrågan samt den sexliberala frågan diskuterades.⁵⁶² Det är också en tid då (vänster)radikala och feministiska grupper diskuterade kvinnofrigörelse. Samtidigt påminns vi av Lowndes om att kvinnofrigörelsen har långliga linjer, vilket leder våra tankar till rösträttsrörelsens tid under början av 1900-talet.

Vi diskuterar hur vi i en gestaltning har möjlighet att sammanväva olika kvinnorörelsers emblem i en banderoll. Här blir det mångmateriella konsthantverket av betydelse eftersom vi inte begränsas till enbart textila objekt utan arbetar med en gestaltning som vecklar ut sig i många material. Utställningen som vi planerar består av flera material och

561 Ibid.

562 Hallgren, 2008, s. 112.

medier, men vi vill att textila material ska vara bärande. Vi konstaterar att vi i vårt tillsammansgörande är i behov av flera händer som har olika hantverkskunskaper och att vi kommer behöva vända oss till olika göranderum. Norman skriver in de olika delarna av gestaltningen i sin anteckningsbok.

Den första delen består av görandet av banderoller, där vi med Lowndes termer vill ”använda gamla symboler” som sammankopplar Öxabäck IF med feministiska rörelser och rum. Den andra delen bygger på en klippt version av Öxabäck IF:s Super-8-material vilket leder oss till den tredje delen: ett ljudverk utifrån Lowndes text från 1908. Vi skissar även på en ytterligare del som bygger på att vi gör en läsning av Öxabäck IF:s handling utifrån hur den kan placeras in i arbetarrörelsen, och vi gör ett utkast på hur vi formmässigt kan gestalta en förbindelse mellan arbetarrörelsens fanor och de hörnflaggor som fanns på Öxabäcks IF:s fotbollsplan Hagavallen. Vi bestämmer oss alltså för att den materiella berättelsen om Öxabäck IF ska utgöras av det mångmateriella konsthantverket, där materialen refererar till olika sammanhang som vävs samman och sätts i dialog med varandra: Öxabäck IF:s vimplar men också rösträttsrörelsens och arbetarrörelsens fanor. Jag återvänder till utställningen och dess innehåll under rubrik IV. ”Konst/hantverk i utställningsrum; att ställa ut objekt i utställningar”.

”Men låt oss återgå till banderollerna, vilka jag alldeles särskilt måste tala om”, som Lowndes skriver.⁵⁶³ Vi fascineras av praktikerna och de olika uttryck som finns i rösträttsrörelsens banderoller. Likt Lowndes letar vi efter förlagor som vi kan sammankoppla med vår praktik. Vi utgår från historiska linjer. Vi tar hjälp av Lowndes text, men vi bestämmer oss också för att närmare undersöka banderoller från flera kvinnorörelser i början av 1900-talet. Vi har ett intresse av att lära oss om den svenska rösträttsrörelsens banderollpraktik, ett görande som intagit samhällets gator som vi går på och som likt Öxabäck IF trampat upp vägen för oss.

Kampen för kvinnors rösträtt i Sverige bedrevs av en rad olika partipolitiska obundna organisationer, men den största organisationen var Landsföreningen för kvinnans politiska rösträtt (LKPR) som verkade mellan åren 1903–1921.⁵⁶⁴ LKPR var en paraplyorganisation för tiotusentals medlemmar och hade över 200 lokalföreningar.⁵⁶⁵ Även om det fanns flera aktörer, så var organisationen LKPR den enda som hade rösträtten som den enda frågan på sitt program.⁵⁶⁶ Genom LKPR, hittar vi

563 Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

564 Föreningen för kvinnans politiska rösträtt (FKPR) (1902), blev sedermera (1903) den landomfattande organisationen Landsföreningen för kvinnans politiska rösträtt (LKPR), (1903–1921). För en överblick och diskussion av organisationens olika inriktningar och avknoppningar se: Josefin Rönnbäck, *Politikens genusgränser: den kvinnliga rösträttsrörelsen och kampen för kvinnors politiska medborgarskap 1902–1921*, 2004, s. 19, 23.

565 Ibid., s. 78

566 Ibid., s. 23.

ett flertal ”standar”– som ska inta stadens gator.

Vi tittar på ett fotografi där författaren Ellen Key (1849–1926) återfinns vid ett standar från LKPR och runt om henne finns två kvinnor. Vi finner även att en rad lokalavdelningars standar är representerade i liknande formgivning: Arvika, Ronneby, Eskilstuna, Kristianstad, Stockholm, Luleå, Gävle, Broby, Karlstad. Alla standar har samma mönster, färger och form. Norman och jag söker standar som delvis återkopplar färger som överensstämmer med Öxabäck IF:s färger: gult och svart, vilket vi även finner i LKPR:s formgivning som har en färgskala av vit, svart och guld. Vi stannar kvar i bilden och förundras över kampen, där standaren liksom fanorna är en del av en kamp.

I *Iduns kongressnummer, festskrift med anledning av VI Internationella kvinnorrättskongressen* från 1911 finner vi ytterligare ett standar: rösträttsstandaret till föreningen International Woman Suffrage Alliance som hade en kvinnorrättskongress i Stockholm 12–17 juni 1911.⁵⁶⁷ I skriften står det att Londonkongressen utlyste en tävlan, och det visade sig att de ”svenska förslagen voro alla de andra ojämförligt öfverlägsna”.⁵⁶⁸ Standaret är ett broderi i guld, silver och gult silke med en solsymbol och texten:

Votes for Women.

Norman och jag tittar på ett av de mest exklusiva standaren och bestämmer oss för att materiellt undersöka detta: ett broderi av tre konstbrodöser på Handarbetets Vänner (HV) som grundades 1874 i Stockholm. I kongressnumret kan vi läsa om hur standarets formgivning är konstruerat ungefär som ett gyllene solbanér och utifrån förslag av konstnären Eivor Hedvall (1884–1977), som liksom vi studerat vid dåvarande Konstfack (Högre konstindustriella skolan i Stockholm). Rösträttsstandaret, som för denna berättelse framåt, är, i förhållande till de olika lokalavdelningarnas standar, en exklusiv produktion. Det är gjort av tre brodöser som arbetade i över en månads tid. Till kongressen där standaret ska spela ut sin prakt anländer stora internationella namn inom rösträttsrörelsen. Överst på standaret står med stora bokstäver:

International Woman Suffrage Alliance.

567 Idun, *Iduns kongressnummer, festskrift med anledning av VI Internationella kvinnorrättskongressen*, 1911:23, s. 358, 364.

Se även nuvarande organisation: The International Alliance of Women (IAW), ”Equal Rights – Equal Responsibilities”, 2018, <http://womenalliance.org>, (besökt 2018-09-04). Rösträttsstandaret *The Banner International Woman Suffrage Alliance* visades även vid en utställning på Handarbetets vänner (HV), *Handarbetets vänner 140 år*, Djurgården, 2014, (besökt 2014). Standaret visades tillsammans med bildkonstnären Siri Derkerts (1888–1973) gobelängväv *Vi—we–nous* (1963) och konstnären Åsa Cederqvists verk *The expectation, devotion and the ambivalence of being penetrated and born-again* (2010).

568 Idun, 1911:23, s. 364.

Mittpartiet är en uppgående sol och i själva solskivan finns de inflätade bokstäverna:

I. W. S. A. Justice

På den andra sidan av standaret finns följande vers på svenska:

Så i molnhöljd dag som klar,
framåt bjuder vårt standar;
framåt genom moln och dimma,
mot den nya dagens strimma.⁵⁶⁹

Formgivningen talar om en framtid; med pilar som pekar uppåt, eller framåt. Vi kan utläsa utsagor om föreningens intention genom formspråket. Standarets form kan beskrivas som en sammanflätning av olika rörelser som har beskrivits av Parker. Kanske är sammanflätningen tydligast genom textens typografiska form, men också genom den handvävda medaljongmönstrade botten. Ett till synes ”futuristiskt” broderat formspråk tillsammans med den vävda botten leder oss mot slutet av 1800-talets Arts and Craft-rörelse.⁵⁷⁰

Vi placerar en av Öxabäck IF:s vimplar och rösträttsstandaret bredvid varandra och utforskar dialogen mellan dem. Vi påminns om att de verkar i olika tider, och i olika sociala göranderum. I *Iduns kongressnummer* står det att standarets formgivning var tänkt som ”kvinnornas emblem”.⁵⁷¹ Vi frågar oss vad det innebär? Norman och jag pratar om att det finns en fråga som blir hängande i luften, och det är vilka som inkluderas i dessa ”kvinnor”. Rösträttsstandaret berättar en kvinnohistoria, men LKPR var en organisation för framförallt borgerliga rösträttskvinnor; en medelklassrörelse som leddes av en grupp välartikulerade kvinnor som präglades av liberala grundvärderingar.⁵⁷² Även om arbetarrörelsens kvinnor var en aktiv del i rösträttsorganiseringen, genom de många olika lokalorganisationerna, var LKPR i huvudsak en rörelse där medelklassens och överklassens kvinnor var organiserade.⁵⁷³ När vi vänder oss till den fackliga fanan från arbetarrörelsen, exempelvis från

569 Ibid.

570 Jag diskuterade formen på standaret i relation till suffragetternas sammanflätning med 1800-talets Arts and Craft-rörelse tillsammans med Plender när standaret ställdes ut på HV, (besökt 2014). Samt under workshopen: ”Crafts and Feminist Counter Movement”, Konstfack, 28 januari, 2015.

571 Idun, 1911:23, s. 364.

572 Exempelvis hade den manliga rösträttsrörelsen, Sveriges allmänna rösträttsförbund (SARF), vid samma tid ett betydligt fler medlemmar och en något annorlunda klassammansättning, fler arbetare vara aktiva. Rönnbäck, 2004, s. 23, 246.

573 Östberg, 1997, s. 13.



Textilarbetareförbundet, betecknade den ett manligt dominerat förbund. Det finns en komplikation i förhållandet mellan arbetarfanan och rösträttsstandaret som berör vilka som inkluderas. Arbetarkvinnorna lämnades ute från rösträttsrörelsen på grund av en klassgräns och stängdes ute från arbetarrörelsen på grund av en könsgräns.⁵⁷⁴

Det finns dock något som binder dem samman: banderoller, fanor, standar och vimplor är ”klubbmärken” för respektive förening. Vi tar återigen fram Öxabäck IF:s ”klubbmärke”, och Norman och jag påminns om hur Lowndes skriver om vikten av att kunna något om heraldiken, alltså vapenkunskap. Vi börjar urskilja de ”militäriska” egenskaperna i emblemen och ”klubbmärket”.

När vi följer rösträttsstandaret och Lowndes banderoller görs det dock med kvinnohistoria som kompass. Norman och jag börjar nu differentiera vår gestaltningsprocess: Öxabäck IF:s emblem samt rösträttsstandarets solbanér är vapensymboler som kallar till strid. Norman påminner oss om att klubbmärken är en central del i lagbyggen. Det finns alltså paralleller mellan rösträttsstandaret och dess emblem och Öxabäck IF:s ”mini-banderoller” och dess klubbmärken i skapandet av ett lag alternativt gruppidentitet. Klubbmärkena ska inge styrka och igenkännlighet, och kan ses som en del av de olika rörelsernas feministiska strategier. Vi lär oss också att klubbmärken eller emblem handlar om att visa seriositet och professionalitet. Det finns likheter mellan Öxabäck IF:s klubbmärke och rösträttsstandarets formgivning och arbetarfanorna: de är objekt som har som syfte att skapa en identitet för kvinnor, eller som Lowndes skriver: ”ge färgstänk för vår njutnings skull, ömsom visa, ömsom dölja en devis en längtar efter att få tyda: en ska inte läsa den, en ska vörda den”.⁵⁷⁵

Norman och jag skissar olika förslag på en banderoll som vi skulle vilja göra till Öxabäck IF. I våra skisser kopierar vi former och färger från Öxabäck IF:s klubbmärke och rösträttsstandaret emblem.

Dagen i syateljén går mot sitt slut och textildammet lägger sig på Normans symaskin. Jag sopar golvet och Norman plockar undan våra skisser. Vi lägger båda märke till att i vårt tillsammansgörande, där vi väljer material, teknik och verktyg, fungerar Lowndes text som ett verktyg som binder samman olika objekt och rörelser med varandra: vi ser likheter mellan att göra en gardin och att göra en banderoll, likheter mellan ett klubbmärke och ett emblem. Genom att lägga dem sida vid sida skapas

574 Östberg skriver om organisationen LKPR:s sammansättning: ”relationer till arbetarrörelsens kvinnor komplicerades inte bara av föreningens sociala sammansättning. Stadgarernas första paragraf krävde rösträtt för kvinnor på samma sätt som för män. Eftersom det länge fanns ekonomiska spärrar för valrätt betydde det att de inte tog ställning för allmän rösträtt. Östberg skriver även att ”å andra sidan prioriterade de socialdemokratiska männen konsekvent en utvidgning av männens rösträtt framför införandet av den kvinnliga, vilket fick arbetarrörelsens kvinnor att tidvis liera sig med LKPR”. Ibid., s. 13–14.

575 Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

en berättelse kring kvinnors göranden i olika rum. Vi avslutar dagen med att titta närmare på en av skisserna: en banderoll där vi har vävt samman de olika formerna från de två rörelserna. Norman skriver en text på skisspappret:

Öxabäck IF – utan er ingen morgondag
Er talang och era fötter skingrade dimman
Inte elva kvinnor på plan utan tusentals

Texten på skisspappret blir ett arbetsnamn; vi har lagt former och färger från de två olika förlagorna sida vid sida; ett parafraserande där vi så att säga lägger de olika klubbmärkena/standaren bredvid varandra. I parafraserandet uppstår det intressanta förskjutningar – historiska, tekniska, politiska – som skapar ett utrymme för reflekterande, görande och tänkande mellan de olika rörelserna. Vi kommer arbeta tillsammans vid ett flertal tillfällen i Normans syateljé med olika skisser och vi har även ett digitalt arbetsdokument där vi skickar texter och skisser mellan varandra. Genom att vi närmar oss denna parafraserande metod i vårt arbete där vi gör små prover på symaskinen blir både parafras och verktygen – symaskinen och ett vektorbaserat illustrationsprogram – en central del i undersökningsmetoden.

Verktygen blir ett mätinstrument som gör det möjligt att genom olika typer av utföranden förstå ytterligare aspekter av frågeställningarna som berör konsthantverkliga rum. Genom symaskinen men också genom ett vektorbaserat illustrationsprogram där vi kopierar formerna kan vi analysera objekten och olika hantverksmässiga utföranden. Vi får en inblick i broderiet och de tre konstbrodösernas arbete som är ett tids- och resurskrävande arbete. Broderiet på det historiska rösträttsstandaret är ett hantverkskunnande som lärs ut vid en skola för över- och medelklasskvinnor, vilket kan ses som en motsats till fabriken rum och görande. Här kan Pyes spektrum mellan görande av risk och görande av säkerhet bland annat vara något som särskiljer dessa rum. Broderitekniken som är ett utförande av risk, leder oss till ett hantverksmässigt utförande som görs av över- och medelklasskvinnor, medan Öxabäck IF:s klubbmärke är gjort med en broderimaskin – ett utförande av säkerhet – vilket sammankopplas med det industriella rummets produktioner. Genom att lägga objekten sida vid sida utgör vår skiss på en kommande banderoll en mötespunkt mellan olika kvinnorörelser.

Nästa avsnitt kommer behandla produktionen av två banderoller. Norman och jag har gjort ett mönster, som vi tar med oss till en textilindustri i »de sju häraderna«.

Bland jacquardvävens slag

Vi anländer med ett konsthantverkligt projekt till en ny vävbom. När Norman och jag gör våra resor till Öxabäck passerar vi en mängd textilorter, och en av dem är Kinna, som är en plats som i långa tider varit ort för textilindustrins många produktioner. Textilföretaget AB Ludvig Svensson, grundat 1887, ligger här. Några av lagmedlemmarna i Öxabäck IF arbetade vid denna fabrik under 1960- och 70-talet. Till skillnad från Öxabäcks syfabrik, har AB Ludvig Svensson inte helt förflyttat sin tillverkning.⁵⁷⁶ Vi anländer till textilindustrin den 9 september 2015 och det är varmt både ute och inne i fabriken. Industrisemestern är över och produktionen har återigen börjat vid alla vävarna inne i fabriken. Vi har stämt möte med provväverska och assisterande produktutvecklare tillika handvävaren och konsthantverkaren Ulrika Paananen. I detta avsnitt kommer jag berätta om produktionen av två banderoller vid en textilindustri, där Norman och jag undersöker aspekter av Pyes termer som finns i ett industrihantverksmässigt utförande.

Att vi kan kliva in i detta rum är intressant. Vi kliver in i detta rum genom en historia där det finns en relation mellan utbildningssfär och fabrik. Vårt mönster har förberetts genom ett tillsammansgörande med flera på Textilhögskolan i Borås.⁵⁷⁷ Vi hamnade på denna skola därför att vi behövde hjälp med de tekniska utförandena och en teknik som vi först diskuterade och sedan prövade var en digital broderisymaskin. Men vi insåg snabbt att vi har ett för komplicerat mönster för att kunna genomföra det på en symaskin; ett allt för tidskrävande arbete, vilket för tankarna till de tre konstbrodöserna som arbetade med att färdigställa en banderoll under en hel månads tid. Den tidliga aspekten är central i förståelsen av de olika utförandena. Vårt mönster förbereds på Textilhögskolan som arbetar i nära samarbete med textilindustriell produktion, där tiden det tar att göra, alternativt effektivitet i görandet, är medräknat i processen och även präglar skolans förhållningsätt. I detta utvidgade tillsammansgörande uppkommer ett förslag att vi ska använda oss av en jacquardväv. Namnet jacquard leder oss till den franska upphovsmakaren Joseph Marie Jacquard (1752–1834). Jacquardvävstolarna sägs vara en utlösande faktor

576 På AB Ludvig Svenssons hemsida står det att industrin fick uppmärksamhet under valrörelsen 1982 då statsminister Olof Palme sa: "Går det bra för AB Ludvig Svensson går det bra för Sverige". Genom uttalandet skapas en bild av att AB Ludvig Svensson är sammanlänkad med den svenska ekonomiska välfärden. AB Ludvig Svensson, "Vår historia – ett unikt kapitel i svensk textilhistoria", 2018, <http://www.ludvigsvensson.com/se-interior-textiles/om-oss/historia>, (besökt 2018-03-26).

577 Vi kontaktade bland annat en doktorandkollega till mig, textildesignern Marjan Koroshnia, för att få hjälp. Vi fick också hjälp av Olle Holmudd, adjunkt vid Textilhögskolan i Borås med flera studenter och lärare. Vid Textilhögskolan i Borås finns ett nära samarbete med textilindustriella rum, och Textilhögskolan har dessutom, till skillnad från Konstfack, ett vävlabb där det finns flera konstruktions- och mönstringsmöjligheter, som mekanisk och elektronisk jacquard. Vid AB Ludvig Svensson i Kinna, finns möjligheten att väva mönstret på full tygbredd, 160 cm breda och 220 höga.

i den industriella revolutionen, där vävstolens historia inleds i början av 1800-talet; den väckte då stort motstånd bland väveriarbetarna, som fruktade för sina jobb då den effektiviserade produktionen.⁵⁷⁸ Det specifika är att varptråden kan påverkas individuellt;

de höjs eller sänks

så att ett mönster bildas.

Solvens rörelser

styrts av hål i hålkort,

ordnade i en oändlig kedja

och stansade efter mönsterkort.⁵⁷⁹

Mönsterbilden i väven skapas genom att färgen i varp och vävtrådar framhävs genom det sätt som inslaget sker, och att detta samtidigt bildar den färdiga textilen. Norman och jag hade även tidigare diskuterat vävning som ett intressant utförande, då jacquardväven är en industriell teknik som också närmar sig Öxabäcks IF:s fabriksrum.

I förhållande till avhandlingens syfte att undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv synliggörs att en konsthantverklig praktik inom utbildningssfären har skapat en struktur, en social rörlighet och mobilitet som möjliggör för oss att ta industriella rum i anspråk. Det finns en relation mellan rummen. Men också Öxabäck IF är närvarande. Det finns ett intresse av att det är just Öxabäck IF som väven är till för, som kommer till uttryck genom berättelser och minnen; någon kände någon av kvinnorna som spelade; Öxabäcksbor som arbetar vid industrin; Öxabäck IF-spelaren Kerstin Larsson som arbetade vid industrin.

Att vi kan kliva in i fabriken bygger på en tradition av relationer mellan konstutbildningar och industri. Här blir vi ”formgivare” eller ”konstnärer” med ett mönster som kan produceras i en fabrik. Norman berättar att hon tidigare varit vid AB Ludvig Svensson och andra textila industrier, där hon förväntats vara den nya formgivaren alternativt konstnären. Bredvid vår bom finns ytterligare vävstolar som dagligen väver meter efter meter av tyg. Den som är närmast vår är vävstolen som väver Stockholms tunnelbanestolars tyger, designad av en konstnär som även hen är utbildad vid Konstfack.

Om jag vänder mig till konsthistorikern Gunilla Fricks (1930–2016) läsning av den svenska konstindustris framväxt före sekelskiftet 1900, så kopplas konstnären till industrin inom textilindustrin under 1920-talet, vilket är senare än inom den keramiska industrin.⁵⁸⁰ Frick beskriver hur textilindustrin tidigare hade använt sig av mönsterböcker, planscher, och

578 *Nationalencyklopedin*, jacquardmaskin, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/jacquardmaskin>, (besökt 2018-08-27).

579 Ibid.

580 Gunilla Frick, *Konstnär i industri*, 1986, s. 30–31.

de stora textilindustrierna hämtade mönsterförlagor från mönsterbyråer, som fanns i de stora städerna i Europa.⁵⁸¹ Industrins verkmästare hade ett stort inflytande på formgivningen.⁵⁸² Enligt Frick sker det 1920 en förändring, då konstnärer kopplas till textilindustrin, och en av de drivande inom denna ”rörelse” var textilkonstnären och företagaren Elsa Gullberg (1886–1984).⁵⁸³ Konstnärernas profession är ett yrkeskunnande som också stärks och utvecklas i takt med att de konstnärliga utbildningssfärerna fördubblas i början av 1900-talet, där ”konstindustriell fackritning” är ett läroämne vid den Tekniska skolan (gamla Konstfack).⁵⁸⁴ Konstindustrin växer fram genom en konstnärlig känsla och en hands skicklighet där dessa två ska befinna sig i samklang med varandra. Jag tolkar det som att denna samklang inte bara skulle resultera i att smaken kunde förbättras i industriell produktion, utan att det även fanns en välvilja och ett politiskt engagemang rörande arbetaren och de mindre bemedlade som skulle kunna höja sina levnadsvillkor.⁵⁸⁵

Och här står vi – Norman och jag – mitt i den professionen och blir formgivare (alternativt konstnärer) som kliver in i fabriken med ett mönster till en ny vävbom. Och jag drar mig till minnes de besökare som gick runt och tittade när jag arbetade med min moster vid en annan industri i »de sju häraderna«. Besökarna tittade runt, chefen, eller produktionschefen, visade produktionen, jag kunde känna mig stolt över vad jag kunde göra och att jag var en del av min mosters arbetslag. Men jag minns också blickarna – vad var det för blickar? Var det oj, vad hon kan? Eller var det oj, stackars henne? För mig obesvarade frågor.

Vävningen går som planerat, med några fåtal justeringar vid jacquardvävstolen. Våra kunskaper om att väva i en jacquardvävstol är ringa, Norman kan nästintill lika lite som jag, men hon kan förstå de olika vävteknikerna. Paananens och de andras kunskaper kan beskrivas som:

skickligheter
som droppar
från deras
fingertoppar.⁵⁸⁶

Vävningen flyter på smidigt, framförallt på grund av att det finns händer vars färdighet sitter i handen och dess fingertoppar. Paananen gör utifrån en lång erfarenhet av olika textila produktioner, industriella såväl som konsthantverkliga. Hon beskriver hur hon har anskaffat sig en

581 Ibid., s. 31.

582 Ibid

583 Ibid.

584 Victor Adler, *Tekniska skolan i Stockholm och dess framtida utveckling*, 1900, s. 38.

585 Jämför ”Arbetarservisen” under rubrik: ”Om arbetarservisen: vem ska äta på denna tallrik?”, s. 176.

586 Jämför Brownsword i Dahn, 2015, s. 65.

kunskap om en rad tekniker genom olika kurser och utbildningar: vävning, broderi, handvävning, textiltryck samt dataprogrammering, vilket är en förutsättning för att kunna hantera jacquardvävstolen.

Att göra genom säkerhet, i linjer av arbete

Vi befinner oss innanför väggarna i en textilfabrik, och medan vi går igenom fabriken innanmäte passerar vi bullrande maskiner, som väver. ”Vår” jacquardvävstol som vi står vid den där sensommardagen, påminner oss om att många fingrar har slitit och sliter vid vävstolarnas smällande (o)ljud. Kroppar har inrättats i relation till denna maskin. Bredvid vävstolen finns en skylt som påminner oss om att ljudet är skadligt för vår hörsel. Rytmen från vävstolarna sätter tonen och tempot till agitationsdikten: ”Vi väva, vi väva – med möda vi sträva”.⁵⁸⁷ Jag undrar hur tonen och rytmen låter till ”Vi spinna, Vi spinna” eller för den delen min farfars spolmaskin. Jag får här inga svar. Det är två olika industriella rum, men när vi befinner oss innanför väggarna i denna textilfabrik, förändras ljudet mellan de olika rummen. Maskinerna sätter tonen och vårt mönster vävs fram i virvlande damm.⁵⁸⁸ Det är inte enbart vårt mönster som vi anländer till industrin med, vi anländer även med våra kroppar. Våra kroppar; vi är inte arbetare utan besökare, vi har lappar runt våra halsar som påminner oss och andra om att vi är besökare, besökare som ska arbeta så att säga,

men bara för en dag –

Norman och jag.

Som jag tidigare beskrivit har min klassmässiga förflyttning möjliggjort en social rörlighet där jag nu kliver in som besökare i ett industrirum. Och det är något som känns bekant för mig, när jag går in i fikarummet. Rummets organisering, lukten, ljudet och färgerna påminner mig om när jag följde med min moster till fabriken när jag var tonåring, en tämligen tyst fabrik eftersom jag var vid monteringen. Jag minns frukostrasten som den bästa stunden vid fabriken, och den bästa måltiden, och den ägde alltid rum i två skift, antingen tidigt 8:42, eller så fick en vänta till andra omgången vid 9:00 med en hungrande mage eftersom jag och min moster hade stämplat in vid stämpelklockan redan vid 6:36 på morgonen. Dagen var uppdelad i sex skift, klockan alltid närvarande och ljudet när det blev rast kan jag med lätthet förnimma. Signalen var kort, avhuggen. I industrilokalen var jag mest med min moster. Hennes varma beskyddande kropp var mitt allt, då jag kände mig osäker. Jag utförde de moment som jag behärskade vid produktionen av bensinpumpar; dra kablar, skruva, packa in leveranser, montera. Även jag är ett subjekt som formats av industriell historia, som skapas av arbetskraften och därmed

587 Janzén (red.), [1914], 1923, s. 15–22.

588 Ibid.

”tar form” i arbetslaget. Mitt konsthantverkande tar också ”form” av mina erfarenheter, alltså intresset för det industriella rummet i mina studier är en konsekvens av och hör samman med mina erfarenheter.

Fikarummet är inte långt ifrån frukostrummet, precis som på min mosters arbetsplats. När jag var i frukostrummet kunde jag röra mig fritt, blanda chokladdrycker som serverades i olika styrkor; tjockt eller tunt. Men i detta nu känner jag mig obekvämt i rummet. Rummet formar mig. Känner mig fumlig framför kaffeapparaten. Ställer mig frågan – ska jag välja en cappuccino, eller vanligt kaffe? Jag erfar hur klass träder in, hur min förflyttning i tid och rum gör sig påmind. Här är det kaffet som påminner mig om min förflyttning.

Produktionen av banderollen till Öxabäck IF synliggör hur min hand är placerad i och hör samman med olika rum. Min hand förflyttas också till olika rum där hantverk får olika betydelser, från exempelvis industrirummets betoning på arbetsduglighet och effektivitet, till rummet i syateljén med betoning på individualitet och formkänslighet, men också det som Skeggs utvecklar: sökandet efter en respektabilitet. Jag söker här både respektabilitet från det industriella rummet, som jag kan relatera till, liksom från ett konsthantverkligt rum som nu är mitt yrkesrum. Det finns således ett *både och* inbyggt i hur och varför banderollen tar form, kring hur och varför den anländer till vår värld.

När allt är klart efter en arbetsdag med hörselkåporna på, blir vi stående framför vävstolen med några kvinnor, bland annat en granne till mina närmsta barndomskamrater i Uddebo. Kvinnorna ger tummen upp för banderollen till Öxabäck IF. Det verkar som om väven betyder något just där och då, i det nuet. Sammantaget blir görandet av väven till de två banderollerna i vävstolen ett inspel, vävningen gjordes så att säga ”utanför systemet”.⁵⁸⁹ Öxabäck IF:s kamp aktualiseras i rummet.

589 Att banderollerna gjordes så att säga ”utanför systemet” kan diskuteras i förhållande till Stephen D Knotts avhandling där han behandlar ”amatören”. Knott menar att ”hantverk-samatören” är en ”kapitalistisk bricoleur”, både i fråga om tid och material/objekt. Hos Knott återfinns en tidlig aspekt i görandet, men han betonar också att materialet spelar in. Den kapitalistiska bricoleuren använder sig av ”fragment” och ”rester” av en samtida kultur – de kommersiellt tillgängliga verktygen, materialen, och ”readymades” som redan har passerat genom olika produktioner. Dessa konsthantverkspraktiker som är mer ”amatörmässiga”, är alltså inte besläktade med de mer professionellt tillverkade produkterna inom till exempel Arts and Crafts-rörelsen eller Studio Pottery-rörelsen, och de visar ofta begränsningar i teknisk skicklighet. En grundläggande fråga som Knott ställer i avhandlingen är varför individer som hade tillgång till ledig tid bestämde sig för att fortsätta att arbeta under sina lediga stunder. Han menar att förklaringarna brukar delas in i två läger: antingen att ”amatör”-hantverk-spraktiken kan ses som en terapeutisk flykt från avhumaniserande arbetsvillkor (vilket är Marx, liksom Morris argumentation) eller som ett bevis på individuell underkastelse under en rådande produktionslinje. Knott strävar efter en medelväg med argumentet att amatörhant-verket representerar en förskjutning av produktion som gör att en individ skapar en tillfällig kontroll över sin egen arbetskraft. Knott menar ändå att dessa objekt skapar andra svar i den materiella vardagen – en ”kapitalistisk bricoleur”. Stephen D. Knott, *Amateur Craft: History and Theory*, 2011, s 12.

Arbete som ligger bakom, det som är framför

Norman och jag har vänt oss till en maskin som har varit en del i organiseringen av industrins rum, linjer och praktik. Jag vill i detta avsnitt aktualisera frågan vems hand är det som gör? med en centrering kring *hur* gör handen?

Så – vems hand är det som gör? Svaret kan beskrivas enkelt: de händer som befinner sig vid jacquardvävstolen:

provväverska och assisterande produktutvecklare Ulrika Paananen
och

väverska Yvonne Svensson,

varperskor Saldina Hamza, Yvonne Nygren, Boel Josefsson,

Aino Saariniemi, Ingegerd Claesson,

vävlagare Thomas Gunnarsson,

knytare Jon Jenca och Bernt Ståhl

och

väftkörare Johan Kinnunen och Viktor Axell.⁵⁹⁰

Görandet av de två banderollerna är beroende av ett flertal händer, ett flertal *vana* händers hantverkskunskap. Flodin kan exemplifiera skillnaderna mellan den ”vana handen” och mina och Normans ”ovana händer” genom sin beskrivning av att arbeta som rullerska på Kungsfors fabriker, sedermera Borås Wäfveri Kungsfors (1899–2004), i Skene, 1957:

Tjugometerstrumman gjorde
många tusen varv i minuten.

När de färdiga rullarna föll
stoppade den vana handen

tvåkilosbjässen i farten,

ryckte av samtidigt

och skiftade snabbt till ny

bakelithylsa

– en ovan hand fick brännsår

av friktionen.

Snabbstopp ibland.

590 Namnlistan är gjord med hjälp av Paananen, och det är viktigt att betona att det är svårt att upprätta en rättvis namnlista, dels för att varpen kördes ”utanför systemet”, dels på grund av skiftarbete som gör det svårt att veta vilka som jobbade just vid denna varp. Eftersom det var en jacquard som vävdes så förekom ingen från solvning eller skedning, och eftersom den nya varpbommen knyts i den föregående, och knutarna dras fram genom lameller, solv och sked. Provvävningar gjordes vid Textilhögskolan och här fanns adjunkt Olle Holmudd med flera med i diskussionerna om val av utföranden. Det användes också tvinnat guldgarn som tvinnades vid Cordgarn i Fritsla. Att tillägga att det finns flera produktionskedjor bakom framställningen av väven – alltså ett flertal händer som förblir osynliggjorda i denna lista – som exempelvis de händer som arbetat med den ull, polyester, viskos, och bomull som används i väven.



Lukten av bränd bakelit
 talade om att tråden
 spolats runt trumman.
 Det sades att den kunde sprängas.
 Men sällan varnade rullerskan
 för tråd bakom kilotunga rullar
 som i högvarvsfart flög ut
 från sina fästen
 i ansiktshöjd.
 Under ikappjaktet med upplockningsmaskinen,
 böjd för att fylla trådpipsfacket
 i lårhöjd,
 gällde kravet att se upp!⁵⁹¹

Att göra anspråk på ett tillsammansgörande vid jacquardvävstolen skulle vara att inskränka de vana händernas kunskap. Det är ett dock ett tillsammansgörande som utgörs av olika moment och en arbetsordning bestående av flera händer. Men våra ovana händer skulle, som i Flodins dikt, få brännsår av friktionen. För oss gällde kravet att se upp!

Svaret på frågan om vems hand det är som gör, är ofta angivet genom plats. För det är så berättelsen om industriell produktion har blivit berättad. Jag tittar återigen på mina byxor där det står ”Tanner Blue Jeans producerat i Sverige av Dalsy”. Bland mina kläder – eller för all del alla mina vävda hemtextiler, gardiner, sängkläder – finns inte några namn eller händer betecknade; här finns märket, kanske land, ibland fabrik. Händerna har genom historien alltid:

icke-namngivits.

I förhållande till de två banderollerna, blir svaret på frågan vems hand det är som gör: Norman och jag. Vi är avsändarna av banderollerna och dess formgivning. Att görandet av de två banderollerna är beroende av ett flertal händer, likt de övriga textilerna i mitt hem, göms. Händers namn inom industriell produktion befinner sig bakgrunden i förhållande till något som är framför.

Här vill jag återkomma till Ahmed som i boken *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* från 2006, skriver om vad det innebär att orientera sig eller ankomma till ett skrivbord där en filosofisk studie kan äga rum.⁵⁹² Hur ser förutsättningarna ut? Ahmed skriver om hur hushållsarbetet måste äga rum för att det ska vara möjligt för en person – i hennes fall en filosof – att vända sig till och vara orienterad mot skrivbordet.⁵⁹³ Ahmed

591 Flodin, ”Rullerskan”, [1960], 1983, s. 31.

592 Ahmed, 2006, s. 1–64. Se även Sara Ahmed, ”Orientations Matter”, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, 2010, s. 249. Och Ahmed, 2011, s. 127.

593 Ibid.

skriver om hur att vara orienterad mot skrivbordet inte bara förpassar andra objekt i rummet till bakgrunden, utan också allt det arbete som gjorts för att hålla skrivbordet städat. Ett skrivbord som är städat är ett skrivbord som är redo för att sätta sig ner och skriva vid. Hushållsarbetet är en förutsättning för att filosofen ska kunna vända sig till skrivbordet och kunna skriva. Hushållsarbetet, som till stor del utförts av kvinnor, har varit en förutsättning för män att vända sig till filosofiska studier. Kvinnor gör allt det arbete som krävs för att hålla sådana utrymmen städade för män och det arbete de gör. Vävningen av banderollerna i textilindustrins arbetsordning visar likt Ahmeds analys att banderollernas tillblivelse är beroende av ett bakgrundsarbete. Norman och jag är beroende av en rad olika moment samt en fungerande arbetsordning.

Ahmed skriver vidare om att en orientering mot skrivbordet är beroende av ett "förberedande" arbete av kvinnor och tjänare: "arbetet är beroende av arbete". Det finns flera intersektioner i "förberedande" arbete. Att vara en kropp som arbetar med detta "förberedande" arbete bidrar ofta, enligt Ahmed, till upplevelsen av "bristen på fritid" eller "tid för sig själv", vilket kan ses som förutsättningar för den kontemplation som filosofin är förknippad med.⁵⁹⁴ Något som också visar sig i berättelsen om Öxabäck IF, som kunde vända sig mot fotbollsplanen tack vara det arbete som gjordes bakom själva intagandet av fotbollsplanen. Fast med den avgörande skillnaden att det var samma händer som gjorde allt arbete: det bakom, förberedande, och det som syntes, uppmärksammades. Däri finns ett motstånd.

Öxabäck IF visar oss att det finns strategier i de vardagliga handlingarna som äger en möjlighet att förändra. Öxabäck IF:s omorientering möjliggjordes i form av fritid, så kallad "tid för sig själv". Alltså fritid gav möjligheten att sy egna fotbollssshorts: de fick tid till förberedelse och "lagbygge" innan de äntrade fotbollsplanen.⁵⁹⁵

Upprätthållandet av det icke namngivna görandet är en faktor som formar många händers vardag. De händer som gör det "förberedande" arbetet placeras i kanterna eller marginalerna. Mina erfarenheter visar dock att det är ett tillsammansgörande: varperskorna Nygren, Josefsson, Hamza, Saariemi, Claesson; de händer som levererar materialet till vävstolen, alltså Kinnunen och Axell; den hand som lagar och utför service på vävstolen till en fungerande maskin, alltså vävlagare Gunnarsson. Lägg därtill alla referenser, som vävs samman i banderollen: Lowndes, de tre konstbrodösernas, Hedvall, Öxabäck IF:s vimplar, Textilhögskolan i Borås och så vidare.

Kanske kan jag beskriva det som att det finns ett bakom det som är framför. Ett görande som inte figurerar som något som finns där; som

594 Ibid.

595 Jämför Andersson, 2002, s. 164.

enkelt kan delas, bli en metod som blir delbar. Där du som läsare kan förstå alla de moment som sker. Jag har inte insyn – eller tillgång till – alla de ”förberedande” momenten. Momenten, och görandet, kan därför bara beskrivas genom de händer som gör: listan blir lång. Jag vill hävda att det är ett *vi* som gör. Men inte ett *vi* som bestämmer; det är en betydande maktasymmetri som förstörar mina och Normans händer i förhållande till vems hand det är som gör de två vävarna vi har framför oss. För när vi står framför vävarna, vid jacquardvävstolen, som är avstängd, så tillskrivs Norman och jag egenskapen ”görare”. Jag menar att maktasymmetrin avgör vems hand det är som gör var, vad och hur, och skapar en rad anonyma och osynliga händer.

I detta kapitel finns en utökad betydelse av ett tillsammansgörande. I relation till frågan vems hand det är som gör, vill jag hävda och belysa att det som produceras inom konstnärlig produktion till största del är gjort av ett flertal samverkande händer. Detta ställs i relation till hur ”Arbetarservisen”, i föregående del, påstås vara ”gjord”, där enbart konstnären benämns i samlingen ”formhistoria” och hur historia skrivs genom konstnären. Görandet vid jacquardvävstolen synliggör att ett tillsammansgörande som vårt inte är ovanligt, och markerar mot föreställningar om att det är *en* hand som gör.⁵⁹⁶ Konsekvensen av detta i ett konsthantverk är att det blir ett osynliggörande av ett flertal händer. Osynliggörandet av ett flertal händer återskapas också i mitt och Normans arbete och i det specifika mötet med ett utställningsrum, vilket jag återkommer till i nästa kapitel.

Väven till banderollerna är upprullade och inpackade, och vi åker till Johnson i Öxabäck för att visa de materiella berättelserna som görs till utställningen på Borås Konstmuseum. Johnson hänger upp en banderoll i rummet, som en del av samlingen, och vi konstaterar att det är 50 år sedan som Öxabäck IF fick igenom den första damserien, vilket sammanfaller med den planerade utställningen (2016). Nästa kapitel behandlar konsthantverkliga praktiker genom att titta närmare på bokliga kunskaper i bibliotek, som blir mina rumsliga huvudfigurer.

596 Föreställningar om att det är *en* hand som gör, eller där de som väver anonymiseras, kan exemplifieras av många möjliga återgivanden, men för att nämna ett exempel, se hur ”bomullstyger” beskrivs av Gullberg för Svensk Hemslöjd 1913–1916. Jan Brunius, *Svenska textilier: 1890–1990*, 1994, s. 35.



III. VILJEFYLLDA SUBVERSIVA MATERIAL; BOKLIGA KUNSKAPER

Detta kapitel består av fyra avsnitt och har som syfte att bearbeta min frågeställning: hur kan jag genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Jag befinner mig i olika bibliotek i syfte att göra en konsthantverklig kontextualisering av min praktik. Jag kommer att använda mig av metoden komparation, en jämförande metod där jag utgår från bokliga kunskaper, bland annat utställningskataloger, skiss- och fotoalbum samt texter. I första avsnittet närmar jag mig utställningen *Verkligheten sätter spår* från 1975. I avsnitt nummer två närmar jag mig återigen Mary Lowndes banderoller fast denna gång vid The Women's Library i London, och jag kommer att ta hjälp av Rozsika Parkers text från 1984 i analysen, samt Sara Ahmeds bok *Willful Subjects* från 2014. I avsnitt nummer tre vänder jag mig till Clare Hemmings tankeraster – den genealogiska analysen – vilket leder mig till att närmare läsa material och böcker vid Arbetarrörelsen biblioteket och arkiv i Flemingsberg, för att fördjupa diskussionen kring Öxabäck IF som en del av en arbetarrörelse. Jag kommer även vända mig till kvinnohistorikern Louise Waldéns avhandling i förhållande till begrepp som kvinnokultur. Avslutningsvis vill jag i det sista avsnittet diskutera den sammanvävning av kvinnorörelser som sker vid banderolltillverkningen i jacquardvävstolen, samt diskutera hur det kollektiva och textila görandet möjliggör ett subversivt rum.

Verkligheten sätter spår

Jag är i böckernas rum, biblioteket, och börjar stapla böcker på hög och noterar återigen att det är många kvinnor som arbetar i och genom textil. Jag befinner mig på Kungliga biblioteket (KB), vilket är Sveriges nationalbibliotek.⁵⁹⁷ Jag gör här en rumslig förflyttning från ett

597 Det finns intressanta paralleller till mina besök på Konstfacks bibliotek där jag hittade böcker om män. Katalogen *Verkligheten sätter spår* går att finna på fem bibliotek i Sverige,

tillsammansgörande i olika verkstäder, till en läsesal och börjar bläddra i olika utställningskataloger och böcker från åren då Öxabäck IF verkade. Det jag vill göra här är att närma mig 1960- och 70-talets feministiska rörelse. Jag beställer fram en utställningskatalog som finns arkiverad i samlingarna på KB.

Utställningskatalogen *Verkligheten sätter spår*, från 1975, är intressant då det är en konsthantverklig praktik som vill gå i dialog med samhället.⁵⁹⁸ Eller, de vill ju verkligen ta strid mot samhällets orättvisor. Utställningskatalogen belyser på så sätt mina frågor. Utställningen producerades av en grupp textilkonstnärer: Elsa Agelii, Inga Björstedt, Aja Eriksson, Sandra Ikse Bergman, Bibi Lovell, Gunwor Nordström och Ingalill Sjöblom. När jag bläddrar i katalogen kan jag konstatera att de använder sig av en mängd material och metoder: vävar, broderier, textiltryck, text; mångmateriella iscensättningar. Jag fastställer också att det har passerat tid mellan mig och 1975, men att utställarna verkade förhållandevis nära Öxabäcks IF:s tid, om än i olika sociala rum och olika praktiker institutionellt, dock med den gemensamma nämnaren textil. I utställningskatalogen kan jag läsa om hur de sju textilkonstnärernas praktik tog form vid textila utbildningssfärer vid Konstindustriskolan i Göteborg, (skolan heter nu HDK – Högskolan för design och konsthantverk). De skriver att deras textilutbildningar gick ut på att lära sig att ”konkurrera med varandra om att förse industrikapitalister med nya fräscha mönster”.⁵⁹⁹ De omorienterade och bildade en grupp där diskussioner om den egna praktikens möjligheter och roll kopplat till dagsaktuella samhällsfrågor fick utrymme. Verken sågs som en ”spegling av det som omger oss”.⁶⁰⁰ Gruppen ville genom sina konsthantverkliga metoder synliggöra samhällets stora kön- och klasskillnader. De ser dessa kategorier som samverkande och skriver exempelvis att:

Kvinnofrågan är i huvudsak en klassfråga.⁶⁰¹

Utställningen och textilkonstnärerna i *Verkligheten sätter spår* uttrycker en

varav KB är ett. Vad som är intressant med detta bibliotek är vem detta rum (historiskt) är konstruerat för, vilket materialiseras genom skrivbordshöjden och stolen: stolen är för låg för mig i relation till skrivbordshöjden. Stol och bord är konstruerade för någon som är längre än jag, så jag får alltid placera en tjock bok på stolen så att jag får en någorlunda bekväm och ergonomisk arbetsställning. På KB hittar jag en boklig värld skapad för män; återigen är kvinnorna – som läsare denna gång – osynliggjorda/bortmotade/icke-varande.

598 Utställningen *Verkligheten sätter spår* på Röhsska museet i Göteborg 1975. Med sju textilkonstnärer. Se Elsa Agelii, Inga Björstedt, Aja Eriksson, Sandra Ikse Bergman, Bibi Lovell, Gunwor Nordström och Ingalill Sjöblom, *Verkligheten sätter spår: 7 textilkonstnärer visar bilder på Rhösska Museet 12.10 – 9.11, 1975*.

599 Ibid.

600 Ibid., s. 2.

601 Ibid., s. 6.

medvetenhet kring hur deras ställning i samhället som textilkonstnärer är privilegierad och konstaterar att ”arbetarklassens kvinnor drabbas hårdast”.⁶⁰² Utställningen uttrycker också en medvetenhet om att det textila materialet och dess olika göranden är en del av kvinnliga rum; rum som befinner sig i olika sociala och kulturella sfärer. De beskriver också att fungera i grupp för dem är ett politiskt och samhällligt ansvar. I deras textila berättelser återfinns alltså flera olika berättelser. Några verk görs ut som reportagebilder från befrielseörelser runt om i världen: så som verken: *Madame Thi Binh, Befrielse* eller *Tigerburen* (också kallad *Kvinna i Vietnam*), 1975 av Ikse. Och applikationen av bomullstyg: *Befrielsekampen i världen* av Lovell, 1975. Men här finns också några verk som kan beskrivas som självbiografiska, några berättar om klassresor, och om den dubbelarbetande kvinnan som arbetar med hemmets bestyr och barnen i förhållande till ett konstnärskap. Här finns också en serie intervjuer med personer från olika samhällsklasser: från en hemmafru till en direktör i ett familjeföretag. Det finns också berättelser om arbetarklassens kvinnor: textilarbetare, affärsbiträden, städerskor och hembiträden. Exempelvis verken *En dubbelarbetande kvinnas dag* och *Arbetskamrat I, II och III* av Nordström, som skildrar kvinnor i textilfabriker från »de sju häraderna« och titeln ”Arbetskamrat” vittnar om att det finns en nära relation – en arbetskamrat. Under bilden beskrivs kvinnor som utarbetade och med ”torftig tillvaro både intellektuellt och ekonomiskt”.⁶⁰³ Eller verket *I tisdags var allt som vanligt* av Björstedt, väv från 1978, som finns i ytterligare en utställningskatalog från samma grupp: *Verkligheten nu*, från utställningen på Röhsska museet 1985. Texten under verket lyder: ”Bilden berättar om kvinnor i den nedläggningsdrabbade textilindustrin, om deras drömmar och förväntningar, arbete, vardag och gemenskap”.⁶⁰⁴

De textila bilderna som skapades inom ramen för detta sammanhang beskrivs som ”verkligheten sätter spår”, men också som om att de ”skulle ut” och göra skillnad i ”verkligheten”. En del av denna process var att göra en rad utställningar vid olika arbetsplatser och skolor. Utställarna arbetade på detta sätt med medvetna strategier för att engagera sig i samhällsdebatten. *Verkligheten sätter spår* kan beskrivas som en utställning formulerad av en grupp textilkonstnärer som uttryckligen ville göra politik. Deras tillvägagångssätt var att reflektera om världens olika verkligheter i textilt material, men också att förskjuta positioner. De flyttade handgripligen in skisser, symaskin och vävstolar i utställningsrummet, och var även själva närvarande på utställningen med många visningar för att på så sätt, genom görandet, gå i dialog med besökare. Men i katalogen från

602 Ibid.

603 Ibid.

604 Agelii, Björstedt, Eriksson, Ikse Bergman, Lovell, Nordström och Sjöblom, *Verkligheten nu*, 1985, s. 43.



1975 skriver de att de når en mycket begränsad publik genom gallerier och museer, och att de måste söka andra vägar – fler sammanhang – som inte innefattar de redan etablerade. Utställningen *Verkligheten sätter spår* ägde rum på Röhsska museet, som är ett utställningsrum som även jag upplevde det som svårt att ta strid i, se kapitel IV. ”Att ta rum i besittning; att ställa ut objekt i utställningar”, [sida 157].

Verkligheten sätter spår och min praktik kan beskrivas som att vi rumsligt befinner oss i samma linje. Exempelvis finns här ett tillsammansgörande och organisering i grupp som metod och en strategi som liknar min egen. *Verkligheten sätter spår* formeras i syfte att kamratligt och systemligt stödja varandra i konsthantverksskapandet och/eller organiserandet. Tillsammansgörandet i gruppen skapar, likt systemskapet, ett rum för dem att göra. Men är subversiva handlingar möjliga genom konsthantverk? När blir objekt subversiva? Jag vill komma till en diskussion om hur val av textilt material utgör en komponent i formerandet av kamp, av det subversiva. Om jag vänder mig till utställningskatalogen *Verkligheten sätter spår* så skriver textilkonstnärerna:

Textil har oftast betraktats som ett kvinnligt och därför sekundärt uttrycksmedel, men varför förkasta den kvinnliga vävtraditionen. Varför inte undersöka dess möjligheter som bildgestaltning med dess särpräglade uttrycksförmåga och använda den som ett vapen i vår kamp.⁶⁰⁵

Förståelsen av hur material formeras till ett subversivt material kan förstås genom citatet från *Verkligheten sätter spår*. Citatet visar att det finns en konsthantverklig metod som kan exemplifieras av många praktiker som jag i avhandlingen studerar och tar spjörn mot. Det är ett konsthantverk som jag ser under 1970-talet, exempelvis i *Verkligheten sätter spår*, där det görs i specifika material som befinner sig i skuggan av rådande normer – smaknorm, könsnorm, klassnorm – som konstruerats socialt och kulturellt inom respektive klass. Det är en metod som formuleras av *Verkligheten sätter spår* som ”varför förkasta den kvinnliga vävtraditionen”, ”varför inte undersöka” och ”använda den som ett vapen i vår kamp”.⁶⁰⁶ Material/objekten formeras till ett subversivt material genom att en teknik eller ett material/objekt befinner sig i underordning och därmed kan användas som ett medel i en kamp. Det är en metod som berör hur feminina värden kan göra anspråk på motstånd och omförhandla roller och verka subversivt just på grund av dessa tillskrivna värden.⁶⁰⁷ Det subversiva kan förstås och går att jämföra med Ahmeds begrepp egensinniga/viljefulla subjekt där det

605 Agelii, Björstedt, Eriksson, Ikse Bergman, Lovell, Nordström och Sjöblom, 1975, s. 6-7.

606 Ibid.

607 Jämför Parker [1984], 2010, s. 180.

finns ett tankeraster som blir tillämpligt i analysen av hur objekt/material formeras till viljefyllda i en konstantverklig kontext.⁶⁰⁸ Ahmed menar att det viljefulla subjektet skapas genom att *inte* uppfylla normens kriterier – till exempel genom att vara icke-vit, icke-man, icke-heterosexuell, icke-arbetsduglig – och genom klasstillhörighet. Det viljefulla subjektet formuleras i denna process som stör en ordning, reser sig mot en ordning, exempelvis genom att påtala något orätt, men också genom att kliva in i ett rum, en offentlighet.

Det mest centrala och det som kanske mest fångar min uppmärksamhet i utställningskatalogen *Verkligheten sätter spår* är hur de formulerar ett sympatiserande med arbetaren och hens kamp. Jag kan här börja följa linjer till ytterligare verk, konstnären och röster under en tid under slutet av 1960-talet och början av 1970-talet.⁶⁰⁹ Här finns även konst och litteratur, teater och film, som skapades för att skildra men även i många fall uttalat stödjande kamper.⁶¹⁰ Det som jag kan urskilja i *Verkligheten sätter spår* och de praktiker som verkar kring åren runt 1960- och 1970-talet är att de är intresserade av att praktiken skulle användas i verklighetens tjänst, de ville alltså gå i dialog med samhällets orättvisor. Men här finns också ett dilemma som handlar om hur ett sympatiserande görande skildrar icke namngivna arbetarkvinnor: anonyma textilarbeterskor, städerskor, kvinnor i befrielseörelser runt om i världen. Bilderna blir kvar i mina grubblerier. Jag återkommer till dem ett flertal gånger. Är det textilarbeterskor hemmavid som gestaltas i bildvävarna? Och är det de som har en ”torftig tillvaro både intellektuellt och ekonomiskt” som gestaltas?⁶¹¹ Samtidigt beskrivs hur dessa kvinnor är på väg att resa sig ur samhällsförtryck. Jag funderar på hur en utställning kan göras till språkrör för en grupp – en textilarbetarklass – som ändock förblir anonym. Det jag kan utläsa i delar av projektet är en språkrörsidé som bygger på textila gestaltningar av textilarbeterskor och deras arbetsvillkor. Textilarbeterskor blir här en grupp, men också ett medium för att förmedla och skapa berättelser om en kvinnokamp. Mina grubblerier

blir inte en enkel matematik,
det är representationer
som jag stannar vid,

608 Ahmed, 2014, s. 15.

609 Olika stödskommittéer för sömmerskor bildades på många orter under 1970-talet. Bland annat för Algotsarbetarna i Nord. Se exempelvis affischen ”Stöd Algots-sömmerskornas kamp” av Veronica Nygren, 1978. Eller pjäsen av Margareta Garpe & Susanne Osten, *Fabrikflickorna: makten och härligheten*, 1980.

610 Här finns även strejkkonst som gjordes till gruvarbetarnas kamper i Luossavaara-Kiirunavaara Aktiebolag (LKAB) under 1960-talet och från början av 1970-talet. Se Ingela Johansson, *Strejkkonsten: röster om kulturellt och politiskt arbete under och efter gruvstrejken 1969–70*, 2013. Se även Adlercreutz verk ”I hennes ögon bevaras folkets ljus” från 1972 som skildrar Vietnamkrigets olika erfarenheter. Rosenqvist, 2007, s. 122–123.

611 Agelii, Björstedt, Eriksson, Ikse Bergman, Lovell, Nordström och Sjöblom, 1975, s. 6-7.

känner mig inte hemma i.

Bilderna och texten i katalogen öppnar också upp för frågor som: vad skapar sympatiserandet med en sömmerskas arbetsvillkor för skillnad i hens vardag? Det är en fråga som hänger ihop med avhandlingens drivkraft och diskussion kring vilken strid som tas. En strid om den naiva önskan att få igång en mer allmän samhällsförändring, där arbetarklasskvinnor inte ska förminskas. En strid som här tar form genom att göra konstantverkliga objekt. Det är en strid med en vilja att arbetarklasskvinnors görande inte ska ses som okunnighet eller att de ska kunna fråntas sin legitimitet av att vara viljefulla.

Jag blir intresserad av hur textilarbeterskorna tillika fotbollsspelarna från Öxabäck IF förhåller sig till kamp. Både jag och Norman tillskriver Öxabäck IF en kamp på flera nivåer. Vi kan se kvinnokampen, en klasskamp, en kamp mot sexism, samt den mest centrala kampen som gäller kvinnors möjligheter att verka inom sporten. Jag konstaterar att Öxabäck IF:s kamp utgjordes av något helt annat än vad som representerades i bildvävarna. Jag menar samtidigt att Norman och jag närmar oss praktiken bakom *Verkligheten sätter spår*; vi befinner oss också i utställningsrummet, och vi befinner oss i en gestaltande praktik. Och i systertexten berättar jag om händer som lätt blir utbytbara, där textilproduktionens viktigaste detalj är att den hand som ska göra är billig, och om sömmerskenacken som sömmerskorna, arbeterskorna dagligen påverkas av. Jag menar att det i min praktik finns en likhet med *Verkligheten sätter spår*. Skildringar av kamp är komplext, och det är svårt att ta strid genom att göra konstantverkliga objekt och gestaltning. Det blir ändå klart för mig, när jag nu sitter bland böckerna, att det är omöjligt att göra sig till ett språkrör för någon annans kamp. Öxabäck IF visar och lär mig det. Öxabäck IF behövde inte några språkrör, de talade själva genom att göra. I utställningskatalogen finner jag ändå berättelser som tar sig in i historieskrivningarna – utgör ett material som skapar frågor, påvisar maktasymmetrier och ger mig en förståelse av en tid.

Jag vill tydliggöra att även om exemplen som jag belyser – *Verkligheten sätter spår* och Öxabäck IF – är två olika rörelser som befinner sig i olika rum, så finns det relationer mellan rörelserna. Rörelserna är beroende av ett samhällsklimat där kvinnofrigörelse var en närvarande fråga.⁶¹²

Jag har i detta avsnitt gjort en komparation mellan utställningen *Verkligheten sätter spår*, min och Normans praktik och Öxabäck IF:s görande; det blir en jämförande berättelse om olika textila rum, där jag finner likheter i tillsammansgörandet som en strategi att föra kamp. Komparationen mellan de olika materialen synliggör en komplexitet i viljan av att ta strid. I *Verkligheten sätter spår* ser jag verkningsfulla kamper där det subversiva anspråket finns gestaltat i bildvävarna. Jag finner

612 Hallgren, 2008, s. 112. Östberg, 1997, s. 21–24.

också verkningsfulla kamper i Öxabäck IF:s görande att sy sina egna fotbollssHORTS. Under nästa rubrik kommer jag vända mig till ett bibliotek som har Lowndes banderoller i sitt arkiv.

Kvinnornas bibliotek och om görandet av subversiva banderoller

Norman och jag befinner oss på The Women's Library i London. Vi hamnar här för att vi vill få ytterligare inblick i Lowndes banderollpraktik från början av 1900-talet.

The Women's Library är ett bibliotek och arkiv som tillhör The London School of Economics and Political Science, LSE. I deras arkiv hittar vi Lowndes banderoller som finns arkiverade i källaren. Här finns även Lowndes skissbok. Både skissbok och banderoller är alltså placerade i ett bibliotek som tillhör brittisk politisk historia. Utifrån ett konsthantverkligt sammanhang är det värt att notera att Lowndes banderoller är en praktik som jag hittar i marginalerna i förhållande till konsthantverket. Exempelvis finns banderollerna inte på Victoria & Albert museum (V&A), där många objekt definieras som konsthantverk. Lowndes praktik är alltså inte en refererad praktik, eller en praktik som tillhör institutioner som arbetar med konsthantverket.

Lowndes samling består av banderoller från olika brittiska rösträttsföreningar, och ett antal banderoller som fungerar som hyllningsverk till historiska kvinnor, samt hennes skisser och texter till och om banderoller. Våra händer förses med handskar och vi får möjlighet att försiktigt ta i banderollerna. Banderollerna är använda, noterar vi medan vi lyfter på ett litet tygstycke som hänger löst. De är bruksobjekt som har använts för att demonstrera för kvinnors rösträtt på Londons gator. Här finns en rad namn som vi känner igen, men också namn som vi får söka på, för att få en uppfattning om vad dessa kvinnor har gjort:

konstnären Mary Moser (1744–1819),
författarinna Mary Somerville (1780–1872),
nobelpristagerskan i kemi Marie Curie (1867–1934),
brittiska kvinnorörelsens grundare och centralfigur under 1800-talet
Lydia Becker (1827–1890),
doktor Edith Pechy Phipson (1845–1908),
sjuksköterskan och diakonen Florence Nightingale (1820–1919),
den svenska operasångerskan Jenny Lind (1820–1887)
och den brittiska författaren och feministiska filosofen
Mary Wollstonecraft (1759–1797).

Eller den historiska figuren "Katherine Bar-Lass" (ca 1394 and 1438)
som kedjade fast sig i en dörr.

Det som är intressant i Lowndes praktik är tillvägagångssättet att lyfta kvinnliga pionjärer i historien genom att göra banderoller. I Lowndes banderollproduktion finns den första doktorn, den första









vetenskapskvinnan, erkända konstnärer och författare. Lowndes metod speglar min och Normans fascination för Öxabäck IF, och förklarar varför vi ett flertal gånger har åkt till den nedlagda syfabriken. Likt Lowndes har vi ett behov av att hämta berättelser från historien för att förstå samtiden. En fascination eller en konstnärlig strategi eller konsthantverklig metod som också återfinns i exempelvis verk som *The Dinner Party* av konstnären Judy Chicago, som kan beskrivas som ett hyllande och återberättande av kvinnor i historien, i syfte av att hitta referenser att stödja sig på nuet.⁶¹³

Lowndes banderoller sätter perspektiv på vårt arbete, och synliggör vår vilja att ta strid genom att göra en hyllningsbanderoll till Öxabäck IF. Jag menar att ”strider tagits” genom att göra banderoller. Norman och jag arbetar i en linje. Lowndes banderoller fördjupar också avhandlingens frågeställningar kring huruvida subversiva handlingar är möjliga genom konsthantverk. Lowndes visar på möjligheten av subversiva handlingar genom konsthantverk, vilket bygger på ett påverkansförhållande med sociala och politiska rörelser.

Det som fascinerar oss med Lowndes praktik är hur hennes arbete synliggör den vändning som Parker påtalar i texten från 1984. Parker påtalar att det sker en sammanflätning, eller expansion, av konsthantverkspraktiker under slutet av 1960- och under början av 1970-talet. En sammanflätning som påbörjades redan i början av 1900-talet i ett påverkansförhållande mellan två olika brittiska rörelser: Arts and Crafts-rörelsen och den kraftfulla politiska suffragetterrörelsen.⁶¹⁴ Det är i denna sammanflätningen som Parker menar att det finns subversivitet i textila göranden. Lowndes banderoller är alltså exempel på sammanflätningen mellan rörelserna.

Norman och jag stannar upp vid banderollen som Lowndes gjorde i broderi till Wollstonecraft. Om jag följer praktiken broderi i Parkers bok *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, finns en berättelse om hur praktiken broderi under medeltiden utfördes av mestadels män men (om)kategoriserades till ett kvinnoarbete under 1700-talet.⁶¹⁵ Parker betonar att det sker i relation till ett påverkansförhållande där de fria konsterna särskiljer sig från hantverk, men också i förhållande till formerandet av konstutbildningar, som hon beskriver som hantverksutbildningar (craft-based workshop).⁶¹⁶ Parker reflekterar också kring vems hand som gör var i förhållande till klassmässiga strukturer, som

613 Judy Chicago, *The Dinner Party: From Creation to Preservation*, 2007. För en vidare läsning av denna tid och rörelse se även video: Johanna Demetrakas, Judy Chicago & Miriam Schapiro, *Womanhouse*, [1974], 2006.

614 Parker, [1984], 2010, s. 180.

615 Men det finns även här radikala händer som bryter linjer, exempelvis finner jag en ”Mässhake” av brodösen Helena Larsdotter Lindella (1682–1710) som var en av få kvinnliga brodöser under sin tid.” Historiska Museet, ”Mässhake – kyrkligt föremål av Helena Larsdotter Lindella”, *History Unfolds*, Stockholm, (besökt 2017-04-26).

616 Parker, [1984], 2010, s. 5

får betydelse för praktiken broderi.⁶¹⁷ Hon beskriver hur praktiken broderi var en syssla för medelklasskvinnor som broderade av lust under 1700-talet, men också att praktiken broderi utgjorde ett professionellt yrkesarbete för arbetarklassens kvinnor och den mindre bemedlande medelklassens kvinnor.⁶¹⁸ Det är två olika sorts broderanden, vilket kan jämföras med mina diskussioner om hemindustrin. Det gemensamma är dock att broderi ”domesticerade” kvinnor.⁶¹⁹ Det vill säga broderi kunde under 1800-talet se till att kvinnan stannade hemma och avstod från att studera. Parker visar också hur detta bidrog till ”okunnighet” och var likställt med oskuld; att brodera i hemmet var ett försvar mot lösaktighet och promiskuitet och broderi blev under 1800-talet synonymt med kyskhet.⁶²⁰ Kvinnor som arbetade med broderimönster och handarbete främjade sin kvinnlighet; sin mjukhet och lydnad.⁶²¹ Berättelsen om praktiken broderi som formar kvinnor till mjukhet och lydnad kan sammankopplas med Skeggs begrepp respektabilitet, där kvinnor blir respektabla genom att brodera.⁶²² Men detta underordnade feminiserade görande kan, i dialog med samhällets progressiva politiska rörelser, övergå till att bli en subversiv praktik.

För Wollstonecraft är förståelsen av praktiken broderi under 1700-talet det motsatta till rösträttsrörelsens i början av 1900-talet. Wollstonecraft hävdade att praktiken broderi var ett stillasittande yrke som gjorde kvinnor sjukliga.

...the destructive effects of an activity intended not for personal creative pleasure but to enhance the femininity of the embroiderer in other people's eyes. Moreover, because embroidery was a sedentary occupation it renders the majority of women sickly.⁶²³

Wollstonecraft beskrev kvinnors broderande som ett förminskande av kvinnor som rättmätiga politiska subjekt. Exempelvis utgör broderiet ett hinder för anskaffandet av formell utbildning. Och ja, jag kan förstå Wollstonecrafts omåttliga avsky inför en praktik som ”förspilde tid för kvinnor”: även vi drabbas av denna känsla i görandet eftersom görandet kan upplevas som politiskt meningslöst. Men, jag noterar att Wollstonecraft inte direkt hade klassperspektivet påkopplat, då det ju för de allra flesta kvinnorna handlade om överlevnad. Relationen mellan meningslöshet och överlevnad är diskutabel och handlar om klass. Det Parker och

617 Ibid.

618 Ibid.

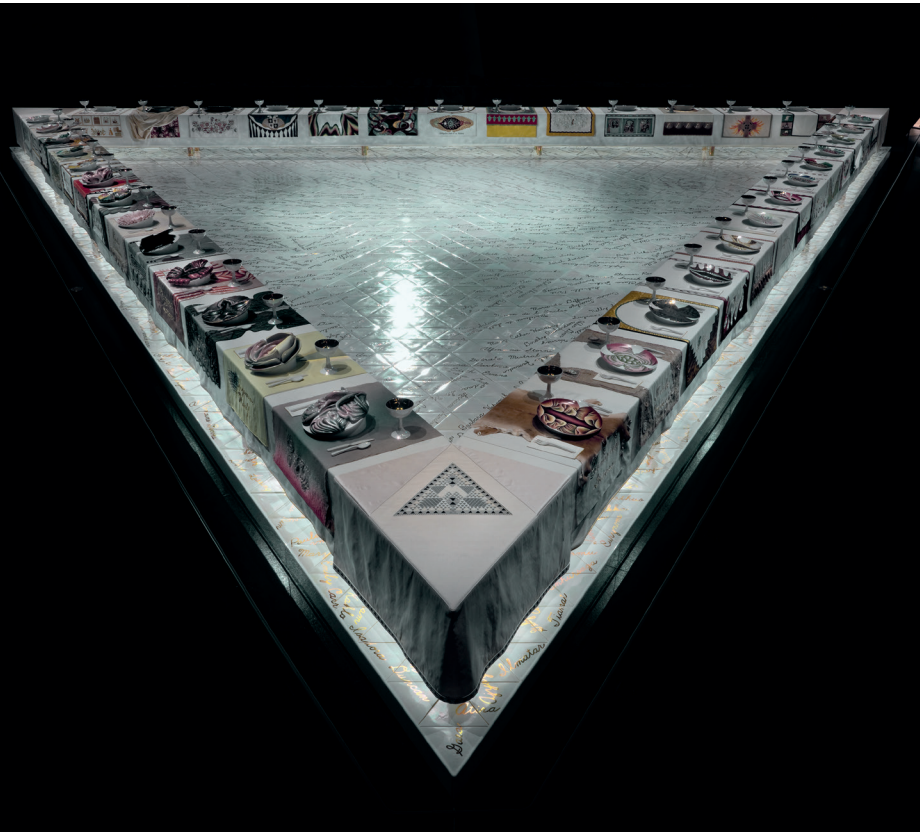
619 Ibid., s. 17–39.

620 Ibid., s. 75.

621 Ibid., s. 81.

622 Jämför Skeggs, 2000, s. 9–11.

623 Parker, [1984], 2010, s. 139.





Wollenstonecraft visar är att praktiker, som broderi, är formerande: görandet är performativt. Dessutom finns det lager av respektabilitet invävt i att vara en ”god” brodös.

Enligt Parker var broderi en feminiserande praktik under Lowndes levnadstid.⁶²⁴ Lowndes går i dialog med Wollenstonecrafts syn på broderi. Det intressanta är att Lowndes också förflyttar det textila görandet, broderandet, genom att direkt hylla sin kvinnliga föregångare Wollenstonecraft. Lowndes placerar sig själv och sin praktik i en historisk linje och berättar om kvinnor i sina arbeten. Det är just här vändningen sker i förståelsen av den textila praktiken: från underordning till subversivitet. Den vändningen finns också i *Verkligheten sätter spår*.

Det är utifrån denna omorientering och sammanflätning som Parker går vidare i sin analys av hantverksmässiga textila praktiker. I dessa praktiker ser hon olika viljor som utgör handling, där den stillasittande broderande kvinnan i Wollenstonecrafts text, har förflyttat sin praktik till att verka *subversivt*. Vändningen, eller expansionen – där konsthantverkliga praktiker så att säga äger politisk kraft – skulle, enligt Parker, aldrig ägt rum, om det inte vore för Arts and Crafts-rörelsens sammanträffade med den politiska suffragetrörelsen, där Lowndes verkade. Parker skriver:

But the effects of the Arts and Crafts Movements on embroidery and its association with femininity? In itself the movements would have changed the relationship hardly at all. But it coincided with the emergence of powerful Suffragette Movements, with campaigns in favour of wider professional and educational opportunities for woman.⁶²⁵

Det Parker beskriver är hur det finns en sammanflätning mellan de olika rörelserna. Broderiet blir en praktik för att bedriva politik, exempelvis genom att föra frågan om kvinnors rösträtt. Det Lowndes gör, förutom att ge Wollstonecraft en banderoll, är att i texten diskutera hur det textila arbetet är en plats och ett forum för kvinnor att göra, liksom hur de textila banderollerna utgör ett förhållningsätt där begrepp som vördnad och hyllning är centrala. Vår strategi liknar Lowndes, eftersom också vi låter historiska referenser och material blir en del av vår banderollproduktion. Vi låter det materialhistoriska stå till vårt förfogande i vårt görande. Vi

624 När jag eftersöker Lowndes i texter finner jag att Lowndes verkade inom Arts and Crafts-rörelsen med den Ruskianska ideologiska kvinnosynen (efter Ruskins). Jag hittar också information om att Lowndes levde med en kvinna stora delar av sitt liv. Det blir också en berättelse som visar på motsägelsefulla dubbelheter i hur det kvinnliga könet betecknas genom vad handen gör. Jag menar att jag inte kan bortse från att homosexualitet vid Lowndes tid, runt början av sekelskiftet, betraktades som att underkännas som kvinna. Det var olagligt. Callen, 1979, s. 177, 224. Se även Hallgren, 2008, s. 22, 34–35.

625 Parker, [1984], 2010, s. 180.

parafraserar; lägger former och färger från tidigare verk sida vid sida.

Jag och Norman är på väg hem från London. Lowndes praktik berättar om feminismens olika rum och vi försöker förstå våra rum och vår praktik i relation till två olika tiders feministiska rörelser; den från början av 1900-talet, genom Lowndes och den från 1960- och 1970-talet, genom Öxabäck IF.

Kvinnorörelsen i arbetarrörelsen: att bryta linjen genom att spela fotboll

Jag vill i detta avsnitt beröra kvinnorörelsen och arbetarrörelsen, och placera damfotbollens framväxt under 1960- och 1970-talet i dessa linjer. Jag tar fram Hemmings text ”Telling Feminist Stories” från 2005, som leder mig till berättelser om feministiska rörelser, och om de tillfälliga rörelserna. Det Hemmings undersöker är en anglosaxisk feministisk historieskrivning där feminismens linjer görs tydliga genom epoker och gränser. Alltså hur beskrivs den feministiska historien? Är det genom utveckling från ett naivt förflutet? Hemmings menar att det är selektiva berättelser som frigör feminismen från dess egen historia. I dessa processer försvinner diskussioner kring klass, ras och sexualitet, bara för att några årtionden senare bli återupptäckta på ”nytt”. Hemmings menar att frågan vad som hände under 1970-talet måste formuleras: hur kommer 1970-talets feministiska rörelse bli berättad och accepterad?⁶²⁶

Norman och jag kan genom studiens olika delar – görandet av banderollerna i textilindustrin, berättelserna från Öxabäck – få en insyn i 1960- och 1970-tal. En tid präglad av reformistiska rörelser som utgjorde den tidens politiska våg som sköljde över stora delar av världen.⁶²⁷ Denna reformistiska och även revolutionära rörelse kom att involvera en rad kulturarbetare, unga studenter, författare, konstnärer eller andra personer som på ett eller annat sätt var knutna till den akademiska världen eller till storstäder.⁶²⁸ Åren utgör i viss mening kulmen på en tid av social och politisk förändring, vilket kan ses i relation till praktiken som återfinns i *Verklighetens sätter spår*. Diskussionerna handlade framförallt om ”arbetsdelningens producerande och reproducerande sfär som kopplad till kön, liksom osynliggörandet och nedvärderingen av kvinnors arbete”.⁶²⁹

626 Hemmings, 2005, s. 115, 126–139.

627 Jämför Kjell Östberg, 1968 *när allting var i rörelse: sextioårsradikalisering och de sociala rörelserna*, 2002, s. 61–78. Samt Hallgren, 2008, s. 110–114.

628 Östberg, 2002, s. 78.

629 Hallgren visar hur olika sociala rörelser har förbindelser med varandra, så som ”les-biskfeministisk kultur” och ”kvinnokulturrörelsen”, där Waldén är en av de viktigaste referenserna i förståelsen av kvinnokulturrörelsen. Kvinnokulturrörelsen kom närmast att bli en samhällsvetenskaplig term. Den nordiska kvinnorörelsens hantering av kvinnokulturbegreppet, ”var rörelsens strävan att förse det med en marxistisk, historiematerialistisk och vänsterpolitisk innebörd”. Hallgren, 2008, s. 112

Om jag vänder mig till Waldéns avhandling, finner jag begreppet ”kvinnokultur” som inkluderar kvinnors konstnärliga uttryck, så som handarbete, men också omsorgsarbete.⁶³⁰ Konstantverkliga praktiker, exempelvis utställningen *Verklighetens sätter spår*, som både arbetar inom och refererar till handarbete, men också omsorgsarbete, kan jag placera in som en del av kvinnokulturrörelsen.⁶³¹ Här kan jag även placera in Öxabäck IF som en del av en emancipatorisk rörelse för kvinnor. De bilder och tidningsurklipp som Norman och jag närmar oss i den nedlagda syfabriken talar visserligen med ett annat språk än Waldéns kvinnokulturbegrepp, men både Norman och jag gör ändå en jämförelse mellan Öxabäck IF och den vänster och kvinnokulturrörelse som verkade under 1960- och 1970-talet. Det finns en berättelse om hur kvinnan lämnar kökets, hemmets och barnens bestyr, och kliver in på fotbollsplanen, som hänger ihop med en diskussion kring arbetsdelningens producerande och reproducerande sfär som kopplas till kön. Men det finns också kulturyttringar så som handarbete. Exempelvis finner jag en arrangerad bild från en journalist där Öxabäck IF-laget, 1968, återges med nål och tråd i handen, stoppandes strumpor. Den stora skillnaden är ändå att Öxabäck IF inte var ute och demonstrerade på gator och torg eller deltog i konstantverkets institutioner, där kulturyttringar bestod av plakat och banderoller, utan att Öxabäck IF intog ett annat offentligt rum, fotbollsplanen, och att deras kulturyttringar var, förutom fotbollspelandet, att sy sina fotbollshorts.

När vi frågar Johnson om den politiska beteckningen ”feminist”, får vi ett svävande svar. Hon känner sig inte helt bekväm med att beskriva Öxabäck IF som ett feministiskt projekt. – Vi ville bara spela fotboll, konstaterar Johnson. Jag tolkar det som att Öxabäck IF inte såg sig själva som subjekt i en social och kulturell feministisk förändring, även om vi idag kan förstå handlingen i sådana termer. Det är samtidigt många fotbollsspelare som idag skulle tillskriva sig denna politiska beteckning. Fotbollsspelaren och landslagsledaren Pia Sundhage – också från »de sju häraderna« – beskriver 2017 fotboll som en aktiv feministisk strategi: ”Att spela fotboll är en feministisk sak.”⁶³² Men i våra diskussioner med Johnson menar hon att begreppet kvinnorörelse kanske ligger närmare till hands,

630 Waldén beskriver hur begreppet ”kvinnokultur’ har fungerat som ett användbart men inte okontroversiellt begrepp inom kvinnorörelsen och kvinnoforskningen.” Waldén, 1990, s. 19.

631 Handarbete medförde dock en diskussion: 1973 broderade bildläraren och konstvetaren Anne Lidén kvinnomärket i korsstygn, som publicerades i *Vi människor* där Waldén var redaktör. Det skapande mycket uppmärksamhet och det delade rörelsen i två läger: ena hälften var glad för att bilden bekräftade att en kunde vara en broderande feminist, och den andra hälften var upprörd och tyckte att det motverkade den feministiska kampen. Se också intervju med Anne Lidén av Maryam Fanni, Sara Kaaman och Matilda Flodmark, ”Inga djurtassar eller gubbhänder!”, *Svenskatecknare*, <http://www.svenskatecknare.se/tecknaren/2014/03/07/inga-djurtassar-eller-gubbhander/>, (besökt 2017-01-05). Se också Hallgren, 2008, s. 401.

632 Lisa Edwinsson, ”Sundhage: ’Att spela fotboll är en feministisk sak’”, *Dagens nyheter*, (2017-07-22). Se även citat från Sundhagen i: Tolvhed, 2015, s. 11.

samtidigt som Öxabäck IF inte helt hör hemma inom denna beteckning heller.⁶³³ Frågan som ställs av oss (Norman och mig) bygger på vårt intresse för hur feminismens kamper har bedrivits på många olika sätt, men jag tänker också att klassaspekterna här blir påtagligt aktuella.

För att försöka förstå Johnsons svar kan jag gå till mina egna erfarenheter av att kliva in i ett akademiskt rum: när jag först hörde talas om feminism visste jag inte vad jag skulle göra med det. Begreppet kändes svårt, icke-inkluderande och att det på ett sätt förväntades mycket av mig. Både i argument och i handling. Nu vet jag inte vad jag skulle göra utan det. Med det sagt, kom jag alltså relativt sent att intressera mig för feminismen. Snarare var det klasskillnader och klassjämligheter som först och främst varit den brännande punkten i förhållande till mina klassmässiga förflyttningar; ett skavande mot rum, samtal och materialiteter.⁶³⁴ Klasskamp var dock inte ett politiskt engagemang som tog sig aktivt uttryck under min utbildningsgång.⁶³⁵ Arbetarklass i det akademiska rummet är något som en vänder sig emot och säger: jag är inte en del av detta. Vi gör en (dis)identifikation med den klass vi lämnar, medan feminismen och queera sammanhang på en konsthögskola lyckas mobilisera en rörelse.⁶³⁶

Om jag däremot vänder mig till det sammanhang där Norman och jag placerar Öxabäck IF, som en del av arbetarrörelsen, finner vi en linje, men inte en rak linje. Vid Arbetarrörelsens bibliotek och arkiv återfinns fanor från Textilarbetarförbundet, men även berättelser om fotboll. Och i textilfabrikerna i »de sju häraderna« har det funnits många fotbollslag.⁶³⁷

Likt arbetarrörelsen expanderar fotbollspelandet under början av 1900-talet, när arbetarungdomen tar upp fotbollen och gör den till sin.⁶³⁸ Det är en berättelse om hur fotbollen etableras i slutet av 1800-talet av en medelklassdominerad maktelit som försökte kontrollera skeendet

633 I samtal med Johnson våren 2015.

634 Jag tänker här på genusvetaren Valerie Walkerdine som i en paneldebatt diskuterade svårigheterna med att kliva in i den akademiska feministiska debatten från en arbetarklassmiljö under 1970-talet. Walkerdine pratade utifrån sina klasserfarenheter, som bland annat tog sig uttryck i en bred dialekt och användning av läppstift. Sociala koder, men också materiella aspekter, var viktiga för att inkluderas. Goldsmiths Centre for Feminist Research, London, 18 mars 2015.

635 Samtidigt fanns det under min utbildningsgång på Konstfack (2003–2009) diskussioner om smak som var avgörande för mig i förståelsen av klass, exempelvis hur Ahl diskuterar kitsch, smak och form i förhållande till formgivning och konstnärliga utbildningar i *Fult & snyggt*, 1998. Ahl, 1998, s. 6–33.

636 Vilket går att jämföras med Sohls avhandling där hon beskriver hur flera kvinnor i hennes studie som gjort klassresor ofta refererat till feministiska och queera sammanhang, men att de beskriver sig inte varit verksamma inom en arbetarrörelse. Sohl, 2014, s. 424.

637 Exempelvis 1906 var året då fotbollen kom till Torsbo trikåfabrik, och 1908 bildades ett lag som då kallades Torsbo bollklubb (Torsbo BK). Gällstads hembygdsförening, *Torsbo som vi mins det*, 1996.

638 Andersson, 2002, s. 164.

inom sporten, men hur den senare hastigt expanderar uppbyren av den manliga arbetarungdomen.⁶³⁹ Fotbollens expansion verkar simultant med arbetarrörelsens framväxt som en kraft som svetsar samman män på en plats. Det är samtidigt intressant att många inom den tidiga arbetarrörelsen inte ville kännas vid fotbollen till en början; exempelvis pläderade Socialdemokratiska Vänsterpartiet 1919 (från 1921 Sveriges Kommunistiska Parti) sin avsky för fotbollens utbredning bland arbetarklassen då den hindrade partiarbete.⁶⁴⁰ Arbetarrörelsen ville satsa på organisering och bildning istället.⁶⁴¹ Men med tiden förändrade arbetarrörelsen sin hållning gentemot fotbollen. Kortfattat kan de brokiga och stökiga linjerna beskrivas som att fotbollen har varit en arena för klasskamper och klassmotsättningar.⁶⁴²

Kvinnorna befinner sig dock (återigen) i marginalen i berättelsen om fotbollens framväxt, i likhet med textilarbetarnas och hemsömmerskornas fackliga organisering. Textilarbetare och framförallt kvinnorna inom denna yrkeskategori har historiskt sett haft det svårt att organisera sig; fackförbunden har varit mansdominerade.⁶⁴³ Så även inom fotbollsförbunden. Sociologen Sohl skriver att klass och kön har en ”komplicerad historia, bland annat på grund av att kvinnor genom historien inte betraktats som klass-subjekt”.⁶⁴⁴

Skavandet som jag i mitt arbete försöker lappa och laga genom att göra konsthantverkliga objekt, tillsammans med Norman, bygger på att jag inte finner det så enkelt att placera Öxabäck IF i en linje, eftersom det är komplicerade linjer. Här finns både klass- och könmässiga hinder att bryta igenom. Öxabäck IF visar vägen: det är fotbollsspelandet sammanflätat med att organisera sig i syfabriken, som är deras främsta medel. Inte förhandlingsborden, demonstrationstågen eller strejkerna, där objekt som fanor eller banderoller är betydelsebärande.

Öxabäck IF visar oss att de sociala rörelserna opererade på flera nivåer, och att arbetarklassens kvinnor bitvis tog andra vägar än överklassens och medelklassens kvinnor.⁶⁴⁵ Öxabäcks IF:s utförande byggde helt enkelt på att sy kläder för att inta fotbollsplanen.

Här belyses också Hemmings ärende i texten, där hon ställer

639 Ibid.

640 Ibid., s. 362.

641 Jämför *ibid.*, s. 380.

642 Ibid., s. 299–300.

643 Jämför Winberg, 1987, s. 255–275.

644 Sohl, 1914, s. 109.

645 Jag definierar här klasstillhörighet utifrån utbildningsnivå. Jämför med Sohl, 2014, s. 55. Samtidigt menar jag självfallet att det inom gruppen bakom *Verkligheten sätter spår*, fanns erfarenheter av klassmässiga förflyttningar, men gör ändå analysen och tolkningen av klasstillhörighet efter utbildningsnivå. Medlemmarna i gruppen *Verkligheten sätter spår* var utbildade vid Konstindustriskolan i Göteborg, (skolan heter nu HDK). Se Agelii, Björstedt, Eriksson, Ikse Bergman, Lovell, Nordström och Sjöblom, 1975.

frågan: hur kommer 1970-talets feministiska rörelse att bli berättad och accepterad? Och vidare, vad får det för betydelse för vilket subjekt jag blir? Våra funderingar kring sömmerskornas närvaro i kampen om sina rättigheter och vår längtan efter att hitta nyanserade berättelser om denna yrkesgrupp, utgörs av en vilja att berätta om Öxabäck IF, och berättandet sker genom görandet av en banderoll. Att berätta, och att förskjuta berättelsen genom att återkoppla till historien, är en del av den striden. Det är en del av avhandlingens (naiva) drivkraft att få igång en mer allmän samhällsförändring där arbetarklasskvinnor inte ska förminskas, att deras görande inte ska ses som okunnighet eller att de ska fråntas sin legitimitet.

Att göra subversiva rum, och om att sammanväva rörelser

I banderollerna som Norman och jag gör finns referenser till flertaliga kvinnorörelser. Vi väver samman tider och sammanhang i en gestaltning som föreslår subversivitet. Tydligast uttalade är referenserna till Föreningen för politisk rösträtt och Öxabäck IF, men det går också att se hänvisningar till Lowndes och *Verkligheten sätter spår* för att nämna några.

Det gemensamma för de olika kvinnorörelserna är det kollektiva görandet (ett tillsammansgörande), samt det textila görandet. Jag vill i detta avsnitt resonera kring att det kollektiva och textila görandet möjliggör ett subversivt rum.

I konsthantverkskollektivet Den Nya Kvinnogruppen (DNK), finns ett intresse för tillsammansgöranden och att formera kvinnoseparatistiska rum som en del av organiserandet. Konsthantverkaren Kakan Hermansson från DNK lyfter även hur nagelsalongen opererade som ett separatistiskt rum, likt den klassiska syjuntan.⁶⁴⁶ Gruppen betonar vikten av att systerligt alternativt kamratligt stödja varandra i en konsthantverklig verksamhet. Det finns flera konsthantverksgrupper som har formats i likartade syften. Kollektiv organisering som strategi är något som jag ser återkommer genom flera olika rörelser och tider; exempelvis utställningen *Verkligheten sätter spår* och den brittiska rösträttsrörelsens förbund och ateljé; The Suffrage Atelier där Pankhurst medverkade, samt The Artists' Suffrage League (ASL) där Lowndes medverkade. I en beskrivning av The Suffrage Atelier kan jag läsa att ateljén hade som syfte att vara en: "An Arts and Crafts Society Working for the Enfranchisement of Women".⁶⁴⁷ Alltså en konsthantverklig förening som verkar för kvinnors frigörelse.⁶⁴⁸

Jag återvänder till Lowndes text, som handlar om att konsthantverka, att *göra*. Lowndes menar att görandet av en banderoll har dubbel betydelse. Att samlas i görandet av en banderoll och att samlas *under* en banderoll

646 Hermansson, 2012.

647 Ibid.

648 Crawford, 2001, s. 662.



är att skapa en plats för att agera i feministisk mening. Görandet av banderoller under rösträttsrörelsen skapade ett rum för kvinnor, där de kunde utbyta kunskaper och idéer.⁶⁴⁹ Görandet av en banderoll innebär också att ett objekt med en enande funktion blir till. Kring objektet centreras en gemenskap. Exempelvis skriver Lowndes:

En banderoll handlar inte om ord, den är inget plakat: överlåt dylikt åt anslagstavlor och reklambärare. En banderoll är något som ska bölja i vinden, fladdra i brisen, ge färgstänk för vår njutnings skull, ömsom visa, ömsom dölja en devis man längtar efter att få tyda: man ska inte läsa den, man ska vörda den.⁶⁵⁰

Lowndes vittnar om hur både det textila görandet och banderollen i sig självt – där banderollen är en yta att beskåda – utgör ett eget rum för suffragetterna. Det egna textila rummet verkar i Lowndes sammanhang som ett radikalt rum. Det radikala rummet skapas både i själva tillverkan/utförandet av banderollen och i akten att ta ut den på stadens gator. Dessa båda göranden sammanvävs i det radikala (subversiva) rummet. Som citatet ovan visar, handlar inte banderollen om ord, utan om något som ska bölja i vinden, fladdra i brisen, ge färgstänk för vår njutnings skull. Uttrycket ”för *vår* njutnings skull” bygger på skapandet av ett kvinnokollektiv. Litteraturhistorikern Jane Goldman beskriver hur Lowndes text ”Banderoll och banderolltillverkning” fungerade som ett feministiskt manifest.⁶⁵¹ Goldman menar också att Lowndes text skrevs i samma anda som den brittiska författaren Virginia Woolfs (1882–1941) verk *A Room of One's Own* från 1929, där Woolf skriver att ett eget kvinnorum ligger till grund för den kvinnliga emancipationen.⁶⁵² Men i Lowndes text, skriven tio år tidigare, är det inte ett ”eget” rum i betydelsen individuellt som åsyftas, utan ett rum för flera. Ett kollektiv, som kan gå under eller bakom banderollerna. För Lowndes innebär detta emancipatoriska rum ett

649 När jag träffar doktorandkollegan Zoë Thomas som forskar på kvinnliga konsthantverkare från 1880–1920, i London våren 2015, visar hon att Women's Guild of Arts startades 1907, och bland annat drevs av Mary “May” Morris (1862–1933) – en yngre dotter till William Morris – som ett svar på det manliga skrået The Art Workers' Guild. En tolkning av Women's Guild of Arts feministiska agenda är att se den som en vidare utveckling av Morris socialistiska agenda i relation till hur Arts and Crafts-rörelsen formulerades under 1890-talet. Thomas beskriver att kvinnor organiserades genom att träffas ”hemma” (“At home”) där bara kvinnliga konsthantverkare bjöds in. Hon menar också att kvinnorna verkade för att se konsthantverkan som en professionalitet, ett yrke som innebar egen försörjning och därmed högre grad av självständighet. Hon berättar om ”telefonföreläsningar” – där inga män fick delta och där kvinnliga konsthantverkare skapade ett forum för samtal. Samtal med Zoë Thomas 17 april, London, 2015. Se också Zoë Thomas ”‘At Home’ with the Women's Guild of Arts: Gender and Professional Identity in London Studios, c.1880–1925”, *Women's History Review*, 2015, s. 938–964.

650 Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

651 Jane Goldman, *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, 2004, s. 158.

652 Crawford, 2001, s. 662.

göranderum eller ett tillsammansgörande.

Genom det textila görandet, som ofta utgör separatistiska rum, uppstår ett kvinnokollektiv där enskilda kvinnors berättelser kan speglas i andra kvinnors erfarenheter.⁶⁵³ I flera av kvinnorrörelserna har kollektiva grupper – alternativt ”tillsammansgöranden” – öppnat upp för och möjliggjort en medvetandehöjning.⁶⁵⁴ För att omstörta en rådande ordning och verka subversivt, krävs gemensam analys och gemensam handling. Det (textila) tillsammansgörandet möjliggör detta genom rum för samtal och objekt som både enar, kommunicerar kampen och uppmanar (alternativt föreslår) till handling.

Norman och jag verkar inom en systerlig linje där att göra tillsammans genom en konsthantverklig praktik har varit en strategi i många tider och rum. Men vi undrar huruvida det är en berättelse som är berättad ifrån syfabriker; kanske är det en berättelse som framförallt har tillskrivits konstnärer och konsthantverkare ifrån textilateljéernas praktik. Vi konstaterar dock att kvinnorna vid Öxabäcks syfabrik visar hur textil kan utgöra en plats, ett sammanhållande klister kvinnor emellan.

Jag har i detta kapitel resonerat kring mina frågor om hur vi kan förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt i relation till utställningen *Verkligheten sätter spår* och Öxabäck IF:s görande. Jag har anlagt praktiska och teoretiska begrepp och skapat jämförande berättelser om två olika textila rum. Jag finner hur tillsammansgörandet och hur materialets underordning spelar en central roll i förståelsen av subversivitet. Jag har befunnit mig i The Women's Library i London, för att ytterligare få inblick i Lowndes banderollpraktik från början av 1900-talet. Jag har diskuterat görandet av en banderoll till Öxabäck IF i relation till begrepp som feminism och funnit att feministiska handlingar, och kvinnorrörelser, bedrivs i plural vilket synliggörs i vårt närmande till alla de materialiteter som vi återfinner i Öxabäck IF:s museum. Materialet visar också hur sömmerskorna bitvis tog andra vägar, genom att inta fotbollsplanen men också genom att tillskriva sig själva rollen som språkrör för sin egen sak, genom görandet. Textilindustrins kvinnor som i många tider varit ett slags ”proletärernas proletariat; fattigare och sjukare än alla andra” formulerar nu en frihet, en transformerad längtan genom intagandet av fotbollsplanen.⁶⁵⁵ Materialet visar att Öxabäck IF banade väg för något som inte funnits förut och här bland alla materialiteter, syns ett prövande i form av spelande, organiserande och i all den organiseringen finns även praktiken att sy sina egna fotbollsshort.

653 Jämför Hallgren, 2008, s. 422.

654 Ibid.

655 Axelsson, 1991, s. 12.

IV. KONST/HANTVERK I UTSTÄLLNINGSRUM; ATT STÄLLA UT OBJEKT I UTSTÄLLNINGAR

Detta kapitel berättar om ett utställningsbygge till *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag* vid Borås Konstmuseum 12 maj – 21 augusti 2016. Kapitlet är indelat i tre avsnitt. Det första avsnittet beskriver utställningsrummet samt objekten som Åsa Norman och jag vill sätta i rörelse, avsnittet kommer att belysa det mångmateriella konsthantverket där det görs iscensättningar mellan objekt. Jag kommer även närma mig en reflektion kring iscensättningen av objekt i utställningen och förhållandet till utställningsrummets materiella utformning. Det andra avsnittet reflekterar över utställningsrummets historiska linjer, vilket leder till resonemang om konst/hantverks-begreppet för att få en förståelse för hur jag som konsthantverkare orienteras kring dessa begrepp. Kapitlets sista avsnitt berör aspekter av vad det innebär att tala och att göra, och avslutningsvis berörs hur görandet av en utställning äger viljan att sammanväva rörelser.

Objekt att sätta i rörelse: om mångmateriella iscensättningar

Det är sen vår, och fotbollsgräsmattor börjar titta fram här och var i orter och städer som jag och Norman passerar. Vi är på väg till ett bygge av utställningen *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag* vid Borås Konstmuseum. Borås Konstmuseum skulle kortfattat kunna beskrivas som en plats som gör nationella och internationella samtidskonstutställningar, samt ett museum som har en samling av svensk konst, det vill säga det är ett museum som vanligtvis inte brukar visa konsthantverk, vilket skiljer sig från Röhsska museet i föregående studie. Röhsska är alltså ett museum som ligger närmare min egen konsthantverkliga praktik. Kontrasterandet av de båda museernas inriktningar, och därmed de sammanhang som utställningarna skrivs in i, blir för mig, i förhållande till syftet med studien, en prisma för att undersöka konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv. Detta att inta ett utställningsrum, att placera in objekt i ett konstmuseum, belyser även aspekter i min första frågeställning, vems hand är det som gör? med betoning på delfrågan; vems hand gör var någonstans? vilket jag i detta kapitel kommer till.

Vi börjar packa upp utställningsmaterialet. Våra konsthantverkliga

objekt består av flera gestaltningar i en rad olika material. Det är gestaltningar som handlar om, och är komna från, ett görande och en undersökande process. Materialet sprids ut i rummet och de olika materialiteterna övertar rummet, de gör rummet till sitt. Utställningsmaterialet handlar också om att iscensätta rummet, där detta ”mångmateriella” formar en helhet. Det mångmateriella konsthantverket består således även av intagandet av platsen. Platsen formar utställningsmaterialet och vice versa. Vårt val av plats bygger på att museet ligger förhållandevis nära Öxabäck. Den geografiska närheten till Öxabäck förenklade för oss att bjuda in den grupp Öxabäck IF spelare som vi i första hand ville tala med.⁶⁵⁶

Utställningsmaterialet sprider sig i rummet. Två banderoller, där vi sammanväver olika kvinnorörelser genom jacquardvävning, och som står i relation till ytterligare göranderum, textilindustrin och broderandet för att nämna några. En redigerad version av Öxabäck IF:s Super-8-material, där vi kan se deras egensydda fotbollsshorts och hur de avancerar i sitt fotbollsspelande mellan åren 1966–1973. Filmmaterialet blir centralt i utställningen, då det visar Öxabäck IF:s egen agens. Redigeringsarbetet är gjort av oss, men i diskussion med Johnson som hjälpt oss att placera in matcherna, åren och så vidare. Samtalen med Johnson är avgörande. Exempelvis är ett önskemål från Johnson att klippa bort de delar som är av privat karaktär. I redigeringsarbetet har vi koncentrerat oss till Öxabäck IF:s fotbollsspelande och vi har även klippt bort jippomatcherna mot männen. I redigeringsarbetet görs en utsortering i enlighet med de olika träningskläderna som förändras genom spelandet.⁶⁵⁷ Videon, som projiceras på en vägg, visar ett urval baserat på studiens syfte att följa textil material.⁶⁵⁸

I relation till filmmaterialet finns även ett ljudverk. De rörliga bilderna och ljudet framträder i utställningsrummet i ett växelspel. När några filmsekvenser visats och projektionen blir svart, hörs ljudverkets röst, därefter återtas uppmärksamheten av projektionerna. Ljudverket utgår från Lowndes text ”Banderoll och banderolltillverkning”, från 1909, men där vi har skrivit om vissa textdelar för att berätta om Öxabäck IF. Exempelvis har vi bytt ut vissa färger som Lowndes nämner så att de överensstämmer med Öxabäck IF:s färger. Stycken ur texten varvas med matchbilder. Suffragetternas aktivism sammanvävs med Öxabäcks framfart på planen.

656 Valet av Borås Konstmuseum gav oss också möjlighet att arbeta med intendenten Karolina Pahlén, som tidigare har gjort viktiga utställningar som berör feministiska och kvinnohistoriska verk, så som utställningen *System*, Borås Konstmuseum, sept 2014 – jan 2015.

657 Vi diskuterar även materialet och dess sorteringen med filmaren och doktorandkollega Marius Dybwad Brandrud.

658 En konsthantverkare som undersökt relationen mellan textil och film är bland annat Sabrina Gschwandtners verk *Watch & See*, 2009. Gschwandtner syr samman filmrullar för att skapa textila objekt. Se Visnja Popovic & Owyn Ruck, *The Textile Artist's Studio Handbook: Learn Traditional and Contemporary Techniques for Working with Fiber, Including Weaving, Knitting*, 2012, s. 162.

Vi monterar högtalare för ljudverket och provar ljudet. Skådespelaren Inga Onn läser: en röst som kan beskrivas som ”intensiv” med ett visst ”uppfodrande” tilltal, vilket överensstämde med vår läsning och tolkning av Lowndes text. Så här lyder textens inledning:

På senare tid har ett stort antal banderoller kunnat beskådas på stadens gator. Somliga är vackra i sig själva, många ger ett livfullt intryck, andra är sorgligt fula och trista. Banderoller av olika slag har emellertid kommit att förknippas med kvinnans nyfunna plats i det offentliga livet, och det tycks sannolikt att så kommer att förbli, till gagn för våra färglösa gator och hittills så strama politiska sammankomster.

Nu äntrar kvinnligheten det offentliga livet, liksom fotbollsplanen och med kvinnan kommer svunna tiders banderoller, liksom mycket annat som folk nästan hade glömt att de saknade.

Politiska färger har vi haft genom hela den folkhemska eran, och det har inte hjälpt oss ett dyft. I olika sammanslutningar har en haft emblem i överflöd, men dem har en inte sett skymten av på de gråa och trista gatorna. Men i och med den nya tiden har något nytt kommit att se dagens ljus, och färg har fått en ny innebörd. Vad är då detta nya? Föreningar som bildas, leds och drivs av kvinnor. Av ren nödvändighet har de bildats, med husmoderlig list leds de, och trots knappa resurser drivs de, genom uppfinningsriktighet och många arbetare, vidare.⁶⁵⁹

Den sista delen i arbetet bygger på att vi gör en läsning av Öxabäck IF:s handling utifrån hur de kan placeras in i arbetarrörelsen. Öxabäck IF verkade som ett arbetsplatslag och arbetet opererade som en del i att omförhandla maktasymmetrier. Vi har tillverkat hörnflaggor som är tänkta att anspela på arbetarrörelsens fanor och de hörnmarkeringar som finns på Hagavallen, Öxabäcks IF:s hemmaplan.

Utställningens centrala delar utgörs av filmen som är centralt placerad i rummet och som visar hur banderolltillverkning och shortssömnad är två (inte skilda) exempel på betydelsen av ett görande. Suffragetternas aktivism sammanvävs med Öxabäcks framfart på planen. Praktiken, banderolltillverkning och shortssömnaden, är komna från två, i rum och tid, skilda rörelser men det finns en likhet som handlar om hur objekten ska ge dem mod, skydda dem, och ge dem frihet. Det är också beskrivet i textilarbetarnas agitationsarbete:

659 Citatet är ett utdrag av ljudverket *Om banderoller och banderolltillverkning* efter Lindéns översättning av Lowndes texten från 1909. Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

”Vi väva oss själva en duk utav blod [---]
 Den duken den väves med tankar och ord – ,
 Den duken skall skydda och giva oss mod – ,
 Den duken är vår.
 Den duken är god.
 Vi väva och tänka vi tankarna länka till frihet vi längta”.⁶⁶⁰

När vi börjar bygga utställningen konstaterar vi att rummet där vi befinner oss är ett besvärligt rum att installera våra verk i. Det är många dörröppningar och mycket ljusinsläpp från de stora fönstren. Den låga takhöjden samt ljusinsläppet från de stora fönstren gör det svårt att få banderollerna att komma till sin rätt färgmässigt: vi upplever dem bleka och inträngda i rummet. Objekten som vi vill sätta i rörelse förhåller sig till ett rum där rummets materialitet inverkar. Vi kommer att mörklägga rummet med mörkläggningsgardiner, och Normans (och mina) kunskaper om att sy gardiner kommer till användning i utställningsbygget. Rummets utformning påminner oss om att vi befinner oss i tämligen brokiga mellanrum, mellan museets utställningshallar och den lokalhistoriska samlingen. Vår placering i detta mellanrum erinrar oss om konsthantverkets emellanpositioner, vilket jag nedan vill komma till.

Konsthantverkets emellanpositioner

Utställningen har växt fram efter en rad planeringsmöten. Vid ett av de första planeringsmötena sitter vi på Borås Konstmuseum, där vi tillsammans med intendent och museichef överlägger om en eventuell utställning vid museet. En fråga kommer upp, som berör huruvida arbetet är konstnärligt. Frågan som ställs av museichefen är inte ny, varken för mig, för den som ställer den, eller för Norman. Att vårt arbete är orienterat mot det textila och (därmed) det hantverksmässiga får betydelse för hur det närmar sig detta specifika ”konstnärliga” rum. Det finns även, vilket museichefen påtalar, etnografiska anspråk i arbetet, så relevansen i frågan om det konstnärliga är inte svårbegriplig. Detta kan kopplas till hur suffragetternas arbeten hanterats: praktiker som befinner sig i skärningspunkter tenderar att hamna i marginalerna. Konsthistoriken Lisa Tickner skriver:

Too 'artistic' for the interests of political history, it was too political

660 Agitationsdikten ”Vi spinna, vi spinna. Vi väva, vi väva” som jag ovan refererar till är en text som jag läser senare i processen, i skrivandet av systertexten. Norman och jag kommer till utställningen *Att ta strid*, parafasera fraser från denna dikt på våra hörnflaggor. Janzén (red.), [1914], 1923, s. 15–22.

(and too ephemeral) for the history of art. Women's work has been traditionally 'hidden from history', [---].⁶⁶¹

Tickner menar att många av suffragetternas praktiker, likt Lowndes, har varit för "konstnärliga" för politisk historia och alltför politiskt för "konsthistorien". Vilket synliggörs genom Lowndes banderoller som idag finns i en samling som tillhör kvinnornas bibliotek – The Women's Library – och inte i konst- eller konsthantverkshistoria.⁶⁶² Frågan som ställdes huruvida arbetet är konstnärligt, berör mitt syfte med avhandlingen: att undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum. Jag menar att det i ett mångmateriellt konsthantverk och dess praktiker både finns konstnärliga och hantverkliga linjer. Jag betraktar konsthantverkliga praktiker som orienterade kring historiska linjer samt rumsliga och tidsliga förutsättningar, i ständigt pågående, komplexa processer. "Konsthantverk" har förknippats med brukbarhet, användbarhet, nyttofunktion och alldaglighet, till exempelvis i den svenska konstkritikern och författaren Ulf Lindes (1929–2013) text "Konsthantverk i stället för en definition", *Hantverkets 60-tal*, från 1968.⁶⁶³ Och ja, brukbarhet och vardaglighet är också något som Norman och jag ständigt förhåller oss till i vårt konsthantverkliga undersökande. För oss är dessa element viktiga och betydelsefulla: berättelsen om Öxabäcks IF:s handsydd shorts visar på komplexiteter kring aspekter av brukbarhet och vardaglighet. Shortsen sys av professionella sömmerskor på raster/fritid för att brukas i en för kvinnor på den tiden inte särskilt vardaglig praktik (fotbollsspelande), i en emancipatorisk rörelse. Lowndes text berättar om banderolltillverkning, som i första hand kanske inte befinner sig i ett vardagligt görande, men samtidigt finns det i hennes text en rad referenser och kopplingar till sysslor som att handla blommor, sy gardiner och sängkläder till ett hem. I den materiella berättelsen aktualiseras aspekter av brukbarheten, de vardagliga sakerna som görs av kvinnor och berättelser som cirkulerar kring hemmets domän. Jag menar att våra konsthantverkliga verk har öppnat upp sig för att operera genom det mångmateriella, vilket även betyder att en konsthantverklig praktik har rört sig emot ett konstabegrepp där frågeställningar, reflektion och materialiseringar av samhälleliga och politiska frågor blivit en del av praktiken. Där skiljelinjer mellan vad som är konst och konsthantverk inte varit tydliga. Det är en förskjutning av konsthantverk från "nytta",⁶⁶⁴ till att undersöka – vilket i sin tur också

661 Tickner, 1988, s. 9.

662 Ibid. Jämför även The Emily Davison Lodge, 2013. Praktiker som hamnar mellan olika historieskrivningar – i marginalerna – går även att sätta i relation till Öxabäck IF:s material; de idrottshistoriska institutionerna så som Riksidrottsmuseet i Stockholm har inte avsevärt mycket material från Öxabäck IF. Riksidrottsmuseet, "Idrottshistoria", Stockholm, (besökt 2017-03-03).

663 Linde, 1968, s. 13.

664 Jämför Linde. Ibid.

kan beskrivas som ”nytta”. Jag menar att denna förståelse förutsätter en snäv tolkning, exempelvis nyttan av att diskutera samhällsliga frågor i ett utställnings- eller utbildningsrum. Det väsentliga i vårt mångmediala konsthantverk är dock inte att lämna nyttan, som har varit en viktig del av att förstå konstnärlighet, eller ”konsten”, i konsthantverk. I frågan som ställdes av museichefen är mina och Normans konsthantverkande händer sedda i relation till historiska definitioner. Norman och jag kliver in i utställningsrummen och jag i ett avhandlingsarbete i konstnärlig forskning med ett konst och/eller hantverk. Vi befinner oss mellan konst och hantverk beroende på vem vi pratar med eller vilka rum vi kliver in i.

Som konsthantverkare och genom de val jag gör i avhandlingsarbetet rör jag mig ständigt i denna emellanposition, där praktiken förflyttar sig och olika betydelseförskjutningar sker i relation till olika rum, platser, arbetsbord, och verktyg. Jag vill hävda att frågan som ställdes i planeringsrummet och som vi känner igen från en rad olika sammanhang, synliggör något positivt med ett begrepp, en praktik och ett kunskapsområde som är institutionellt komplicerat, brokigt och krångligt. Jag menar att konsthantverket är splittrat, i en positiv mening. Det är konst/hantverk, där snedstreckat påvisar emellanpositionen och utgör konst ”och/eller” hantverk. I brokigheten finns det möjligheter, emellanpositionen innebär en möjlig vitalitet.

I planeringsrummet kommer vi med en rad förslag på vilka utställningsrum vi kan ”tränga oss in i” för att få plats i museets utställningsplanering. Rummet som vi själva föreslår visar just på hur denna emellanposition materialiseras, då rummet är ett mellanrum mellan museets lokalhistoriska samling och de gästande utställningarna. Vi tar mellanrummet i anspråk.

Bland verk, mörkläggningsgardiner och kamp

Mörkläggningsgardinerna är upphängda och tillsammans med museets tekniker och personal gör, vi några ytterligare justeringar av banderollerna och videon. Mellanrummet breder ut sig och blir ett utställningsrum. Det sista vi gör dagen innan öppning är att vi pratar inför press om utställningen, om fotboll då och nu, om feminism och kvinnorörelse och lite om konsthantverk. Utifrån dessa göranden kan jag konstatera att jag genom mina klassresor har kommit att bli ett görande och talande subjekt.

Vi sopar golvet, spänner fast sista mörkläggningsstyget, och justerar projektorn. Och funderar en sista vända. Vad innebär det att tala om, och göra om, Öxabäck IF och deras handlingar i vår konsthantverkliga kontext? Vad gör våra olika konsthantverkliga tillägg, vad innebär vårt konsthantverkliga undersökande?

Förräderi,
lojalitetsakt
eller en översättning
kanske en
kärleksakt.⁶⁶⁵

Det är med dessa dubbelheter som vi tittar på materialet som återfinns i utställningen som tar form.

Att Norman och jag lyfter fram Öxabäck IF:s ”bortglömda” göranden är att aktualisera historien och att omförhandla och erövra historieskrivningen. Denna utställning, och mina grubblerier kring gestaltningen som växer fram, leder mig vidare till ytterligare frågor om vad som hände under 1960- och 1970-talets sociala rörelser. Eller mer specifikt: vad hände 1966 i skapandet av något nytt? Och vidare, vad får det för betydelse för vilket subjekt jag blir? Där något skapades, danades mitt i andra vågens feministiska rörelse – som en framgångssaga?⁶⁶⁶ Vad konstrueras i denna berättelse, är det enbart en berättelse om emancipatoriska subversiva framgångar? Och här är vi nu, och vi kan spela fotboll? Vår strid innebär inte bara att lyfta kvinnliga pionjärer i historien, utan kan också beskrivas som att vi aktivt skapar en linje från dem till oss, från ett då till ett nu; ser en genealogi, från 1966 till idag. Vi inser att ”Öxabäck IF, ert förhandlande kring vad kroppar kan göra i relation till tid och rum har spelat roll för oss.” Det är genom berättelser som dåtiden materialiseras till råvara för våra subjektskonstruktioner idag.

Nästa dag, vid öppningen, kommer Öxabäck-spelare till utställningen, någon reser från Göteborg och några från Öxabäck och Kinna. Alla sätter sig på den bänk vi har ställt fram. Vi läser högt från ett brev som vi har skrivit till dem: ”Vi placerar in oss i er våg Öxabäck IF, genom er rörelse färdas vi in i våra tider och våra rum. [---] Ni var rebeller Öxabäck IF. Det finns många sidor av att vara en rebell, en pionjär i ett sammanhang. Vi vill att ni ska veta att det betydde något för oss, ert spelande.”⁶⁶⁷

Normans och mitt görande, som i utställningen *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag*, blir en materiell berättelse om Öxabäck IF, om rörelser och drivkrafter till en annan ordning. Allt sammanvävt i vårt görande och i utställningen. Ett löfte om görandets politiska möjligheter; att göra är en form av tal. Lowndes text om banderolltillverkning påtalar just detta – en text som ekar i utställningsrummet:

”Männen tittar på.
Är deras ögon skylda,

665 ”Att berätta för den andra är ett förräderi. Och på samma gång en lojalitetsakt. Att skriva om den andra är en översättning. Och på samma gång en kärleksakt.” Citerat ur Athena Farrokhzad & Svetlana Cârsteian, *Trado*, 2016, s. 7.

666 Jämför Hemmings, 2005, s. 126.

667 Hållander & Norman, ”Brev till Öxabäck IF”, 2016, s. 2.

eller börjar de skönja
 att det i allt slit och strävan
 finns någonting nytt och värdefullt
 att tillföra det nationella livet?”⁶⁶⁸
 Av alla de utställningsöppningar som vi gjort,
 var denna den vackraste.
 Så många systrar,
 med tårar på sina kinder.

Jag har i denna del klivit in i en textilbygd, och hittat långliga och många historier om textila utföranden. När jag kliver in och börjar följa objekt finner jag tillsammans med Norman en berättelse om Öxabäck IF som visat mig möjligheterna till en annan ordning. Hos dem blir viljan i görandet, att sy sina egna fotbollsshorts, löften om görandets politiska möjligheter. Genom att närma mig deras görande i ett tillsammansgörande med Norman, har jag fått syn på olika händer som gör. Andra kapitlet är en berättelse om ett tillsammansgörande i Normans syateljé, där vi undersökte hantverksmässiga utföranden, genom den brittiska suffragetten och konsthantverkaren Lowndes. Kapitlet avslutas med en produktion av en banderoll vid AB Ludvig Svensson där flertaliga händer som gör synliggörs. Händerna som gör i detta sammanhang bygger på ett arbete som ligger bakom dem som gör, vilket svarar på avhandlingens övergripande frågeställning om vems hand det är som gör. Analysen genom tillsammansgörandet visar på hur ett görande alltid bygger på ett arbete som ligger bakom det som är framför.

I det tredje kapitlet placerade jag mig i bibliotekets olika rum, där jag gjorde en jämförelse mellan Öxabäcks IF:s görande och konsthantverkliga praktiker från 1960- och 1970-talet. Analysen visar hur det subversiva tar sig form genom materialitetens sociala och kulturella underordning, vilket framförallt blir tydligt genom utställningen *Verkligheten sätter spår* som beskriver processen som ”varför förkasta den kvinnliga vävtraditionen, [--] varför inte undersöka [--] och använda den som ett vapen i vår kamp”.⁶⁶⁹ Analysen visar också att de sociala rörelserna opererade på flera nivåer i samhället, genom olika göranden och hantverksmässiga utföranden, där framförallt Öxabäck IF visar hur sömmerskor bitvis tog andra vägar i sin kamp.

668 Lowndes, [1909], 2016, s. 21–28.

669 Agelii, Björstedt, Eriksson, Ikse Bergman, Lovell, Nordström och Sjöblom, 1975, s. 6-7.

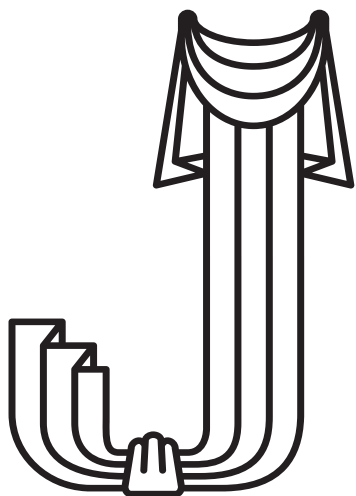




EN MÖ...
NG OCH ERA FÖTTER
NGRADE DIMMAN

VA KVINNOOR PÅ PLAN
ANTUSSENTALS

AVSLUTANDE REFLEKTION



ag vill i en avslutande reflektion säga något om de komplexa frågor jag ställer. Inte för att sammanfatta eller göra ett bjärt avslut, utan för att vidga de flerdelade och komplexa frågeställningarna, i mötet med framtida göranden, där de förhoppningsvis kan utvecklas, växa och modifieras.

Göra handling – Handling är att föreslå

Jag har provat mig fram konstnärligt, och jag har gjort många irrfärder som tagit mig på sidospår. Jag har övergivit många för mig initialt bärande tankegångar och praktiska provanden. Att lära sig att forska har varit en praktisk lärprocess; i avhandlingsarbetet har jag genomfört olika undersökningar där jag har placerat mitt jag, min hand och min praktik i relation till en mängd olika praktiker, rum och linjer. En redogörelse med bilder och en kort deskriptiv text återfinns i appendix II. ”Att lära av göranden; forskningsprocess”.

Men jag har också gjort genombrott. I de två görandefallstudierna som finns i del ”Viljefullhetens arkiv” återfinns objekt och textmaterial som är komna ur en process som kan beskrivas som en växelverkan mellan frågor och material. De historiska objekten och frågorna har alltså vuxit fram genom att jag bland annat kliver in i rum och följer objekt. Frågorna och materialet påverkar och interagerar med varandra. Det har funnits en drivkraft hos mig att söka efter objekt som berättar om, eller verkar inom, olika rörelser. En drivkraft som har formulerats utifrån vad jag inledningsvis beskrev som en vilja att ta strid. Sökandet efter objekt har skett i museers samlingar och arkiv, bibliotekens böcker, texter och fotnoter, men också i min vardag, i konsumtionens rum, eller när jag lyssnat på radion.

Jag har i avhandlingsarbetet förflyttat min konsthantverkliga praktik; från mina första närmanden till pyssel och dekorering, till att genom görandefallstudier undersöka och jämföra konsthantverkliga praktiker, linjer och rum utifrån ett intersektionellt perspektiv. Det har framförallt varit en lustfylld och lärorik resa, men också bitvis svår, trasslig.

De erfarenheter som jag vill lyfta fram är också hur tillsammansgörandet är en viktig del av de två görandefallstudierna, framförallt utifrån en metodologisk utgångspunkt. I relation till alla händer, kunskaper och praktiker har jag fått betydande hjälp att förstå min hand och min praktik. Om arbetet inte hade utförts i tillsammansgörandets konstanta och relationella skavande mot flertaliga händers mångmateriella kunskaper, skulle min hand, min praktik, istället utgått ifrån mina ”inarbetade” konsthantverkliga metoder. Jag skulle inte fått syn på alla de aspekter som finns inom en praktik. Jag vill också lyfta fram att objekten som görs blir föremål som blir ett bevis i framtiden. De blir en del av en historieskrivning som kan påvisa maktasymmetrier. De kan också ta sig in i samlingar på samma sätt som mina och Szentiványis parafraaser på Rörstrandstallriken ”Härligt är det land vi leva i” gjorde i utställningen *From Pottery to Politics*. Där utgör de skavande objekt mot institutioner och historieskrivningar som blir viktiga för praktikers möjlighet att utvecklas, de görs till resurser där kunskap kan hämtas.

Jag har undersökt möjligheten att ta strid, att vända upp och ner på verkligheten. Arbetet började som en naiv önskan att få igång en allmän samhällsförändring där arbetarklasskvinnor inte skulle förminska och där

deras görande inte skulle ses som okunnighet. Men avhandlingsarbetet har visat att det finns svårigheter och komplexiteter i viljan av att ta strid genom att göra konstantverkliga objekt. Jag vill påstå att subversiva göranden är beroende av

samtidigheter,
sammanhang
och
plats.

När jag kliver in i butikernas utbud av varor finner jag olika argument för att jag som konsument ska välja den ena varan framför den andra. Jag följer objekt från slutet av 1700-talet som på samma sätt som dagens varor deklamerar politiska ståndpunkter i vardagen. På ett övergripande plan kan dåtidens keramiska ting och dagens produktförpackningar sägas fylla samma funktion. Jag noterar att keramiken bytts mot dagens förgängliga material, men att argumenten är desamma. Att köpa rätt får betydelsen att göra rätt, och konsumtion ses som aktivistisk handling. Konsumtion som motståndshandling? Vem som kan göra denna form av ”aktivism” eller motståndshandling avgörs dock av vem som har råd att konsumera. Vem som kan göra denna form av ”aktivism” handlar också om vem som har tillträde till dessa motståndsrum.

Det som synliggörs i dessa objekt är en komplexitet; de viljefyllda objekten fungerade snarare som en del av ett identitetsskapande för dem som hade och har råd att konsumera. Det som synliggörs i analysen av objekten är hur respektabilitetens former och inrättningar opererar inom och genom dem.

Jag blir respektabel genom att köpa rätt. Det finns en nedlagd politisk intention i objekt – en vilja – men jag påminner mig om att respektabiliteten inom dessa objekt fungerar som ett sätt att bestämma vad som är rätt. Ett konsumerande av ett objekt kan vara ett riktmärke för att veta vem jag är eller kan bli, eller inte är/inte kan bli. Objekten formar klassrelationer, där objekten äger en auktoritet, objekten styr. Det finns även ett betydande avstånd mellan de människor som objekten påstås ta strid för – och min konsumerande hand. Objekten talar för någons strid, de blir tvivelaktiga språkrör i en kamp. De berörda äger ingen agens att formulera kampen.

Objekten som är
fyllda av en vilja att ta strid
blir brickor i de spel
de har sökt ifrågasätta.

Jag deltar med delar av mitt avhandlingsprojekt i den internationella konferensen om hemindustri våren 2018: *Long time perspective on home-based industrial work*, i Stockholm.⁶⁷⁰ Till konferensen kommer aktivister,

670 Utställningen *Sy-fabrikssystrar! Öxabäck IF – utan er ingen morgondag* var en del av konferensen ”Long time perspective on home-based industrial work”, på Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek 23–24 maj, 2018. Arrangörer: Arbetarnas kulturhistoriska sällskap, Union to

forskare, representanter från organisationer, konstnärer men också de som organiserar hemindustrins kvinnor idag i den globala södern; Indien, Chile, Thailand, Södra Asien, Etiopien. Jag presenterar fragmentariska delar i en utställning från den tematiska analysen genom textil, och konstaterar att jag har skapat min egen genealogi:

skapat min egen historia;
och en förståelse;
genom görandet.

När jag presenterar materialet i utställningen, lägger jag märke till att jag möter en annan form av subversivitet än den som synliggörs genom de keramiska objekten. De textila utförandena verkar subversivt genom att de är sammankopplande med kvinnors görande och kvinnors rum. Materialen skapar rum, och det textila utförandet har många gånger fungerat som ett separatistiskt rum; symöten och syjuntan. I dessa separatistiska rum har det uppstått en annan form av subversivitet, som kommer längre och som påminner om det Lowndes skriver om: vikten av en banderoll i betydelsen att göra och inrätta sig under den, tillsammans. Görandet av ett objekt kan således skapa en identitet, ett kollektiv. Den textila görandefallstudien synliggör alltså att för att verka subversivt och omstörta en rådande ordning, krävs gemensam analys och gemensam handling. Objekten kommunicerar kampen och uppmanar till subversivitet. I min presentation synliggörs även att mina olika positioner och relationer till materialet är av betydelse. Min närhet till den textila historien har betydelse, jag kommer längre, jag är en dotter i ”textilsläktet”. Det är rummens plats som har betydelse men också min agens i dem. Förståelsen av agensen i att ta strid synliggörs även hos sömmerskorna som organiserade Öxabäck IF och som visar oss en annan ordnings möjlighet. Hos sömmerskorna blir viljan i görandet – att sy sina egna fotbollssshorts – löften om görandets politiska möjligheter. Genom görandet skapas möjligheter att tala.

Jag noterar konferensdeltagarnas intresse för specifika årtal, till exempel åren 1931–1987 när fabriker som jag själv klev in i under 1990-talet, lades ned – när den textila omstruktureringen ägde rum – och vi konstaterar det uppenbara: att världarna är sammanlänkade. Konferensen påminner mig om den samtida produktionen, om hur historien upprepar sig, och om våldet i produktionen. Under den tre dagar långa konferensen är det framförallt en kvinna som fångar mitt intresse. Hon organiserar hemindustrins kvinnor i Thailand, och hon beskriver arbetet med att organisera, svårigheterna i att organisera, ta strid: – I tjugo år har vi försökt att implementera lagar, organisera kvinnor – men inget har förändrats. Så brister det: hennes röst spricker i gråt, ljuden försvinner i små fragment;

rummet blir tyst;
 åhörarna hör endast andningen;
 tårarna
 snörvel
 pennan på golvet
 fläkten
 luften.

Hur ska vi förstå våldet i produktionen? Konferensdeltagarna diskuterar en mängd svårigheter – problem och lagar som jag inte är bekant med – men allt tycks upprepa sig. Jag tänker på hemindustriutredningen 1917 och diskussionen om svårigheterna att benämna skillnaden mellan hantverk, slöjd och hemindustri. Det är också en mening som stannar kvar i mig: – not considered workers – [att inte betraktas som arbetare]. Rätten att vara arbetare har jag så komplexa relationer till. I det här sammanhanget betyder det att få ta del av en identitet

ett kollektiv,
 och ett löfte om ett bättre liv.

I systertexten har jag tröskat mina frågor genom olika göranderum och jag har fått svar i nyanser. Objekten kan synliggöra grunderna för hur ett samhälle inrättas; objekten synliggör hur rummen orienteras runt kategorier. Jag har skrivit fram mina erfarenheter som har blivit en grund och en resurs för förståelsen av min hand. Att vända mig till de två tematiska materialen keramik och textil synliggör hur min hand formats utifrån olika göranderum. Jag har återvänt till berättelser ur historien iförd ett par byxor som är producerade i samma fabrik som jag själv klev in i under 1990-talet men där pedalpressen och bensinpumpen stod i centrum. Min hand formeras i dessa strukturer.

Min hands praktik,
 alla händer
 formeras utifrån rummens
 konstruktion,
 dess grund,
 resurs
 och
 historiska linjer.

Förståelsen av vems hand som gör vad, när och hur är att:
 handen
 alltid
 är
 situerad.

Viljefullhetens arkiv dokumenterar både motståndet, konfrontationen och viljan i händers göranden – i repressiva strukturer. Viljefullhetens arkiv visar att strid kan tas genom de återhållsamma händernas görande, eller det normutmanande görandet, där objekt ges agens.

ENGLISH SUMMARY

Whose Hand is Making? – A Sister-Text about Craft, Class, Feminism and the Will to Contest

This dissertation in artistic research and craft-based research consists of a prologue and three parts: an “Introduction”; a “Willful Archive” and a “Final Reflection”. “Willful Archive” consists of two case studies, entitled “From Pottery to Politics” and “Willful Textile Objects”. The dissertation also has two appendices: “Previous Studies; Research Process” and “Exhibition: To Contest [Att ta strid]”.

The motivation behind this dissertation has been to contest: to overturn reality, class-determined hierarchies and other societal structures that are glaringly unbearable. It began as a naive desire to instigate social change by means of making craft objects, envisioning a society where working-class women would not be invisible, pathologized as ignorant and deprived of their legitimacy. My study has revealed that it is difficult to change structures, although it remains as an ideal.

I want class as a phenomenon to be discussed. Class can be described in many ways, one of which is through objects. In my prologue, I start out from the objects in my cupboard: crystal glasses that my mother gave me for me to create a decent home and as signs of respectability. My experience and understanding of the crystal glasses is a paraphrase of the writing of sociologist Beverly Skeggs in *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable* (1997), and her motives for research as well as her understanding of class, are reflected in my study, its motivations and aims. On the basis of the parallel stories, mine and Skeggs’, I claim that a will can be expressed through objects that gain agency, that is, the socio-culturally mediated capacity to act and have an impact: Objects are both generated by, and generate, willful action. I borrow the term “willful” from the scholar and feminist Sara Ahmed’s work *Willful Subjects* (2014) and paraphrase her use of it as an analytical tool in interpretations of texts, in my analysis of the intentionality and disobedience of objects endowed with will.

Ahmed’s understanding of how identities – and in the case of this thesis, practices – are oriented in relation to social hierarchies is also important to this study, together with Skeggs’ marxist and feminist readings of intersections between gender and class. From Skeggs I also get the concept of (dis)identification, understood as a process where

identification with a group may simultaneously entail a disidentification with the same group.

In this study, concepts that activate and make visible class-experiences and -formations, are brought to bear on practice in the form of craft and making. In her text "Action Not Words" (2011), researcher and curator Martina Margetts proposes that making is a revelation of the human impulse to explore and express forms of knowledge and emotions, that shape human action and hence the world we create. Craft therefore becomes not only a making of necessity, but also a deliberate, reflective making, based on wishes or will, that may be subversive in relation to existent social structures. My investigation of the subversive in relation to craft practices, draws upon the understanding of art historian Rozsika Parker and her work *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984). Drawing on designer David Pye's craft-based concepts of workmanship of risk and/or workmanship of certainty in *The Nature and Art of Workmanship* (1968), I consider the notion of potentially subversive craft and making, along the axis established by Pye's concepts, and in relation to spaces and conditions of production, as well as intent.

The research overview is made in relation to studies in artistic research and extends to British and Scandinavian research. I choose to highlight previous research that provides perspective on my research questions. My study deviates from previous studies in not being material-specific, but also in its distinct focus on class, making and craft with a perspective that actualises theories both from the fields of art and economic history, as well as gender studies and ethnology.

This study approaches the made object endowed with agency, in a society marked by repressive structures, through the lens of two questions: Whose hand is making? And: How can we understand craft practices in dialogue with society through making and objects? And, in line with my main questions: How do we understand objects that manifest resistance? How will social, feminist and political movements be retold through objects?

My own lines and spatial passings are the starting points for this study, and it approaches both research and writing through the method and form of autoethnography that seeks to understand personal experience in order to understand cultural experience. The autoethnographic form also allows for the inclusion of bodily experiences, and how the processes of making in distinct, conditioned spaces and with different materials, orientate and discipline the making bodies. Stories from my present, everyday life, are intertwined with retrospectives where my own personal story – my making, producing hand – is linked to a collective history of bodies that make and produce, also stories of class. Thus, the autoethnographic narrative constructs lines that stretch from the English pottery industry in the eighteenth century, to the area in southwest Sweden where I grew

up; »de sju häraderna« that has been a place for textile industry and home-based work since the seventeenth century, and in to the 1980s when textile production was outsourced.

Situated and partial experience and knowledge is brought to bear on the materiality of craft methods, processes and objects in an examination that moves between the bookishness of libraries and the historical trajectories on the one hand and making as collective practice in the present on the other: the latter represented in what this study defines as case studies of making. Case studies of making [görandefallstudier] is a contribution to artistic research methods in which investigations of purpose and questions are conducted through a craft practice that is multi-material [mångmateriella konsthantverk] and collective. In my study, craft gives me an opportunity to follow objects as a way to ask questions in relation to, and through, different craft practices, and craft thus becomes both the method and the mediation. Case studies of making functions as a mobile toolbox, which is neither fixed to specific workbenches nor materials.

The study also creates the term “together-making” [tillsammansgörande] to describe and analyse collective craft practice as simultaneously a method of research and of making as a potentially political and socially-conscious act. The production of craft objects and exhibitions through together-making, is the focus of two thematic case studies of making in the “Willful Archive”. “From Pottery to Politics” is centred around the material ceramics in a together-making with craft artist and potter Eva Szentiványi, and “Willful Textile Objects” focuses on textiles in a together-making with textile artist Åsa Norman.

The first case study of making – “From Pottery to Politics” – actualizes different lines where hands do, but also the politicized marketing of producing hands in consumption, as witnessed today in arguments such as “done by hand” or “coffee grown by women”. Turning to archives and museums, I approach and follow historical objects such as British teacups from 1910 that agitate for female suffrage, a British 1789-medallion from Wedgwood and nineteenth century-sugar bowls from unknown porcelain factories with texts against slavery. These items show that political arguments on objects is not a new phenomenon, and the historical trajectory deepens my questions about the efficacy and intent of making objects agents of social change.

The historical items also bring up the questions surrounding the anonymous, unnamed hand that makes objects – e.g. agitating teacups – in the chain of production, and the next chapter opens with reflections on a painting by artist and suffragette Sylvia Pankhurst from 1907: *On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice “Thrower” and his “Baller” at Work*. Together with Szentiványi, I investigate contemporary and historical objects in case studies of collective making that centre on how experiences of class and gender come into sight through the intertwining of collaborative reflection

and making at the potter's wheel.

In the following chapter I turn to libraries and books that narrate craft practices, lines and spaces, and where women's and girls' practices are found in the margins. Taking off from the implications of canonical craft-narratives, I consider the relationship between the works of celebrated artist and ceramicist Peter Voulkos (1924-2002) and that of a fellow student at The Otis College of Art and Design in Los Angeles (2005). This allows me to ask questions about the gendered connotations and racialized historical legacies of ceramics, and to think through the conditions for a reflective craft where clay is not understood as a neutral actor. Ceramicist Claudia Clare's practice, as well as Parker's theory on subversive craft, extends my discussion of the social and political agency of ceramics, as a tradition dominated by powerful institutions.

The fourth and final chapter in "From Pottery to Politics" is a reflection on the production of an exhibition, *From Pottery to Politics*, at Röhsska Museum in Gothenburg, 2016, based on the objects created in the together-making with Szentiványi. In the planning for the exhibition, however, further ceramic objects from Swedish twentieth century came into play to effect and re-direct both the reflective practice of our together-making, and the shape of the exhibition, exemplifying the ways in which this study understands objects as manifest, material politics inciting response. One of these objects was a series of wall plates from Rörstrand Porcelain Factory commemorating the "Peasant armament support march of 1914" [Bondetåget 1914]. This was a demonstration with a politically conservative bent, that was made up of Swedish farmers, and that resulted in a constitutional crisis. These items represent objects that are not subversive, but that speak with a nationalistic voice that it is difficult to sympathize with, but that nevertheless resonate in our present time. Another object – "worker's dinnerware" [arbetarservisen] Lili blue [Liljeblå] from Gustavsberg's Porcelain Factory, 1917 – urgently calls for a return to the questions surrounding the anonymous, unnamed hand that makes objects, and the demarcations of class and gender that structure bodily experiences in industrial production, but also the working body "at home", marked by notions of "respectability" and processes of (dis)identification.

The second case study of making – "Willful Textile Objects" – begins with my own narrative that address »de sju häraderna« and the collective story of my relatives that have worked in textile industry, sewing factories and homebased industry from the beginning of the twentieth century, expanding it to include archival material that gives names and voices to the anonymous, unnamed hands that made in the lines of production. The archives tell us about the difficulties for textile workers in organizing themselves, being a work-force that consisted mostly of women with long working hours and low wages, and where the home industries blurred the

boundaries of production and notions of working-class identity and agency.

Following the historical trajectories, I end up telling the story of how women working in a sewing factory in the 1960s and 1970s, organized themselves by starting a workplace football team, Öxabäck IF, in 1966. This allows the study to reflect on willful, deliberate making – Öxabäck sewing their own football shorts – that may be subversive in relation to existent social structures.

The second chapter is a study of a together-making that starts from the experience of stepping into the abandoned sewing factory in Öxabäck, and moves into an investigation of Öxabäck IF's football shorts in a workshop, followed by an in-depth exploration together with Norman in her textile studio. Again, exemplifying the ways in which this study understands objects as manifest, material politics endowed with agency and inciting response, we are led to look at further textile material from Öxabäck IF: pennants and corner flags. These textiles in turn lead us to a text from the British suffragette and artist Mary Lowndes (1856–1929): *On Banners and Banner Making* from 1909. In a reflection on the sewing machine as craft tool, Pye's craft theory is actualized in a discussion of how spaces of productions – studio and sewing factory – function to distinguish between craft and industry as well as different kinds of “makers”: artist/originators/designers and workers. When the banners we have designed are eventually produced at a textile factory in a jacquard loom in »de sju häraderna«, the question of whose hand is making, can easily be answered: the hands at the jacquard loom, belonging to Ulrika Paananen, Yvonne Svensson, Saldina Hamza, Yvonne Nygren, Boel Josefsson, Aino Saariniemi, Ingegerd Claesson, Thomas Gunnarsson, Jon Jenca, Bernt Ståhl, Johan Kinnunen and Viktor Axell.

In an attempt to reflect upon my practice and the idea of the willful making of objects that incite response, the following chapter serves as a contextualization as I turn to libraries and archives documenting artistic practitioners from the 1960s and 1970s. I approach the exhibition catalogue *Reality leaves its marks [Verkligheten sätter spår]* from 1975 and discuss the explicit politics of this exhibition and its implications in relation to a diverse women's movement where questions of class and imagined agency are brought to the fore.

The fourth and final chapter in “Willful Textile Objects” is a reflection on the production of an exhibition – *Öxabäck IF – without you no tomorrow [Öxabäck IF – utan er ingen morgondag]* – at Borås Art Museum in 2016. It investigates the historical lines of the exhibition room, which leads to a discussion about the crafts concept and how I orient myself in relation to this concept and the praxis/ practice it entails.

This study examines the processes of making in different times, spaces and materials, revealing that making can be understood as embodied experience and knowledge, conditioned, but not always bounded, by

societal structures. I am including myself within this text, I am giving you my hand. In assembling a willfulness archive, I have included my experiences from making in two thematic materials, that have become resources in understanding how my own hand and my practice take shape in different rooms. I have returned to stories about a pair of pants that were produced in the same factory that I stepped into in the 1990s, but where the pedal press and the gas pump had become the centre. My hand is formed in these structures. The making, willful hand is contextually situated, and the study documents both the resistance against, and the resilience of, repressive structures, in a dialogue and struggle where objects gain agency. Hands that are making are shaped by the structure of the room, its grounds, resources and historical lines. To understand whose hand is doing what, when and how, is to see: the hand is always situated.

KÄLLOR OCH LITTERATURFÖRTECKNING

SAMLINGAR OCH ARKIVMATERIAL

Hallwylska Samlingen, ”Grupp 47: Porslin – Europa I”, Hallwylska museet, Stockholm, 1931. Arkivinstitution: Hallwylska museet. Se även Wilhelmina von Hallwyl, *Hallwylska Samlingen, Grupp XLVII:I, 47: Porslin – Europa I*, 1931, https://archive.org/details/HallwylskaSamlingen47_01, (besökt 2017-08-15).

Hemarbetsföreningen [Stockholm], ”Föreningshandlingar”, agitationstryck av Elna Danielsson, *Till hemarbeterskorna!*, Stockholm, A-B Arbetarnas Tryckeri, 1908, i volym 4491/1. Arkivinstitution: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg.

Kvinnornas fackförbund, (1902–1909), 4 volymer, arkivinstitution: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg.

Lowndes, Mary, ”Suffrage Banners Collection” & agitationspamflett: ”Banners and Banner-Making”, *Englishwoman*, september 1909, i ”Mary Lowndes album, [1908], Artists Suffrage League Archive. Arkivinstitution: The Women’s Library, London School of Economics.

Rörstrand AB:s arkiv, ”Receptböcker”, volym D 5 A. Arkivinstitution: Nordiska museet, Stockholm.

Socialstyrelsen, Svensk hemindustri, Stockholm, 1912–1917, volym 1–73. Arkivinstitution: Svenska riksarkivet, Arninge.

Sveriges Förenade Trikkåfabriker/ AB Eiser, Avdelning T, AB Torsbo trikkåfabrik. Arkivinstitution: Landsarkivet i Göteborg.

Sv. Textilarbetarförbundet 1904–1966, volym ”Agitationspamfletter”, *Textilarbetare! = Ut till frihet! Fram för frihet*, Norrköping, Tryckeriförening Norrköping, 1910, volym: 2769/1/169. Arkivinstitution: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg.

The National Association for the Protection of Labour, 1829, National Amalgamated Society of Male and Female Pottery Workers, 1906 och fackförbundet National Society of Pottery Workers, 1921, 3 volymer. Arkivinstitution: Working Class Movement Library, Manchester.

Fawcettsociety, ”Fawcett Society t-shirt: This is what a feminist looks like”, 2005, objektnummer TWL/2005/89, arkivinstitution: The Women’s Library, LSE London. Wikander, Ulla, forskningsarkiv om Gustavsbergsporslinsfabriken, intervjumaterial på kassetband, 1981–1984. Arkivinstitution: Kommunarkivet i Gustavsberg.

Zickerman, Lilli, Zickermanska samlingen, volym 1–133, 1914–1931. Arkivinstitution: Konstfack.

PRIVATA SAMLINGAR OCH ARKIVMATERIAL

Singers Co. Symaskins Aktiebolag avräkningsbok, nr 7802, [avräkningsbok för Edith Svensson], 1935–1936. Tillhör: fam. Svensson & Hållander.

Öxabäcks IF, ”Öxabäcks damfotboll – utställning”, 1966–1999, arkivbildare Kerstin Johnson, 31 augusti 2002. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck.

DIGITALA SAMLINGAR

Chipstone Ceramics Collection, ”Digital Library for the Decorative Arts and Material Culture: Image Collections”, University of Wisconsin, <https://www.library.wisc.edu/decorativearts/images/>, (besökt 2018-04-23).

UTSTÄLLNINGAR

Den Nya Kvinnogruppen, (DNK), Nordström, Anna & Hedin, Evelina & Hellström, Hilda & Hermansson, Kakan & Norlin, Malena & Norman, Åsa, *Radikal vänskap*, Gustavsbergs Konsthall, [21 mars – 30 augusti, 2015], (besökt 2015).

Textilmuseet, *Textil Kraft*, Borås, (besökt 2017-06-29).

Gustavsbergs Porslinsmuseum & Nationalmuseet, *Wilhelm Kåge – från arbetarservis till drakfisk*, Gustavsberg, [17 juni – 3 september 2017], (besökt 2017-09-01).

Handarbetets vänner, *Handarbetets vänner 140 år*, Stockholm, [2014], (besökt 2014).

Historiska Museet, ”Mässhake – kyrkligt föremål av Helena Larsdotter Lindella”, *History Unfolds*, Stockholm, [18 november 2016–19 november 2017], (besökt 2017-04-26).

Lindvall, Pontus & Ernkvist, Päivi, *Dekor och föremålets känslor*, Olle Nymans Ateljéer & Konstnärshem, Stockholm, [23 aug – 5 okt 2014], (besökt 23-08-2014).

Museum of London Docklands, *London, Sugar & Slavery Gallery Reveals City's Untold History*, London, (besökt 2017-09-26).

People's History Museum, *Political Pots by Claudia Clare*, Manchester, (besökt 2017-08-23).

Riksidrottsmuseet, ”Idrottshistoria”, [2007–2017], Stockholm, (besökt 2017-03-03).

Rydals museum, *Spunnet vävt och vunnet i möjligheternas Mark*, Rydal, (besökt 2018-05-08).

Röhsska museet, ”Formhistorien 1900–1920”, Göteborg, (besökt 2016-03-08).

Röhsska museet, *Lisa Larsons – sextio år med keramik*, Göteborg, [9 Feb 2016 – 8 maj 2016], (besökt 2016-03-08).

The Victoria and Albert Museum, *Blue and White: British Printed Ceramics*, Room 140, samlingar: British Galleries, Room 118; The Wolfson Gallery, Contemporary Ceramics, The McAulay Gallery & Room 140, Factory Ceramics, London, (besökt 2015-02-24).

The Wedgwood Museum, *The Wedgwood Museum Collections*, Barlaston, Stoke-on-Trent, Staffordshire, (besökt 2017-08-23).

UTSTÄLLNINGSKATALOGER

Agelii, Elsa & Björstedt, Inga & Eriksson, Aja & Ikse-Bergman, Sandra & Lovell, Bibi & Nordström, Gunvor och Sjöblom, Ingalill, *Verkligheten sätter spår: 7 textilkonstnärer visar bilder på Röhsska Museet 12.10–9.11*, Röhsska museet, Göteborg, 1975.

Agelii, Elsa & Björstedt, Inga & Eriksson, Aja & Ikse-Bergman, Sandra & Lovell, Bibi & Nordström, Gunvor och Sjöblom, Ingalill, *Verkligheten nu*, Röhsska museet, Göteborg, 1985.

Brownsword, Neil, *Factory, Icheon World Ceramic Center*, 2017.

Borås Konstmuseum, *Syster: 18 oktober 2014–11 januari 2015*, Borås Konstmuseum, Borås, 2014.

Hällander, Frida & Norman, Åsa, Norman, *Öxabäck IF – Utan er ingen morgondag*, Borås Konstmuseum, Borås, 2016.

Linton, Agneta & Sandell, Maj (red.), *Making Knowledge*, [Frida Hällander, Märten Medbo, Kjell Rylander, Caroline Slotte], [översättning: Gabriella Berggren, William Jewson], 2012, Gustavsbergs Konsthall, Gustavsberg, 2012.

Rylander, Kjell, *Kjell Rylander archives*, Gustavsbergs konsthall, Gustavsberg, 2012.

Steen, Albert, *Hannah Ryggen: en dikter i veven*, Kunstindustrimuseet i Oslo i kommisjon Aschehoug, Oslo, 1986.

Taikon Rosa & Janusch, Bernd (red.), *Zigensky smycketradition: Rosa Taikon, Bernd Janusch: 23 okt. – 23 nov. 1969*, Nationalmuseum, Stockholm, 1969.

Zetterlund, Christina, *Tumult: dialog om ett konsthantverk i rörelse*, Linton, Agneta & Grumstedt, Malin (red.), Gustavsberg konsthall, Gustavsberg, 2009.

FANZINE

Ahl, Zandra, *Fult & snyggt*, Konstfack, Livsformer, Stockholm, 1998.

Ahl, Zandra & Djerf, Andrea, *Slicker: fanzine om konsthantverk och närliggande områden*, Slicker, Sverige, 2003–2008.

TEATERMANUS

Garpe, Margareta & Osten, Suzanne, *Fabriksflickorna: makten och härligheten*, Riksteatern, Stockholm, 1980.

UPPSATSER

Hermansson, Karin Kakan, "Girls Club: en uppsats om kvinnoseparatistiska utrymmen, konsthantverk och lite om rnb-estetik", Konstfack, Stockholm, 2012.

Johansson, Gunnel, *Kvinnans ställning i svensk fackföreningsrörelse: studium av kvinnofrågan hos Kvinnornas fackförbund 1902–1908, och Skrädderiarbetarförbundet 1909–1920*, Umeå univ., Umeå, 1986.

OTRYCKT MATERIAL

Protokoll: Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet, KFN_110608," Allmän studieplan i konsthantverk", paragraf 9, 2011, http://www.performingarts.lu.se/upload/performingarts/protokoll/Protokoll_KFN_110608.pdf, (besökt 2012-11-04).

FILM & SÅNG

Demetrakas, Johanna & Chicago, Judy & Schapiro, Miriam, *Womanhouse*, 47 min, 2006. [video], Women Make Movies (Firm), [1974], 2006.

Garpe, Margareta & Osten, Suzanne, "Vi måste höja våra röster", musikalbum: *Sånger om kvinnor*, [sång: Nilsson, Lise-Lotte], utgivet på skivbolaget MNW, (MNW 23P), 1971.

RADIO

Svan, Moa, "Vad hände med bilen?", *Pokal – ett kulturprogram om sport*, Sveriges radio P1, [reporter: Magnus Arvidsson, producent: Anna Åkerlund], 2014-08-15, <https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/415613?programid=4701>, (besökt 2017-08-10).

OBJEKT I DETALJHANDEL

Lager 157, "Borås", [regnjacka], 2017, https://www.lager157.com/jacka-boras-tjej.html?attr1_id=2, (besökt 2017-11-02).

Lagerhaus, "Feminist", [mugg] 2017, <https://www.lagerhaus.se/nyheter/mugg-feminist>, (besökt 2017-10-31).

Equal Exchange Trading ltd, "Coffee grown by women", [kaffe], Scotland, 2013, <http://www.equalexchange.co.uk/grown-by-women/>, (besökt 2016-02-09).

Zoégas, "Coffee By Women", 2016, <http://www.zoegas.se/Coffee-by-women>, [kaffe], (besökt 2016-09-01).

LITTERATURLISTA

- Adams, Tony E., Holman Jones, Stacy & Ellis, Carolyn, *Autoethnography (Understanding Qualitative Research)*, Oxford University Press, New York, 2015.
- Adamson, Glenn, *Thinking Through Craft*, Berg, Victoria & Albert Museum, Oxford, 2007.
- Adler, Victor, ”Tekniska skolan i Stockholm och dess framtida utveckling”, *Svenska Slöjdföreningen*, Stockholm, 1900.
- Ahl, Zandra & Olsson, Emma, *Svensk smak: myter om den moderna formen*, Ordfront, Stockholm, 2001.
- Ahl, Zandra, *A-Z 2013–1998*, Agneta Linton & Maj Sandell (red.), Gustavsberg konsthall, 2013.
- Ahl, Zandra, ”The National Museum and I”, *Artists Work in Museums: Histories, Interventions, Subjectivities*, Matilda Pye & Linda Sandino (red.), Wunderkammer Press, Bath, 2013.
- Ahlberger, Christer, *Vävarfolket: hemindustrin i Mark 1790–1850*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 1988.
- Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.
- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham, N.C., 2006.
- Ahmed, Sara, ”Orientations Matter”, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Coole, Diana H. & Frost, Samantha (red.), Duke University Press, Durham, N.C., 2010.
- Ahmed, Sara, ”Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects)”, *Polyphonic Feminisms: Acting in Concert*, Issue 8.3: 2010.
- Ahmed, Sara, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional life*, Duke University press, London, 2012.
- Ahmed, Sara, *Vithetens hegemoni*, [översättning: Amelie Björck, Patricia Lorenzoni & Maria Åsard], Tankekraft förlag, Hägersten, 2011.
- Ahmed, Sara, *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham, 2014.
- Ahmed, Sara, *Att leva feministiskt*, [översättning: Maria Åsard], Tankekraft Förlag, Hägersten, 2017. Originaltitel: *Living a Feminist Life*, Durham, 2017.
- Alexander, Geo. W., *Några ord om slafhandeln och slafveriet, tillgnade svenska folket*, L.J Hjerta, Stockholm, 1840.
- Ander, Gunilla, *Bomull: en solkig historia*, Ordfront, Stockholm, 2011.
- Andersen, Dorrit, (red.), *Arbetarrörelsen: en uppslagsbok*, Forum, Stockholm, 1978.
- Andersson, Maj & Svensson, Ulla-Lena, *Torsbo ur kvinnligt perspektiv*, AB LH Tryck, Gällstad, 2001.
- Andersson, Torbjörn, *Kung fotboll: den svenska fotbollens kulturhistoria från 1800-talets slut till 1950*, B. Östlings bokförl. Symposion, Diss., Lunds universitet, Eslöv, 2002.
- Assmann, Aleida, & Shortt, Linda (red.), *Memory and Political Change*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012.
- Atkinson, Diane, *The Suffragettes in Pictures*, Museum of London, 2010.

Attfield, Judy, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Book By Berg, 2000.

Axelsson, Majgull, *Svenska textilarbetareförbundet 1949–1971*, Tiden, Stockholm, 1991.

Baker, Malcolm & Richardson, Brenda, *A Grand Design: the Art of the Victoria and Albert Museum*, Victoria & Albert Museum, London, 1997.

Barad, Karen, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Material Feminisms*, Alaimo, Stacy & Hekman, Susan J. (red.), Indiana University Press, Bloomington, IN, 2008. I svensk översättning: Åsberg, Cecilia, Hultman, Martin & Lee, Francis (red.), *Posthumanistiska nyckeltexter*, Studentlitteratur, Lund, 2012.

Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham, N.C., 2007.

Bauer, Petra, *Sisters!: Making Films, Doing Politics*, Art and Theory, Diss., Lunds universitet, 2016, Stockholm, 2016.

bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, South End Press, Boston, MA 1981.

Björkman, Gun-Britt, *Teko: en röd tråd i bygden: dokumentärreportage*, Ulricehamns tidning, Ulricehamn, 2004.

Björn Sterner, *Textil hemindustri i Sjuhäradsbygden under 1900-talets första hälft*, LT, Stockholm, 1973.

Blomqvist, Håkan, *Potatisrevolutionen och kvinnoupploppet på Södermalm 1917: ett historiskt reportage om hunger och demokrati*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm, 2017.

Bogdanska, Daria, *Wage slaves*, Galago, Stockholm, 2016.

Bondeson, Nina & Holmgren, Marie, *Tiden som är för handen: om praktisk konststillverkning*, HOOPS! Hands on Oral Productions, Göteborgs universitet, Göteborg, 2007.

Bonnevier, Katarina, *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*, Diss., Kungliga tekniska högskolan, Stockholm, 2007.

Bradley, Karin, *Just Environments: Politicising Sustainable Urban Development*, Diss., Kungliga Tekniska högskolan, Stockholm, 2009.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 2. ed., Columbia University Press, New York, [1994], 2011.

Brownword, Neil, *Action Reflection: A Creative Response to Transition and Change in British Ceramic Manufacture*, [multimedia], Bucks New University, 2006.

Brunius, Jan, *Svenska textilier: 1890–1990*, Signum, Lund, 1994.

Bränström Öhman, Annelie, "'Show some emotion': om emotionella läckage i akademiska texter och rum", *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008:2.

Burman, Olle, Lindgren, A. G. & Strid, P. Albin (red.), *Jordfolket: en bok om Sveriges lantarbetare*, (1954), RT, Uppsala, 1955.

Busch, Otto von, *Fashion-able: hacktivism and engaged fashion design*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2008.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, [New ed.], Routledge, New York, 1999. [Originalutgåva [1990].

Callen, Anthea, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Craft Movement 1870–1914*,

- Chicago, Judy, *The Dinner Party: from Creation to Preservation*, Merrell, London, 2007.
- Clare, Claudia, *Subversive Ceramics*, Bloomsbury, New York, 2016.
- Clarkson, Thomas, *History of the Abolition of the Slave Trade*, Frank Cass, [1808], 1968.
- Collins, Patricia Hill & Bilge, Sirma, *Intersectionality*, Polity, Cambridge, 2016
- Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2. ed., Routledge, New York, N.Y., 2000.
- Crawford, Elizabeth, *The Women's Suffrage Movement: a Reference Guide 1866–1928*, Routledge, London, 2001.
- Crenshaw, Williams Kimberlé, "Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color", *The Public Nature of Private Violence*, Martha Albertson Fineman & Rixanne Mykitiuk (red.), Routledge, 1994.
- Dahlberg, Gösta, *Vid drejskiva och badkarspress: avd. 205 Gustavsberg jubileumsskrift 1919–1969*, Avdelning 205 Gustavsberg, Stockholm, 1969.
- Dahn, Jo, "Politics and Meaning in Transferware: The Period Eye", *Horizon: Transferware and Contemporary Ceramics*, Paul Scott & Knut Astrup Bull (red.), Arnoldsche, Stuttgart, 2015.
- Dahn, Jo, *New Directions in Ceramics from Spectacle to Trace*, Bloomsbury Academic, London, 2015.
- D'Anjou, Leo, *Social Movements and Cultural Change: The First Abolition Campaign*, AldineTransaction, 1996.
- Davies, Charlotte Aull, *Reflexive Ethnography: a Guide to Researching Selves and Others*, 2., ed., Routledge, London, 2008.
- De los Reyes, Paulina, "Den postkoloniala (o)ordningen", *Industrialismens tid: ekonomisk-historiska perspektiv på svensk industriell omvandling under 200 år*, Maths Isacson & Mats Morell (red.), 1. uppl., SNS förl., Stockholm, 2002.
- De los Reyes, Paulina & Mulinari, Diana, *Intersektionalitet: kritiska reflektioner över (o) jämlikhetens landskap*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2005.
- Dodd, Kathryn, *A Sylvia Pankhurst Reader*, Manchester Univ. Press, Manchester, 1993.
- Dodgson, Mark & Gann, David, *Innovation: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- Džokić, Ana & Neelen, Marc, *Upscaling, Training, Commoning*, Diss., Lund University, 2017.
- Eklund, Petter, *Wilhelm Kåge: formgivare i folkhemmet*, Historiska Media, Lund, 2017.
- Eriksson, Elof, *Bondetåget 1914: en akt i apokalypsdrömmens utanverk*, Nationen, Stockholm, 1965.
- Eriksson, Elof, *Bondetågets 30-årsminne*, Nationen, Stockholm, 1944.
- Esseveld Johanna & Larsson, Lisbeth (red.), *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, Andra upplagan, Studentlitteratur, Lund, 2017.
- Farrokhzad, Athena & Cârsteian, Svetlana, *Trado*, Bonnier, Stockholm, 2016.
- Flodin, Marianne, "Frukostrast på en liten syfabrik på landet", Ingerd Tjernberg (red.), *Möte med Sjuhäradspoeter och andra skrivare i bygden*, Borås, [1960], 1983.

Foucault, Michel, *Sexualitetens historia. 1, Viljan att veta*, [översättning: Britta Gröndahl], Gidlund, Stockholm, 1980. Originaltitel: *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, 1976.

Fridell, Folke, *Död mans hand: roman*, Folket i Bild, Stockholm, [1946], 1947.

Frick, Gunilla, *Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* = [Svenska slöjdföreningen und die Kunstindustrie vor 1905], Nordiska museet, Diss. Uppsala universitet, Stockholm, 1978.

Frick, Gunilla, *Konstnär i industrin*, Nordiska museet, Stockholm, 1986.

Gelin, Cecilia, "6 kvinnor blickar tillbaka", *Hjärtat sitter till vänster: [svensk konst 1964-74]: en katalog*, Bo A Karlsson, Ulf Kihlander & Ola Åstrand (red.), Ordfront, Stockholm, 1998.

Gemzöe Lena, *Feminism*, Bilda, Stockholm, 2005.

Goldman, Jane, *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2004.

Groth, Camilla, *Making Sense through Hands. Design and Craft Practice, Analysed as Embodied Cognition*, Diss., Aalto University publication series, 2017.

Görska, Magdalena, *Breathing Matters: Feminist Intersectional Politics of Vulnerability*, Diss., Linköpings universitet, Linköping, 2016.

Grahn, Wera, "Känn dig själv": *genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*, Diss., Linköpings universitet, Linköping, 2006.

Gröning, Lotta, *Kvinnans plats: min bok om Alva Myrdal*, Bonnier, Stockholm, 2006.

Gunn, Maja, *Body Acts Queer: Clothing as a Performative Challenge to Heteronormativity*, Diss., Högskolan i Borås, Borås, 2016.

Guyatt, Mary, "The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design", *Journal of Design History*, Vol. 13, No. 2, 2000.

Gåfväls, Camilla, *Skolad blick på blommor: formandet av yrkeskunnande i floristutbildning*, Diss., Stockholms universitet, Stockholm, 2016.

Gällstads hembygdsförening, *Torsbo som vi mins det*, LH-tryck Gällstad, 1996.

Hallberg, Ruth, *Gamla Konstfack: en liten rundvandring*, Bibliofila verk, Stockholm, 1959.

Hallgren, Hanna, *När lesbiska blev kvinnor: lesbiskfeministiska kvinnors diskursproduktion rörande kön, sexualitet, kropp och identitet under 1970- och 1980-talen i Sverige*, Kabusa Böcker, Diss., Linköpings universitet, Göteborg, 2008.

Haraway, Donna Jeanne, "Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium", *Apor, cyborger och kvinnor: att återuppfinna naturen*, [översättning Måns Winberg], Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv, 2008. Originalutgåva: "Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies.*, 14 (1988):3, s. 575–599, 1988.

Haraway, Donna Jeanne, *The Haraway Reader*, Routledge, New York, 2003.

Harding, Sandra G., *The Science Question in Feminism*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1986.

Harrod, Tanya, *The Crafts in Britain in the 20th Century*, Yale University Press, New Haven, 1999.

Hemmings, Clare, "Telling Feminist Stories", *Feminist Theory* 6, no. 2, 2005: 115–139.

Hemslöjdskommittén, *Hemslöjdskommitténs betänkande. D. 1, Huvudbetänkande och förslag: översikt av den svenska hemslöjdens historia: den svenska hemslöjdens ortskaraktärer: hemslöjden i utlandet*, Kungl. Boktryckeriet. P. A. Nordstedt & söner, Stockholm, 1918.

Herngren, Ingemar, *Öxabäck: boken om socknen, dess historia, gårdar och människorna, Öxabäcks hembygdsfören.*, Kinna, 1991.

Highmore, Ben, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Routledge, London, 2011.

Hjelm, Jonny, *Amasoner på planen: svensk damfotboll 1965–1980*, 1. uppl., Boréa, Umeå, 2004.

Hjort Lassen, Ulrik, *The Invisible Tools of a Timber Framer: a Survey of Principles, Situations and Procedures for Marking*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2014.

Holmérs, Gunnel, *Flaskor på löpande band. Arbete och arbetskraftsrekrytering vid Surte glasbruk 1943–1978*, Diss., Linnéuniversitetet, Växjö, 2017.

Hyltén-Cavallius, Charlotte, *Traditionens estetik: spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd*, Carlsson, Stockholm, 2007.

Hällander, Frida, *Vernacular craft: ett konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstfack*, Konstfack, Stockholm, 2010.

Hällander, Frida, "Homeless practices", *The Journal of Modern Craft*, Stephen Knott, Glenn Adamson and Tanya Harrod (red.), Bloomsbury Journals (tidigare Berg Journals), July 2013, Volume 6, 2013 – Issue 2.

Hällander, Marie, "Arkivet, listan", *Jag har tänkt mycket på oss och våra utmattade kroppar: en antologi*, Anna Jörgensdotter & Henrik Johansson (red.), Föreningen Arbetarskrivare, Mölltorp, 2018.

Höglund, Zeth (red.), *Arbetartågets fästskrift: 8/2 1914*, Stockholms arbetarekommun och Frams förlag, Stockholm, 1914.

Idun, *Iduns kongressnummer, festskrift med anledning av VI Internationella kvinnörättskongressen*, Stockholm, 1911:23.

Idun, "Ett miljonärs hus i Göteborg", *Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet*, 15 november, Stockholm, 1902:46.

Ingold, Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London, 2013.

Irigaray Luce, "Att skriva som kvinna", *Könsskillnadens etik och andra texter*, [översättning: Christina Angelfors], B. Östlings bokförlag, Symposion, Stockholm, 1994.

Janzén, Gust, (red.), *Svenska textilarbetareförbundet: Minnesskrift 1898–1923*, Norrköpings boktryckeri, Norrköping, 1923.

Jeoung-Ah, Kim, *Paper-Composite Porcelain: Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art and Design Perspective*, Diss., Göteborg University, Göteborg, 2006.

Johannesson, Kurt, *Heroer på offentlighetens scen: politiker och publicister i Sverige 1809–1914*, Stockholm: Tiden, Fälth, Värnamo, 1987.

Johansson, Ingela, *Strejkkonsten: röster om kulturellt och politiskt arbete under och efter gruvstrejken 1969–70*, Glänta Produktion, Göteborg, 2013.

Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, [översättning: Sven-Olov Wallenstein], Thales, Stockholm, 2003.

- Karlsson Rixon, Annica, *Queer Community through Photographic Acts: Three Entrances to an Artistic Research Project Approaching LGBTQIA Russia*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2016.
- Kaveh, Shamal, *Det villkorade tillståndet: Centralförbundet för socialt arbete och liberal politisk rationalitet 1901–1921*, Diss., Uppsala universitet, Uppsala, 2006.
- Kellner, Douglas, "The Katrina Hurricane Spectacle and Crisis of the Bush Presidency", *Cultural Studies/Critical Methodologies*, Volume: 7 issue: 2, 2007: 222-234.
- Keshavarz, Mahmoud, *Design-Politics: An Inquiry into Passports, Camps and Borders*, Diss., Malmö högskola, Malmö, 2016.
- Keshavarz, Mahmoud & Svensson, Maria (red.), *Asylstafetten hantverk crafts / politik politics*, Studio, Malmö, 2014.
- Key, Ellen, *Skönhet för alla: fyra uppsatser*, Bonnier, Stockholm, 1899.
- Khosravi, Shahram, "Illegal" Traveller: *An Auto-Ethnography of Borders*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.
- Kirby, Vicki, *Judith Butler: Live Theory*, Continium, Great Britain, 2006.
- Knott, Stephen D., *Amateur Craft: History and Theory*, Bloomsbury Academic, London, 2015.
- Kuzma, Marta & Schauff, Ralf, *Hanna Ryggen*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012.
- Kristeller, Paul Oskar, *Konstarnas moderna system: en studie i estetikens historia*, [översättning: Eva-Lotta Holm], Skriftserien Kairos, nr 2. Konsthögskolan, Stockholm, 1996.
- Kärnstrand, Moa & Andersson Åkerblom, Tobias, *Modeslavar den globala jakten på billigare kläder*, MTM, Johanneshov, 2016.
- Leach, Bernard, *A Potter's Book*, Faber and Faber, London, 1940.
- Lee, Lisa Yun, Becker, Carol & Borchardt-Hume, Achim, *Theaster Gates*, Phaidon, London, 2015.
- Lee, Mara, *När Andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2014.
- Linde, Ulf, "Konsthantverk i stället för en definition", *Hantverkets 60-tal. Hantverkslotteriet i Stockholm: 1868–1968*, Forum, Stockholm, 1968.
- Lindqvist, Marianne, "Josef Ekberg – en Gustavsbergkonstnär", *Gustavsbergaren*, Diskussionscirkeln Forum, Gustavsberg, 1977.
- Lindström, Kristina & Ståhl, Åsa, *Patchworking Publics-in-the-Making: Design, Media and Public Engagement*, Diss., Malmö högskola, Malmö, 2014.
- Livholts, Mona, "Det 'tänkande' skrivande subjektet: reflektioner kring metodologiska postulat, svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande", *Tidskrift för genusvetenskap*, 2008:2, 2008.
- Londos, Eva, "Politik i Keramik", *Småländska kulturbilder*, Jönköpings läns museum, Jönköping, 1971.
- Loos, Adolf, "Ornament och brott", *Ornament och brott: fyra texter om arkitektur*, [översättning: Claudia Berghaus], Vinga press, Göteborg, 1985. Originaltitel: *Ornament und Verbrechen*, 1908.

- Lowndes, Mary, "Banners and Banner-Making", i appendix 5: Tickner, Lisa, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–1914*, University of Chicago Press, Chicago, s. 262–264, 1988. [Översättning: Elin Lindén] Frida Hällander & Åsa Norman, (red.), "Banderoll och banderolltillverkning", *Öxabäck IF – Utan er ingen morgondag*, Borås Konstmuseum, Borås, 2016.
- Lykke, Nina, *Genusforskning: en guide till feministisk teori, metodologi och skrift*, 1. uppl., Liber, Stockholm, 2009.
- Lynggaard, Finn, *Keramisk handbok*, [översättning: Grete & Ib Möller], Ica bokförlag, Västerås, 1978.
- Margetts, Martina, "Action Not Words", *Power of Making: The Importance of Being Skilled*, Daniel Charny (red.), Victoria & Albert Museum, London, 2011.
- Margolin, Sam, "'And Freedom to the Slave': Antislavery Ceramics, 1787–1865," *Ceramics in America*, Robert Hunter (red.), University Press of New England for the Chipstone Foundation, Hanover, N.H., 2002.
- Marhöfer, Elke, *Ecologies of Practices and Thinking*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2016.
- Martinson, Moa, *Kvinnor och äppelträd*, Bokförlaget Natur och kultur, Stockholm, [1933], 1973.
- Marx, Karl, *Kapitalet: kritik av den politiska ekonomin. Bok 1, Kapitalets produktionsprocess*, [översättning: Ivan Bohman 1969], 6. uppl., Arkiv, Lund, 2013. Originaltitel: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Bd 1. Buch 1, Der Produktionsprozess des Kapitals*, 1867).
- Mazanti, Louise, *Super-Objects: A Theory of Contemporary, Conceptual Craft*, Diss., Danmarks Designskole och Kunstakademiets Arkitektskolen, Köpenhamn, 2006.
- Mazanti, Louise & Veiteberg, Jorunn, (red.), *Think Tank: A European Initiative for the Applied Arts. 02, Languages: meeting, Gmunden/Austria, 8–11 September 2005*, Think Tank e.V., Gmunden, 2005.
- Mazumdar, Indrani, *Women Workers and Globalization: Emergent Contradictions in India*, Centre for Women's Development Studies, Delhi, 2007.
- McGrath, Elizabeth & Massing, Jean Michel (red.), *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, The Warburg Institute, London, 2012.
- Medbo, Mårten, *Lerbaserad erfarenhet och språkighet*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2016.
- Meyerson, Gerda, *Arbeterskornas värld: studier och erfarenheter*, Geber, Stockholm, 1917.
- Meyerson, Gerda, "Boråstraktens hemarbete", *Svenska hemarbetsförhållanden: en undersökning utförd som grund för Centralförbundets för socialt arbete hemarbetsutställning i Stockholm*, Ekmans förlag, 1907.
- Morris, William, *News from Nowhere or an Epoch of Rest: Being some Chapters from a Utopian Romance*, Longmans, Green and Co., London [1890], 1896. I svensk översättning: *Nytt från en ny värld: eller en hvilans tid* [översättning: C.N. Carleson] Socialdemokratiska arbetarpartiets förlag, Stockholm, 1892. Och *Nytt från en ny värld eller En epok av vila: några kapitel ur en utopisk berättelse* [översättning: Jan Stolpe], Gidlund, Stockholm, 1978.
- Morris, William, *How I became a Socialist*, London, 1896.
- Mukherjee, Roopali & Banet-Weiser, Sarah (red.), *Commodity Activism: Cultural Resistance in Neoliberal Times*, New York University Press, New York, 2012.

- Nilsson, Malin, *Taking work home: Labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution*, Diss., Göteborgs universitet, Göteborg, 2015.
- Nobel, Andreas, *Dimmer på Upplysningen – text, form och formgivning*, Diss., Kungliga Tekniska högskolan, Stockholm, 2014.
- Nordström, Birgitta, *I ritens rum om mötet mellan tyg och människa*, Lic.-avh., Göteborgs universitet, Göteborg, 2016.
- Nyström, Bengt & Stenberg, Peter, *Rörstrands serviser: dekorer och modeller under 280 år*, Carlsson, Stockholm, 2014.
- Odelberg, A. S. W, *Gustafsberg: ett industri- och jordbruksföretag: föredrag vid Sveriges industriförbunds årsmöte den 27 april 1917*, Sveriges industriförbund, Avd. Småskrifter, 1917.
- Olsson, Karl Johan, *Textilarna: Svenska textilarbetareförbundet 1898–1938*, Norrköping, 1938.
- Palmgren, Nils, *Wilhelm Kåge: konstnär och hantverkare*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1953.
- Pankhurst, Sylvia, *Women Workers of England*, London Magazine, 1908.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, New ed., I.B. Tauris, London, [1984], 2010.
- Paulsson, Gregor, *Vackrare vardagsvara*, Svenska slöjdföreningen, Stockholm, 1919.
- Popovic, Visnja & Ruck, Owyn, *The Textile Artist's Studio Handbook: Learn Traditional and Contemporary Techniques for Working with Fiber, Including Weaving, Knitting*, D, Quarry Books, 2012.
- Pye, David, *The Nature and Art of Workmanship*, Rev. ed, Herbert, London, 1995.
- Richardson, Laurel, "Writing: A Method of Inquiry", *Handbook of Qualitative Research*, 2nd ed. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (red.), Sage, Thousand Oaks CA, 2000.
- Rosenqvist, Johanna, *Könsskillnadens estetik?: om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*, Diss., Lunds universitet, Stockholm, 2007.
- Ruskin, John, "The Nature of Gothic", *On Art and Life*, Penguin Books Ltd, 2004.
Orginaltitel: "The Nature of Gothic", *The Stones of Venice*, Vol. 2, 1853.
- Rönnbäck, Josefin, *Politikens genusgränser: den kvinnliga rösträttsrörelsen och kampen för kvinnors politiska medborgarskap 1902–1921*, Atlas, Diss., Stockholms universitet, Stockholm, 2004.
- Schön, Donald A., *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books, New York, 1983.
- Scott, Paul & Bull, Knut Astrup (red.), *Horizon: Transferware and Contemporary Ceramics*, Arnoldsche, Stuttgart, 2015.
- Shales, Ezra, "Mass Production as an Academic Imaginary (or, if more must be said of Marcel, 'Evacuating Duchampian Conjecture in the Age of Recursive Scholarship')", *The Journal of Modern Craft*, Bloomsbury publishing Plc: Volume 6,- Issue 3, 2013.
- Skeggs, Beverley, *Att bli respektabel: konstruktioner av klass och kön*, [Översättning: Annika Persson], Daidalos, Göteborg, 2000. Orginaltitel: *Formations of class and gender: becoming respectable*, Sage, London, 1997.
- Skeggs, Beverley, "Åter till frågan om respektabilitet", *Klass*, Magnus Wennerhag, David Lindberg & Johan Lindgren (red.), Fronesis, nr. 40–41, 2012.

- Slivka, Rose & Tsujimoto, Karen, *The art of Peter Voulkos*, Kodansha International & Oakland Museum, Tokyo, 1995.
- Slotte, Caroline, *Second Hand Stories – Reflections on the Project*, National Norwegian Artistic Research Fellowship Programme, Bergen National Academy of the Arts, Bergen, 2011.
- Sohl, Lena, *Att veta sin klass: kvinnors uppåtående klassresor i Sverige*, Atlas Akademi, Diss., Uppsala universitet, Stockholm, 2014.
- Sorknin, Jenni, "Gender and Rupture", *Peter Voulkos: the breakthrough years*, Glenn Adamson (red.), Black Dog, London, 2016.
- Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 1, Utredningens huvudresultat*, Stockholm, 1917.
- Socialstyrelsen, *Svensk hemindustri. D. 2, Monografier*, Stockholm, 1917.
- Socialstyrelsen, *Betänkande med förslag till lag om hemindustriellt arbete*, Marcus, Stockholm, 1920.
- Ståhl, Margareta, *Vår fana röd till färgen: fanor som medium för visuell kommunikation under arbetarrörelsens genombrottsid i Sverige fram till 1890*, 1. uppl., Diss., Linköpings universitet, Linköping, 1999.
- Svan, Moa, *Det riktiga landslaget*, Leopard, Stockholm, 2015.
- Svanberg, Johan, *Migrationens kontraster: arbetsmarknadsrelationer, Schleswig-Holstein-aktionen och tyskorna vid Algots i Borås under 1950-talet*, Nordic Academic Press, Lund, 2016.
- Svedhage, Eva och Torsner, Per, *Arbetartåget 1914: en enig demonstration i försvarsfrågan?*, Stockholms universitet, Stockholm, 1980.
- Svensson, Daniel & Oppenheim, Florence, *Etta på bollen: historien om Öxabäcks damlag*, Oppenheim förlag, Landvetter, 2015.
- The Emily Davison Lodge, (Plender, Olivia & Reeve, Hester), "Letter to Tate", *Living Labour*, Milena Hoegsberg & Cora Fisher, (red.), Sternberg Press, Berlin, 2013.
- The Emily Davison Lodge, (Plender, Olivia & Reeve, Hester), "Minutes of the second meeting of the Emily Davison Lodge", *Oberon 1*, Das Platforms, 2015.
- Thomas, Zoë, "'At Home' with the Women's Guild of Arts: Gender and Professional Identity in London Studios, c.1880–1925", *Women's History Review*, Volume 24, 2015 – Issue 6.
- Tickner, Lisa, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–1914*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- Tillman, Bo, *Textilarna. Bd 2, Svenska textilarbetareförbundet 1938–1948*, Norrköping, 1948.
- Twomey, Clare, "Contemporary Clay", *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*, Cigalle Hanaor (red.), 2007, Black Dog, London, 2007.
- Tolvhed, Helena, *På damsidan: femininitet, motstånd och makt i svensk idrott 1920–1990*, Makadam, Göteborg, 2015.
- Veiteberg, Jorunn, (red.), "Found Objects and Readymades: Upcycling as an Artistic Strategy", *Thing Tang Trash – Upcycling in Contemporary Ceramics*, Bergen National Academy of the Arts and Art Museums Bergen, Bergen, 2011.
- Veiteberg, Jorunn, *Craft in Transition*, [översättning: Douglas Ferguson], Kunsthøgskolen i Bergen, Bergen, 2005.
- Veiteberg, Jorunn & Wickman, Kerstin, *Torbjørn Kvasbø: Ceramics: Between the Possible and the Impossible*, Arnoldsche, Stuttgart, 2013.

Waldén, Louise, *Genom symaskinens nålsöga: teknik och social förändring i kvinnokultur och maskkultur*, Carlsson, Diss., Linköpings universitet, Stockholm, 1990.

Warburton, William Henry, *The History of Trade Union Organisation in the North Staffordshire Potteries*, Allen and Unwin, London, 1931.

Weiss, Holger, *Slavhandel och slaveri under svensk flagg: koloniala drömmar och verklighet i Afrika och Karibien 1770–1847*, Atlantis, Stockholm, 2016.

Wickman, Kerstin, ”Hantverkets revansch 1980–88”, *Svenskt glas*, Jan Brunius (red.), Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1991.

Wickman, Kerstin, (red.), *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, Carlsson, Stockholm, 1995.

Wikander, Ulla, *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik*, Arkiv, Arbetstilljövonden & Ekonomisk-historiska institutionen, Uppsala universitet, Lund, 1988.

Wikander, Ulla, ”Det löpande bandet vid Algots: underordning eller karriär – två verkligheter för kvinnor, 1932–1952”, *Daedalus* 63, Stockholm, 1995.

Winberg, Christer, ”Patriarker i kvinnoförbund: Textilarbetarförbundets kvinnosyn”, *Manliga strukturer och kvinnliga strategier*, Birgit Sawyer och Anita Göransson (red.), Historiska institutionen, Göteborgs universitet, 1987.

Winberg, Christer, *Fabriksfolket: textilindustrin i Mark och arbetarrörelsens genombrott*, Institutet för lokalhistorisk forskning, Göteborg, 1989.

Willis, Paul E., *Learning to Labour: How Working Class Kids get Working Class Jobs*, Saxon House, Farnborough, 1977.

Yazdanpanah, Soheyla, *Att upprätthålla livet: om lågavlönade ensamstående mödrars försörjning i Sverige*, Diss., Stockholms universitet, Stockholm, 2008.

Yin, Robert K., *Case study research: design and methods*, 4. ed., SAGE, London, 2009.

Zetterlund, Christina, ”Just decoration?: Ideology and Design in Early-Twentieth-Century Sweden”, *Scandinavian Design: Alternative Histories*, Kjetil Fallan (red.), Berg Publishers, London, 2012.

Zetterlund, Christina, Hyltén-Cavallius, Charlotte & Rosenqvist, Johanna (red.), *Konsthandverk i Sverige. D. 1, Mångkulturellt centrum, Tumba*, 2015.

Åsbrink, Brita, *Rosa Taikon – Romska silversmide och hantverkande*, Langenskiöld, Mölndal, 2014.

Östberg, Kjell, *Efter rösträtten: kvinnors utrymme efter det demokratiska genombrottet*, B. Östlings bokförlag, Symposion, Eslöv, 1997.

Östberg, Kjell, *1968 när allting var i rörelse: sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna*, Prisma & Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, Stockholm, 2002.

Österholm, Maria Margareta, *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, Rosenlarv, Diss., Uppsala universitet, Årsta, 2012.

PRESSARTIKLAR

Edwinsson, Lisa, ”Sundhage: ’Att spela fotboll är en feministisk sak’”, *Dagens nyheter*, 2017-07-22.

Hoskins, Tansy, ”The feminist T-shirt scandal exposes an entire system of exploitation”,

The Guardian, 2014-11-03, <https://www.theguardian.com/sustainable-business/sustainable-fashion-blog/2014/nov/03/feminist-t-shirt-scandal-exposes-entire-system-exploitation-elle-whistles-fawcett-society>, (besökt 2018-09-05).

Zetterlund, Christina, ”Taikons konst var en del av hennes kamp”, *Svenska Dagbladet*, 2017-07-17.

ELEKTRONISKA RESURSER

AB Ludvig Svensson, ”Vår historia – ett unikt kapitel i svensk textilhistoria”, <http://www.ludvigsvensson.com/se-interior-textiles/om-oss/historia>, 2018, (besökt 2018-03-26).

Anti-Slavery International, ”What is modern slavery?”, 2017, http://www.antislavery.org/english/slavery_today/default.aspx, (besökt 2017-02-17).

Arnell, Malin, *Avhandling / Av_handling (Dissertation / Through_action)*, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, 2016, <http://dissertationthroughaction.space/>, (besökt 2017-06-08).

Bradley, Karin ”Livet i miljonprogrammet – hållbarare än man kan tro”, *Miljonprogrammet – utveckla eller avveckla?*, Birgitta Johansson, (red.), Formas, Stockholm, 2012, http://www.formas.se/PageFiles/3678/miljonprogrammet_utveckla_eller_avveckla.pdf, (besökt 2017-01-17).

Dixon, Stephen, ”200 Years: slavery now”, The Bluecoat Display Centre, Liverpool, 2007, <http://www.bluecoatdisplaycentre.com/exhibition/200-years-slavery-now/>, (besökt 2016-08-03).

Fanni, Maryam, Kaaman, Sara & Flodmark, Matilda, ”Inga djurtassar eller gubbhänder!”, *Svenskatecknare*, 2014, <http://www.svenskatecknare.se/tecknaren/2014/03/07/inga-djurtassar-eller-gubbhander/>, (besökt 2017-01-05).

Fawcettsociety, ”Our History”, 2017, <https://www.fawcettsociety.org.uk/our-history>, (besökt 2018-04-20).

Lindgrens, Mia, (red.) ”#1 Om hemslöjd och nationalism”, *Esselde — ett e-zine om hemslöjd*, 2013, <http://www.esselde.se>, (besökt 2015-08-04).

Gefa technical, ”Your partner in textile solutions”, 2017, <http://gefa.se>, (besökt 2017-05-30).

Hanisch, Carol, ”The Personal Is Political: The Women’s Liberation Movement classic with a new explanatory introduction”, 1969, <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, (besökt 2016-11-24).

Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, ”Anna Boghiguiian: Woven Winds [18 march – 21 may 2017]”, Stockholm, <http://indexfoundation.se/exhibitions/anna-boghiguiian-woven-winds>, (besökt 2018-05-14).

Mouffe, Chantal, ”Artistic activism and agonistic spaces”, *Art & Research*, Volume 1. No. 2, 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>, (besökt 2017-11-30).

Mycket, ”Clubscenen Act 2: Culture Club”, 2012, <http://mycket.org/clubscenen-act-2-culture-club>, (besökt 2017-06-11).

Nationalencyklopedin, borggårdskrisen, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/borggårdskrisen>, (besökt 2017-12-19).

Nationalencyklopedin, Hemutställningen, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/hemutställningen>, (besökt 2018-09-18).

Nationalencyklopedin, jacquardmaskin, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/jacquardmaskin>, (besökt 2018-08-27).

Nationalencyklopedin, konservatism, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konservatism>, (besökt 2018-03-15).

Nationalencyklopedin, konsthantverk, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konsthantverk>, (besökt 2018-03-22).

Nationalencyklopedin, parafra, [http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/parafra-\(omskrivning\)](http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/parafra-(omskrivning)), (besökt 2018-07-20).

Nationalencyklopedin, subversion, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/subversion>, (besökt 2017-03-17).

Nordisk, "Rörstrand tallrik info", 2011, <http://www.nordisk.nu/showthread.php?t=51268>, (besökt 2016-02-14).

Smith, Matt, *Making things perfectly queer: art's use of craft to signify lgbt identities*, The University of Brighton, 2015, <http://eprints.brighton.ac.uk/15556/1/Complete%20E%20Dissertation%20Jan%202016.pdf>, (besökt 2017-03-22).

Otis College of Art, "A Glimpse of the Past", 2016, <http://www.otis.edu/history-timeline>, (besökt 2016-02-06).

Portanova, Joseph J. *Porcelain, The Willow Pattern, and Chinoiserie*, New York University, 2012, <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/madeinchina/pdf/Portanova.pdf>, (besökt 2016-02-05).

The International Alliance of Women (IAW), "Equal Rights – Equal Responsibilities", 2018, <http://womenalliance.org>, (besökt 2018-09-04).

The Victoria and Albert Museum, "Cup and saucer – H M Williamson & Sons", <https://collections.vam.ac.uk/item/O162445/cup-and-saucer-hm-williamson-sons/>, (besökt 2017-08-05).

The Women's Library, LSE, "This is What a Feminist Looks Like", <https://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary>, besökt (besökt 2018-09-05).

Vetenskapsrådet, *Forskningens framtid! Ämnesöversikt 2014: konstnärlig forskning*, 2015, <https://publikationer.vr.se/produkt/forskningens-framtid-amnesoversikt-2014-konstnarlig-forskning/>, (besökt 2016-02-02).

BILDFÖRTECKNING

Från keramik till politik;
görandefallstudie I.

Kapitel I.

Dagligt görande, en van handling;
att kliva in i rum och följa objekt

Sida 93: Pankhurst, Sylvia, The Women's Social and Political Union (WSPU) & H.M. Williamson & Sons, Bridge Pottery, [kaffeservis], 1910. Och *Programme for 'The Women's Exhibition*, [pamflett], 1909. Arkivinstitution & reproduktion: Museum of London.

Sida 97–98: Josiah Wedgwood and Sons, Etruria, Hackwood, William, Society for the Abolition of Slavery, V&A:s Ceramics Collections, [medaljong och samlingsregister], 1787. Arkivinstitution & reproduktion: Victoria and Albert Museum.

Sida 101: Josiah Wedgwood and Sons, ”Jasper trials”, [keramik/jasper prover], 1773–76. Arkivinstitution: The Wedgwood Museum, Barlaston, Stoke-on-Trent, Staffordshire, foto: Hållander, 2017.

Sida 104: ”Creamware Sugar Bowl”, [lergods], 1825. Arkivinstitution & reproduktion: Museum of London, 2016.

Sida 108: Okänd producent, ”This is what a feminist looks like”, [mugg: märkning ”made in china” inköpt via <https://www.zazzle.co.uk/what+a+feminist+looks+like+mugs>, 2017]. Tillhör: Hållander, foto: Hållander, 2018.

Kapitel II.

Orienteras kring drejskivan; ett
tillsammansgörande

Sida 112: Szentiványi, Eva, *Fantastiska koppar*, [drejat lergods], 2012. Foto: Szentiványi, 2018.

Sida 115: Pankhurst, Sylvia, *On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice 'Thrower' and his 'Baller' at Work*, [gouache på papper], 1908. Foto: The Emily Davison Lodge (Olivia Plender & Hester Reeve), 2015.

Sida 122, 124–125, 128–129: Szentiványi, Eva & Hållander, Frida, ”Orienteras kring drejskivan; ett tillsammansgörande”, *From Pottery to Politics*, [keramikverkstaden

Konstfack & ”karta”]. Foto: Hållander, 2015.

Sida 131: Pankhurst, Sylvia, *Old Fashioned Pottery: Transferring the pattern onto the biscuit*, [gouache på papper], 1907. Foto: The Emily Davison Lodge (Olivia Plender & Hester Reeve), 2015.

Sida 132: Pankhurst, Sylvia, *On a Pot Bank: Scouring and Stamping the Maker's Name on the Biscuit China*, [kol på papper], 1907. Och *Untitled: A Red-headed Girl Working in a Pottery*, [gouache på papper], 1907. Foto: The Emily Davison Lodge (Olivia Plender & Hester Reeve), 2015.

Kapitel III.

Bibliotekets mjuka orienteringar;
bokliga kunskaper

Sida 141: Okänd fotograf, *Bilder från Tekniska skolan i Stockholm 1914–15*, [diabild från fotoalbum], okänt årtal. Och *Studentarbeten från den keramiska avdelningen 1899–1900-talets*, [fotografi], okänt årtal. Arkivinstitution: Tekniska skolans arkiv, Konstfack, reproduktion: Lars Ernholm, Konstfack, 2018.

Sida 150: Clare, Claudia, *The Clause 28 Tea Set*, [teservis], 1988. Arkivinstitution: The Pankhurst center, foto: Hållander, 2017.

Kapitel IV.

Att ta rum i besittning; att ställa ut
objekt i utställningar

Sida 162–163: Okänd fotograf, *Bondetåget 6 februari 1914*, [stillbild från film], 1914. Reproduktion: Hållander, 2017.

Sida 162–163: Rörstrand porslinsfabrik, *Bondetåget 1914, Pansarbåten Sverige, Landstormen 1914, Härligt är det land vi äga, Vårt Sverige tryggt och fritt, Landstormen 1914*, [tallrikar], 1914. Tillhör: Hållander, foto: Hållander, 2018.

Sida 169: Hållander, Frida & Szentiványi, Eva, ”Orienteras kring drejskivan; ett tillsammansgörande”, *From Pottery to Politics*, [keramikverkstaden Konstfack]. Foto: Hållander, 2015.

Sida 172–175: Szentiványi, Eva & Hållander, Frida, *From Pottery to Politics*, [utställning på Röhsska museet 8 mars–12 juni], 2016. Foto: Mikael Lammgård, Röhsska museet, 2016.

Sida 177: Szentiványi, Eva & Hållander, Frida, *From Pottery to Politics*, [utställning på Röhsska museet 8 mars–12 juni], 2016. Foto: Hållander, 2016.

Sida 178: Gustavsbergs Porslinsfabrik & Wilhelm Kåge, *Liljeblå*, [servis], 1917. Tillhör: Hållander, foto: Hållander, 2017.

Sida 187. Svenska fabriksarbetareförbundet, avdelning 205, Gustavsberg, [fana], okänt årtal. Arkivinstitution: Fansamlingen, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg, foto: Hållander, 2017.

Viljefyllda textila objekt; görandefallstudie II.

Kapitel I. Textila göranden i »de sju häraderna«; att kliva in i rum och följa objekt

Sida 193: Okänd fotograf, ”Torsbo yllefabrik” [fotografi], 1910. Tillhör & reproduktion: Sune Broman, 2004.

Sida 193: Centraförbundet för Socialt Arbete (CSA), Hemarbetsutredningen formulär A: ”AB Torsbo trikáfabrik”, [formulär], 1912. Arkivinstitution: Riksarkivet i Arninge, Socialstyrelsen, Svensk hemindustri; volym H2BD:5, nr 14834, foto: Hållander, 2017.

Sida 194–195: AB Eiser, avdelning T – AB Torsbo Trikáfabrik, avdelning G – Götafors AB; Mölndal, [fotografi], 1914–1934. Arkivinstitution & fotoreproduktion: Landsarkivet i Göteborg, 2017.

Sida 197: Centraförbundet för Socialt Arbete (CSA), Hemarbetsutredningen, [fotografier på glasplåtar], 1912. Arkivinstitution: Riksarkivet i Arninge, Socialstyrelsen, Svensk hemindustri; volym 73, foto: Hållander, 2017.

Sida 197: Eiser, avdelning T, AB Torsbo trikáfabrik, [tröja], okänt årtal. Tillhör: Maj Andersson och Ulla-Lena Svensson, foto: Hållander, 2017.

Sida 197: Sv. Textilarbetarförbundet 1904–1966, *Textilarbetare! = Ut till frihet! Fram för frihet*, [agitationspamflett], 1910. Arkivinstitution: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg, volym: 2769/1/169, foto: Hållander, 2017.

Sida 203–204: Ludvig Svensson AB, [textil], okänt årtal. Arkivinstitution & fotoreproduktion: Kommunarkivet och Föreningsarkivet, Marks kommun, 2017.

Sida 212: Svenska textilarbetareförbundet, avd 20, klubb 6 [Stockholm], [fana: kombinationsteknik, broderad], ca 1935. Arkivinstitution & reproduktion: Fansamlingen, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, 3722/337.

Sida 212: Hemarbetsföreningen [Stockholm], A-B Arbetarnas Tryckeri, [poster], 1908. Arkivinstitution: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Flemingsberg, volym 4491/1, fotoreproduktion: Hållander, 2017.

Sida 219: Okänd producent, Öxabäcks IF, ”Öxabäcks damfotboll – utställning”, [supportertröja], ca 1980-tal. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, reproduktion Åsa Norman & Hållander.

Sida 221: Johnson, Thor, Syfabriken Gefa AB:s damlag, [fotografi], 1963. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, reproduktion Åsa Norman & Hållander.

Bengtsson, Sigge, Öxabäck IF:s damlag, [fotografi], 1968. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, reproduktion: Åsa Norman & Hållander, 2016.

Sida 223. Bengtsson, Sigge, Öxabäck IF:s damlag, [fotografi: spelare Kerstin Johnson], 1968. Och Vinnare av skytteligan, Hagavallen, Öxabäck, [fotografi], 1968. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, reproduktion: Åsa Norman & Hållander, 2016.

Sida 228: Johnson, Thor, Öxabäck IF, [stillbilder från Super-8-film], 1966–1973. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, reproduktion: Åsa Norman & Hållander.

Sida 229: Hållander, Frida & Norman, Åsa, ”Öxabäcks damfotboll – utställning”, [affischer och tidningsurklipp], 2015.

Kapitel II. Om banderoller och banderolltillverkning; ett tillsammansgörande

Sida 239: Norman, Åsa, 1–8, *Clear eyes, full hearts – can't lose*, [textil], 2015. Bild från utställning: *Radikal vänskap*, inklusive verk av Hilda Hellström Diagenesis serie (Healed Fractures), [antracit], Gustavsbergs Konsthall, 2015. Foto: Åsa Norman, 2015.

Sida 239: Öxabäck IF, med flera, ”Öxabäcks damfotboll – utställning”, [vimplar], okänt årtal. Arkivplats: Öxabäck syfabrik Antikhuset, Öxabäck, foto: Hållander, 2018.

Sida 243: Lowndes, Mary, *Banners and banner making*, [pamflett], 1909. Arkivinstitution och fotoreproduktion: The Women's Library collection, London School of Economics, 2017.

Sida 249: Okänd fotograf, Föreningen för Kvinnans Politiska Rösträtt – FKPR, (Ellen Key med två kvinnor), [fotografi], ca 1920-talet. Arkivinstitution och reproduktion: KvinnSam, Göteborgs universitetsbibliotek.

Sida 249: Hedvall, Eivor & Licium-ateljén, *The baneret International Woman Suffrage Alliance*, [broderi, silver- och guldråd], 1911. Arkivinstitution: International Alliance of Women, reproduktion: Handarbetets Vänner (HV), 2015.

Sida 258: Hållander, Frida & Norman, Åsa, *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag*, [fotografi, jacquardvävstol, ull, polyester, viskos, bomull, platts: AB Ludvig Svensson, Kinna], 2015.

Sida 262: Paananen, Ulrika & Svensson, Yvonne & Gunnarsson, Thomas & Nygren, Yvonne & Josefsson, Boel & Hamza, Saldina & Saariniemi, Aino & Claesson, Ingegerd & Jenca, Jon & Ståhl, Bernt & Kinnunen, Johan & Axell, Viktor & Holmudd, Olle & Norman, Åsa & Hållander, Frida, med flera], *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag*, [banderoll: ull, polyester, viskos, bomull], 2015. Tillhör: Öxabäck syfabrik, Antikhuset, Öxabäck, foto: Hållander, 2017.

Kapitel III. Viljefyllda subversiva material; bokliga kunskaper

Sida 266: Lovell, Bibi, *Befrielsekampen i världen*, [applikation av bomullstyg], Göteborg, 1975. Arkivinstitution & reproduktion: Röhsska museet, RKM 169–2009.

Sida 266–267: Nordström, Gunwor, *Arbetskamrater I. II. och III.*, [gobelinsvit], 1975. Foto: Christer Alvarsson, 1975.

Sida 267: Christer Alvarsson, *Verklighetens sätter spår*, (konstnären Bibi Lovell visar textil skiss för publik på Röhsska Museet), [fotografi], 1975. Foto: Christer Alvarsson, 1975.

Sida 272–273: Lowndes, Mary, *Mary Wollstonecraft*, [banderoll, broderi i silke, sammet och kypert], 1908. Arkivinstitution: Women's Library Suffrage Banners Collection, London School of Economics, foto: Åsa Norman, 2017.

Sida 274–275: Lowndes, Mary, *Josephine Butler Banner*, [baksida av banderoll] 2018. *Shield Designs*, Mary Lowndes Album, [gouache på papper], 1908. Katherine Bar-Lass Banner, [applikation i silke, sammet, linne, färg], 1908. *Florence Nightingale Banner*, [applikation i bomull, sammet, guldfärg, sidenfransar], 1908. Arkivinstitution & reproduktion: Women's Library Suffrage Banners Collection, London School of Economics, 2017.

Sida 278–279: Chicago, Judy, *The Dinner Party*, [textil och keramik], 1979. Arkivinstitution: Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art, foto: Donald Woodman, Artists Rights Society, New York, 2013.

Sida 286: Artists' Suffrage League, Women's Social and Political Union, ”Suffragettes making banners and pennants”, [fotografi], 1910. Arkivinstitution & reproduktion: Women's Library Suffrage Banners Collection, London School of Economics.

Kapitel IV.

Konst/hantverk i utställningsrum; att ställa ut objekt i utställningar

Sida 298–299: Norman, Åsa & Hållander, Frida, *Öxabäck IF – utan er ingen morgondag*, [utställning], 2016. Foto: Norman & Hållander, 2016.

Ahmady, Javad, ”Gipskarvning/gachbori/plasterwork”, [gips], 2014. Foto: Hållander, 2014.

Limmared glasbruk, ”Limmareds glasbruk och inbinderskorna”, [glas], 2014. Foto: Hållander, 2014.

Appendix I.

Utställning; Att ta strid

Sida 335–349: Hållander, Frida, med flera, *Att ta strid*, [dokumentation från utställning] 2017. Foto: Hållander & Gustavsbergs Konsthall, 2017.

Appendix II.

Att lära av göranden; forskningsprocess

Sida 352–355:
Zickerman, Lilli, Zickermanska samlingen, [fotografi], 1910–1931. Arkivinstitution: Konstfack, fotoreproduktion: Hållander, 2009.

Nahom, Jurairat, ”Frukt- och grönsakskarvning/ bholn-la-mai-kä-sa-lak/ fruit carving”, [fruktdekoration], 2012. Foto: Hållander, 2011.

Svalberg, Lomanie, ”Nylonstrumpblommor”, [nylonstrumpblommor], 2011. Foto: Hållander, 2011.

Österholms, Maria Margareta, Docklaboratoriet, [hårspännen], 2011. Foto: Hållander, 2011.

Lindholm, Marie, ”Ballongdekorationer”, [Ballongdekoration], 2011. Foto: Hållander, 2012.

Hermanssons, Kakan, *Girls Club*, [Nagelkonst/Nail Art], 2012. Foto: Hållander, 2012.

Hållander, Frida, *Making Knowledge*, [utställning/workshop], Gustavsbergs Konsthall, 2012. Foto: Hållander, 2012.

Hållander, Frida, Ahmadi Abbas, ”Workshops for Asylstafetten”, [workshop], Gränna, 2013. Foto: Hållander, 2013.

TACK!

Mellan två institutioners värme, som har alstrats av omsorg och friktion, har denna avhandling tagit sin form. Det är en avhandling som har skrivits och genomförts med stöd och hjälp av många händer.

Först och främst vill jag tacka fyra par händer: Moa Matthis (huvudhandledare 2018–2019); Hanna Hallgren (biträdande handledare 2015–2018); Christina Zetterlund (huvud- och biträdandehandledare 2011–2018); Zandra Ahl (huvud- och biträdandehandledare 2010–2016). Alla era händer har varit mina extra händer. Tack för inspiration, kunskap, lyhördhet, tålmod och stöd!

Stort tack till alla på Konstfack! Särskilt till alla er som under åren delat min tid på institutionen för konsthantverk. Stort tack också till alla på forskningsadministrationen!

Tack till Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet och institutionen HDK – Högskolan för design och konsthantverk – och särskilt till Kristina Fridh. Tack också till Nationella Konstnärliga Forskarskolan: Ylva Gislén och Emma Kihl.

Massivt tack Åsa Norman och Eva Szentiványi! Och stort, stort tack till Kerstin Johnson och Öxabäck IF (1963–1973) – utan er ingen morgondag!

Tack också till Gustavsbergs Konsthall – Agneta Linton och Maj Sandell med flera –, Röhsska museet – Love Jönsson med flera –, Galleri Two Little Birds – Charlotta Eidenskog –, och Borås Konstmuseum – Karolina Pahlén med flera, och Mångkulturellt centrum – Charlotte Hyltén-Cavallius med flera.

Stort tack även till mina tidigare handledare: Rolf Hughes, Lizette Gradén och alla samtalspartners genom åren: Mariana Alves Silva, Agneta Linton (igen), Magnus Ericson, Jelena Rundqvist och Shahram Khosravi.

Tack även till: Ulrika Paananen, Yvonne Svensson, Saldina Hamza, Yvonne Nygren, Boel Josefsson, Aino Saariniemi, Ingegerd Claesson, Thomas Gunnarsson, Jon Jenca, Bernt Ståhl, Johan Kinnunen och Viktor Axell vid AB Ludvig Svensson. Tack även till Textilhögskolan i Borås och särskilt Olle Holmudd.

Tack också till er som varit med i den tidiga processen: Anna Nordström, Kakan Hermansson, Maria Margareta Österholm, Lomanie Svalberg,

Jurairat Nahom, Javad Ahmady, Marie Lindholm, Abbas Ahmadi, Evelina Hedin.

Tack Arbetarrörelsen arkiv och bibliotek, och särskilt Jenny Edlund. And also thanks to The Women's Library, London: Gillian Murphy och Claire Taplin.

Stort tack till etappseminarie-opponenter! Markus Degerman och Anna Lundberg för slutseminariet; Nina Malterud och Hanna Hallgren (igen) för 80%-seminariet; Otto von Busch och Katja Tollmar Grillner för 50%-seminariet.

Tack till alla som bidragit med expertis och stöd under processen: Jorunn Veiteberg, Eva Londos, Catharina Gabrielsson, Sara Isaksson From, Simon Whitfield, Bella Rune, Helena Tolvhed, Mia Lindgren, Johanna Rosenqvist, Marius Dybwad Brandrud, Margareta Ståhl, Ulla Wikander och Malin Nilsson. And thanks to Stephen Knott and Glenn Adamson at The Journal of Modern Craft.

Tack till doktorandkollegor på Konstfack; Katji Lindberg, Anderas Nobel, Maja Frögård, Petra Bauer och Behzad Khosravi Noori. Och övriga från Konstnärliga forskarskolan: Malin Arnell, Janna Holmstedt. And also big thanks to Oliva Plender, Marjan Kooroshnia, Lisa Tan, Ana Džokić och Marc Neelen! Innerligt tack också till Maja Gunn, Mahmoud Keshavarz, Oliva Plender (Thanks again!), för samarbeten, samtal och stöd.

Stort, stort tack till Maryam Fanni för grafisk form och Evelina Mohei för textsättning, Jacob Grønbech Jensen för digitalisering av typsnittet Curtain och Lars Ernholm för fotoredigering. Stort tack också till Matilda Flodmark och Sara Kaaman för tidigare grafiska formgivningar; Elin Lindén och Roxy Farhat för översättningar.

Slutligen tack med hela mitt hjärta till: Inger, Daniel, Gunnar, Marie, Helena, Sigbritt, Janne, Edith, Essi, Ola och Bojan.

APPENDIX I. UTSTÄLLNING; ATT TA STRID

Utställningen *Att ta strid* ägde rum på Gustavsbergs Konsthall 23 september – 8 oktober 2017, och var en del av att presentera avhandlingsarbetet inför disputation. Utställningen gjordes av mig genom ett tillsammansgörande med flera, där ibland den grafiska formgivaren Maryam Fanni, textilkonstnären Åsa Norman och konsthantverkaren Eva Szentiványi, samt många fler systrar och görande händer, vilka presenteras med namn i verkförteckning nedan. Bilddokumentationen som följer visar det mångmateriella konsthantverket som avhandlingen föreslår.

Verkförteckning

Från keramik till politik

OBJEKT

Material: potatis och servis Liljeblå, "Arbeterservisen", 1917, producerad av Gustavsbergs porslinsfabrik, 1917–1936 (med kompletteringsmöjligheter fram till 1939). Ritad av Wilhelm Kåge (1889–1960).

KRUKOR, KOPPAR, FAT

Av Frida Hållander och Eva Szentiványi, 2016. Material: stengods.

HISTORISKT REFERENSMATERIAL FRÅN 1787-2015:

"Anti-slavery medallion", 1787.

Av porslinsfabrik Josiah Wedgwood and Sons. Teknik: "jasper" eller "jasperware cameo". Distribuerades genom Föreningen för slavhandels avskaffandes (Society for the Abolition of Slavery). Texten lyder: "Am I not a Man and a Brother?"

Sockerskål med lock, ca 1800.

Teknik: lergods, dekaltryck. Texten lyder: "East India Sugar Not Made By Slaves".

Sockerskål med lock, 1820.

Teknik: lergods, dekaltryck. Texten lyder: "East India Sugar Not Made By Slaves".

"Creamware sugar bowl", 1825.

Teknik: lergods, dekaltryck. Texten lyder: "East India Sugar not made/By Slaves/By Six families using/East India, instead of/ West India Sugar, one/Slave less is required".

Medaljong, 1830.

Texten lyder: "Am I not a Woman and a Sister".

Mugg, ca 1850.

Tillverkare Staffordshire eller Sunderland, England. Teknik: lergods eller stengods, dekaltryck. Texten lyder: "Health to the Sick/ Honour to the Brave / Success attend true Love /And Freedom to the Slave".

Teservis, 1909.

Titel: "Women's Social and Political Union, China teacup" Tillverkare Williamsons of Longton, Staffordshire, England. Design av Sylvia Pankhurst (1882–1960). Distribuerades genom Women's Social and Political Union, London.

Tekopp, 1910.

Titel: "Angel of Freedom and Scottish Thistle teacup" Tillverkare Diamond China Co, Longton pottery, England. Teknik: porslin eller stengods, dekaltryck. Tillverkad för Scottish WSPU Exhibition, Glasgow, (1910). Sigill av Sylvia Pankhurst.

Zoégas kaffe 2016.

Text: "Coffee by Women" och Equal Exchange Trading ltd, text: "Coffee grown by women". Anti-Slavery International, 2016. Text "Demand End of Cotton Crimes", "Domestic Workers Lack Legal Protection" och Acy Now.

VITRINSKÅP

Vitrinskåp från Tekniska skolan, (tidigare Konstfack), Mäster Samuelsgatan, kvarteret Beridarebanan 1868–1959. Vitrinskåpens användes – då som nu – till att förvara "teckningsmodeller" i. Tillhör Konstfack.

VÄGGTALLRIKAR

Av Frida Hållander, 2017 (och Eva Szentiványi, 2016). Material: porslin och

dekaler av Martin Elg vid Elgporsslin.
Referensmaterial: "Bondetåget 1914".

MINNESTALLRIKAR OCH FILM

Av Rörstrand porslinsfabrik, 1914.
Text: "Bondetåget 1914" (Till fosterlandets försvar), "Landstormen", "Landstorm och skytte" (För fosterlandets försvar), "Pansarbåten" samt "Sverige" och "Härligt är det land vi leva", "Vårt Sverige tryggt och fritt" (upptagen i Rörstrand priskurant 1914–1925). Tillhör Frida Hällander.
Film från Bondetåget 6 februari 1914
Minnesskrift från Bondetåget 1914

MÅLNING (fotoreproduktion)

On a Pot Bank, Staffordshire: Apprentice 'Thrower' and his 'Baller' at Work, 1907.

Av Sylvia Pankhurst (1882–1960), suffragett och konstnär. Publicerad i *The Women Workers of England*, 1908. Fotoreproduktion gjord av The Emily Davison Lodge (Olivia Plender and Hester Reeve) från utställningen *Sylvia Pankhurst – The Suffragette as a Militant Artist*, Tate Britain, 2013.

LJUD

Tre band ur intervjuer som ligger till grund för boken *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980: genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik* av Ulla Wikander (1988).

1. Signe Englund (f.1896–okänt dödsår), målarska på porslinsfabriken. 2. Anna K. Eklund (f.1897–okänt dödsår), målarska på porslinsfabriken. 3. Minnescirkel om kvinnoarbete i Gustavsbergs porslinsfabrik, på Gustavsbergsgården, 16/12 1982 1983.

Möte I, närvarande: Elsa Löfdal, Margit Pettersson, Agnes Andersson Elsa Karlsson och Karin Lindberg. Intervjuare Ulla Wikander.

FANA

Svenska fabriksarbetareförbundet, avdelning 205, Gustavsberg (bildad 1919). Tillhör Fansamlingen, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Verkförteckning

Viljefyllda textila objekt

FANOR

Svenska textilarbetareförbundet, avd 113 (Stockholm).

Tillhörde arbetarna vid Tangens gardinfabrik. Teknik: broderad av Bernhard Molinder i Forsnäs, invigdes vid föreningens 5-årsjubileum 1930.

Tillhör Fansamlingen, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Svenska textilarbetareförbundet, avd 20 (Stockholm). Teknik: broderad spinnmaskin, okänd ateljé. Fanan invigdes 1935.

Tillhör arkivet Svenska textilarbetareförbundet, avd 20, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Svenska textilarbetareförbundet, avd 20, klubb 6 (Stockholm)

Teknik: kombinationsteknik, broderad vävstol tillverkad av okänd ateljé, invigd ca 1935. Tillhör Fansamlingen, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

STENMUR

Av Frida Hällander, 2009.

Material: lergods.

LJUD

Jacquardvävning vid Textilindustri AB Ludvig Svensson, 9 september 2015.

HÖRNFLAGGOR

Av Frida Hällander och Åsa Norman, 2016–2017 samt tekniker och konstnär Evelina Hedin. Material: akryl, polyester, viskos och furu. Text: Agitationsvisa/dikt *Vi spinna. Vi väva*, (författare okänd). Publicerad i *Svenska textilarbetareförbundet: Minnesskrift 1898–1923*, Gust Janzén (red.), 1923.

KATALOG

Öxabäck IF – Utan er ingen morgondag
Grafisk formgivare: Sara Kaaman

LJUD

Om banderoller och banderolltillverkning.

Text från konsthantverkaren och suffragetten Mary Lowndes (1856–1929) pampflett *On Banners and Banner-Making*, 1909. Översättning: Elin Lindén, inläsning: Inga Onn, 2016. Längd: 18:13 min.

BANDEROLLER

Av: Ulrika Paananen, Yvonne Svensson, Thomas Gunnarsson, Yvonne Nygren, Boel Josefsson, Saldina Hamza, Aino Saariniemi och Ingegerd Claesson, Jon Jenca, Bernt Ståhl, Johan Kinnunen, Viktor Axell, Olle Holmudd, Åsa Norman och Frida Hällander med flera. Tack till Textilindustri AB Ludvig Svenssons och Cordgarn för tvinnat garn.

Teknik: Industriell jacquardväv.

Material: ull, polyester, viskos, bomull och furu.

Banderollerna refererar till standaret *The Baneret International Woman Suffrage*

Alliance 1911, som formgavs av konstnär Eivor Hedvall (1884–1977), och broderades av tre konstbrodöser vid Licium-ateljén, Djurgården. Likande formgivning återfinns på de standar som är gjorda till Föreningen för kvinnans politiska rösträtt, FKPR:s 1903–1921 olika lokalavdelningar: Arvika, Ronneby, Eskilstuna, Kristianstad, Stockholm, Luleå, Gävle, Broby och Karlstad.

VIDEO

Super-8 material Öxabäck IF, från 1966–1973, filmat av Thor Johnson (1939–1998).

Redigerat av Frida Hållander och Åsa Norman.

Film- och redigeringsrådgivare Marius Dybwad Brandrud, 2016.

Längd: 18:13 min.

Tillhör Kerstin Johnson

Öxabäck IF:s Museum.

Medverkande: Öxabäck Syfabrik (1943–ca.1987) Stina Andersson, Gunnar Wilhelmsson, Rut Oskarsson, Ingeborg Wilhelmsson, Kerstin Johnson, Marita Wilhelmsson, Margareta Johansson.

Nedre raden från vänster:

Helena Heldebring, Nelly Lindegårde, Lena Karlsson, Gunnel Wilhelmsson och Gun-Britt Andersson, med flera.

Öxabäck IF (1963–1973)

Karin Svensson, Lena Smith, Maj Johansson, Ebba Andersson, Kerstin Johnson, Gunnar Wilhelmsson, Ann-Kristin Lindkvist, Berit Lundgren, Doris Jonasson, Catarina Bengtsson, May Lindgren, Elisabeth Ahtiainen, Kerstin Larsson, Anna-Greta Olsson och Kent Svedberg med flera.

MATCHER

Öxabäck IF:s första matcherna mot ett hopplockat gubblag från Öxabäck grusplanen utanför Öxabäck skola, 1966

Öxabäck IF

första matchen mot ett damlag Drängsered damlag Drängsered, 1966

Öxabäck IF

träningsmatch mot ett ungdomslag Hagavallen, Öxabäck, 1966

Öxabäck IF

mot ett ihop-plockat damlag från Göteborg domare Gunnar Gren Gamla Ullevi, Göteborg, 1967

Öxabäcks IF

mot ett handbollslag från Lidköping Hagavallen, Öxabäck, 1967

Öxabäck IF

mot Vinbergs damlag Vinberg, 1967

Öxabäck IF

mot Hyssna damlag, första damserien startar, totalt sex lag Hyssna, 1968

Öxabäck IF

mot Djurgårdens damlag Råsunda fotbollsstadio Solna, 1968

Öxabäck IF-spelare utanför gymnastiksalen Öxabäck 1969

Öxabäck IF

mot Hössna damlag Ryavallen Borås, 1969

Öxabäck IF

mot Kronäng Hagavallen, Öxabäck, 1969

Öxabäck IF

mot Dingtuna, publikvy Hagavallen, Öxabäck, okänt årtal

Öxabäck IF

mot Birmingham FC, England Viskavallen i Kinna, 1971

Öxabäck IF

mot TV-laget Billingeus konstgräsplan Billingeus, 1972

Öxabäck IF

bortamatch okänd motståndare, 1973

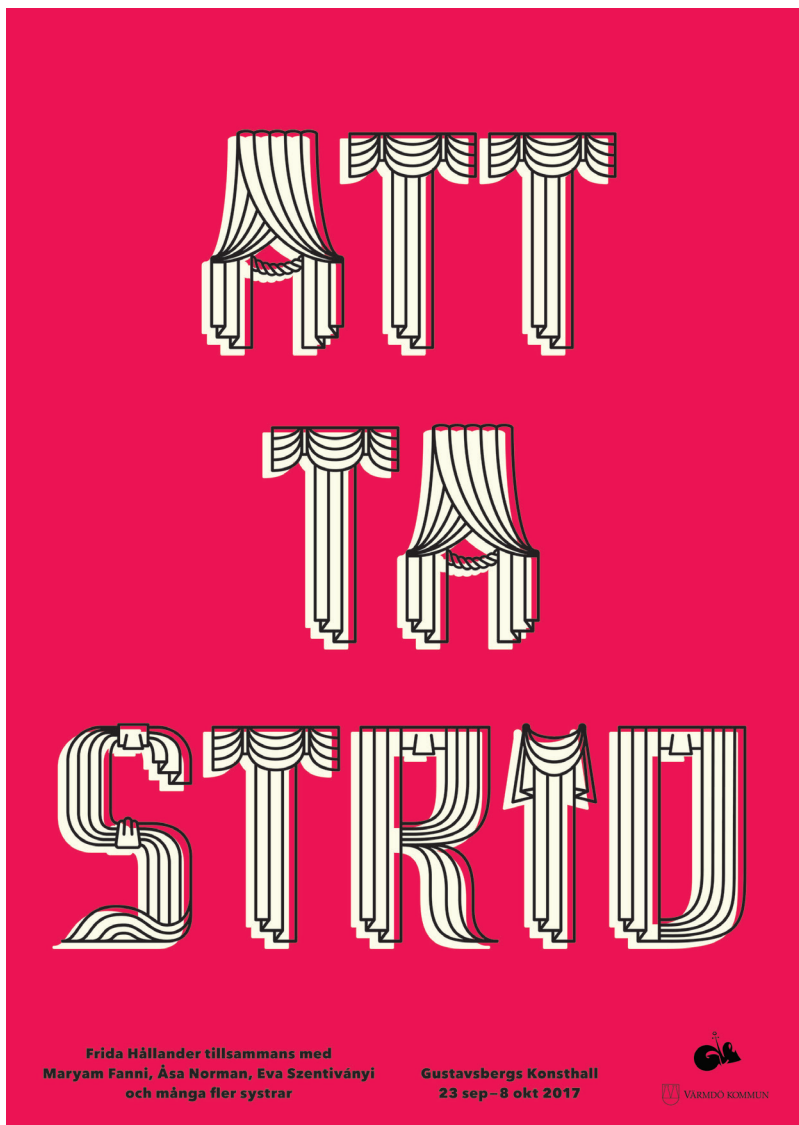
Öxabäck IF

underhållningsmatch mot bordtennislandslaget Falkenberg, okänt årtal

Öxabäck IF

mot Rättvik, SM- final Öxabäck IF svenska mästare Rättvik, 1973

Bilddokumentationen
från utställning Att ta strid







GUSTAVO

05

BILDAD

195/719

SANDO
8





Gröndag
Ingen morgondag

OXABÄCK IF UTAN ER
INGEN MORGONDAG

INTE ELLA KVINNOR PÅ PLAN
UTAN TUSENTALS

Three gold tassels hanging on the wall.



ÖXABÄCK IF UTAN ER
INGEN MORGONDAG
*
ER TALANG OCH ERA FÖTTER
SKINGRADE DIMMAN
*
INTE ELVA KVINNOR PÅ PLAN
UTAN TUSENTALS
*







WOMEN'S
EMPOWERMENT





30

RE-FÖRBUNDET
HLM

DE
STOCKHOLM

Å
S

WOMEN'S
EMPOWERMENT

SVENSKA
1930
RETTARE FÖR
STHLM
FUNDDET

WOMEN'S
EMPOWERMENT

WOMEN'S
EMPOWERMENT

WOMEN'S
EMPOWERMENT





COTTON'S INTEREST
ACT NOW

COTTON BLOWN BY WOMEN ?
DOMESTIC WORK

DEMAND THE END OF
COTTON CHAINS
ACT NOW

COTTON'S INTEREST
ACT NOW

THE ASSOCIATION OF FOOTBALL CLUBS

OX
IN
ER TA
SI
INTE E
C



ÖXABÄCK IF UTAN ER
INGEN MORGONDAG

INTE ELVA KVINNOR PÅ PLAN
UTAN TUSENTALS



1232636
12 ST/KRRT

VI

KI

FAT
KAGE



APPENDIX II. ATT LÄRA AV GÖRANDEN; FORSKNINGSPROCESS

Genom avhandlingsarbetet har en rad olika undersökningar genomförts där jag har placerat mitt jag, min hand, min praktik i relation till en mängd rum. Jag vill i detta appendix redogöra för några av de rum, processer och erfarenheter som doktorandutbildningen medfört. Detta är tänkt att fungera som en överblick över forskningsprocessens delmoment, alltså studier jag gjort som ej ryms i analyserna, men som ändå haft bäring på projektet. Studierna presenteras i kronologisk ordning.



Zickerman Revisited,

Vernacular Craft, (2010–2011)

Mina frågor kring vems hand det är som gör i relation till rum, tid och plats har kommit ur ett långvarigt arbete med den Zickermanska samlingen från 1910–1931, upprättad av hemslöjdspionjären Lilli Zickerman (1858–1949). Att arbeta med samlingen, genom det konstnärliga utvecklingsarbetet *Vernacular Craft*, är en av de första processerna med syfte att placera en konsthantverklig praktik i en forskningskontext. Min nyfikenhet inför samlingen utgick ifrån dess kategorisering utifrån orters karaktärer. De 24 000 bilderna, från 1910–1931, är ordnade enligt samlingsverk, föremål, teknik, storlek, varp, inslag, mönstergarn, provins, län, härad och socken. Jag började söka efter »de sju häraderna« men återfann närapå ingenting i den omfattande samlingen. I mitt eget arbete där fotografiska och etnografiska metoder användes för att dokumentera praktiker i olika hem, blev dock samlingen både en referens och en arbetsmetod. Praktikerna som jag undersökte var balkongdekorationer, cementgjutning och fönsterarrangemang. Publikation: Hållander, *Vernacular Craft: ett konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstfack*, 2010. Utställning: *Vernacular Craft*: Konstfack, 2010.

Mikro-hantverksstudier/Micro Craft Studies, (2011–2014)

Erfarenheterna från att studera den Zickermanska samlingen ledde mina doktorandstudier till olika göranderum, där jag i ett antal »mikro-hantverksstudier« ville närma mig olika hantverkspraktiker som jag tidigare inte hade en hantverksskicklighet inom, och som heller inte var institutionellt representerade vid olika slöjd och/eller hantverksutbildningar som jag har passerat. De olika studierna skiljer sig åt avseende praktik, rum och studieperiodens längd. Några studier utvecklades till samarbeten – tillsammansgörande – och några studier blev endast korta »inblickar«.



Frukt- och grönsakskarvning/ Bholn-la-mai-kä-sa-lak/ Fruit Carving

I en av de första studierna intresserade jag mig för praktiken frukt- och grönsakskarvning (alternativt engelska: fruit carving eller thailändska: bholn-la-mai-kä-sa-lak). Jag närmande mig denna praktik genom läraren Jurairat Nahoms kurser vid Östasiatiska museet och sedermera i Nahoms hem i Södertälje. Mitt intresse för praktiken frukt- och grönsakskarvning kom genom avhandlingen *Traditionens estetik: spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd* (2007) där etnologen Charlotte Hyllén-Cavallius

synliggör hur materialen inom hemslöjd ska vara äkta – naturliga – och att de ska ha sitt ursprung i den svenska myllan. Jag gjorde en workshop med Nahom i relation till en utställning *Making Knowledge*, (se info nedan).



Nylonstrumpblommor

Görandet i hemmet aktualiseras även i de olika studierna. Bland annat blev jag intresserad av nylonstrumpblommor, (engelska: nylon stocking flowers) som också omnämns i Hyltén-Cavallius avhandling. Jag provar praktiken att binda nylonstrumpblommor och dess material (vilket är ett material som framförallt framställts genom syntetiska konstfibrer och ståltråd) genom att besöka binderskan

Lomanie Svalberg i Södertälje. För mig synliggjorde studien aspekter av av hantverksskicklighet; exempelvis hur min hantverksskicklighet (inom exempelvis floristik) framträder som vag och otydlig i relation till Svalbergs hantverksutföranden.



Docklaboratoriets hårspännen

Flickrummets görande och pyssel lyfts även fram i de olika studierna. Jag blev intresserad av litteraturvetaren Maria

Margareta Österholms Docklaboratorium som gör hårspännen av plastleksaker som My Little Ponys. Hårspännena är tillverkade bland annat genom att en tråd träds genom My Little Ponyhästens rygg. Österholm visar mig även en konversation mellan henne och olika My Little Pony-samlare, där samlarna blir ”upprörda” över att Österholm ”förstör” hästarna när hon gör dem till

hårspännen. Konversationen synliggör hur hantverk och smak är situerade utifrån olika rum och hur värdehierarkier är differentierade och flertydiga.



Ballongdekorationer

Ett besök ägde rum hos Marie Lindholm som är utbildad CBA – certified balloon artist. Lindholm driver sedan 2005 i Helsingborg en butik där hon säljer ballongdekorationer (alternativt engelska: Balloon Art). Jag får vid besöket hos Lindholm ta del av hennes praktik med intressanta tekniker som att tvista, knyta och väva. Praktiken har likheter med min tidigare hantverksprofession som florist, som innebär att sätta praktiken och estetiken i relation till ekonomisk bärighet.



Nagelkonst/Nail Art

Det kollektiva görandet lyfts även fram i studierna och i förhållande till detta blir jag intresserad av konsthantverkaren Kakan Hermanssons verk *Girls Club*, där hon undersöker praktiken nagelkonst. Hermansson lyfter hur nagelsalongen opererade som ett separatistiskt rum för kvinnor och hbtq-personer, likt den klassiska syjuntan. I Hermanssons praktik finns det en förståelse för hur praktiker, material och/eller materialiteter är konstruerade utifrån normer, vilka i sin tur ständigt återupprepas, förskjuts och omförhandlas. Jag gjorde en workshop med Hermansson i relation till utställningen *Making Knowledge*, (se info nedan) där praktiken nagelkonst stod i centrum. Utställningsrummet förvandlades till en nagelsalong och en diskussion kring separatism, in/ex-kluderingar, omskrivningar och materialitet möjliggjordes.



Making Knowledge

I samlingsutställningen *Making Knowledge*, Gustavsbergs Konsthall, 2012, undersökte jag utställningsrummet som ett sätt att kommunicera forskningen genom konsthantverk till en publik. Jag var intresserad av olika hantverksmässiga göranden, det så kallade mångmateriella konsthantverket. Jag hade bjudit in olika slöjdare, hantverkare, konsthantverkare och forskare till utställningsrummet för att diskutera det då pågående forskningsprojektets frågeställningar kring hemhörighet och gränser. I utställningsrummet fanns mångmateriella hantverkspraktiker representerade: nylonstrumpblommor, korgflätning, keramik, textil, glödritning på trä (brännpenna). Möjligheten att i utställning referera till och lyfta fram historiska feministiska verk prövades även här. Jag tillverkade bland annat ett bord som tog formen från Chicagos verk *The Dinner Party* från 1974 och visade referensmaterial från bland annat Zickermans samling.

Artikel: Hållander, "Homeless practices", *The Journal of Modern Craft*, Stephen Knott, Glenn Adamson and Tanya Harrod (red.), 2013. Se även artikel: Hållander, "Hemmahörande/hemmagörande", *Making Knowledge*, Agneta Linton och Maj Sandell (red.), 2012, 8–20.



Gipskarvning/gachbori/plasterwork

En studie som delvis vecklade ut sig till ett tillsammansgörande (i förståelsen av att göra objekt tillsammans) och en "mikro-hantverksstudie" var tekniken gipskarvning, alternativt persiska: gachbori eller engelskans plasterwork, där jag mötte konstnären Javad Ahmady. Gachbori, betyder ungefär: "att göra för hand", och

är en utsmyckningsteknik i gips. Det som prövades var tillsammansgörandet men också frågan vems hand det är som gör i förhållande till utföranden, rum, verktyg och material. Gips är ett material som jag har stora kunskaper inom, eftersom keramiska objekt vanligtvis är gjutna i gips. I en gipsverkstad för keramik finns en mängd olika verktyg och maskiner som framförallt är avsedda för keramisk produktion; så som svarvning och gjutning, vari tekniken gipskarvning är förhållandevis begränsat. Utställning: *Om görandets gränser – (forskning genom konsthantverk) / Technique: Plasterwork (gachbori)*, Mångkulturellt centrum, Fittja, 27/2 – 9/3, 2014.



Workshops for Asylstafetten

I en workshop prövar jag nylonstrumpblommornas praktik i relation till ett aktivistiskt rum. Workshopen gjordes som en del av projektet *Asylstafetten: Från Malmö till Stockholm för en human flyktingpolitik*. Workshopserien var initierad av designforskaren Keshavarz, där han tillsammans med flera undersökte möjligheterna att iscensätta politiskt görande; workshopserien utgick från begrepp Uncraft: eller "den okvalificerade", "den illegala". Min workshop gjordes tillsammans med aktivisten, volontären och asylrättskämpen Abbas Ahmadi. Vi aktualiserade praktiker som delvis eller helt inte omfattats av institutioner: nylonstrumpblommor och origami; det vill säga "okvalificerade". Det som prövades under min och Ahmadis workshop var sätt att hitta metoder som kombinerar hantverk med rumsliga ingrepp som en form av politisk aktivism. I workshopen inbjöds deltagarna dela med sig av minnen och berättelser – vittnesmål – om exkluderingar/deportationer genom att göra blommor till någon. Det kollektiva görandet blev i denna kontext ett sätt att pröva konsthantverkets subversiva potential.

Text i publikation: Keshavarz, Mahmoud & Svensson, Maria (red.), *Asylstafetten hantverk crafts / politik politics*, 2014. Se även artikel: Hållander, "Vems hand är det som gör?", *Konsthantverk i Sverige, D. 1*, Johanna Rosenqvist, Charlotta Hyltén Cavallius och Christina Zetterlund (red.), 2015.



Limmareds glasbruk och inbinderskorna

I denna studie vände jag mig till Limmared glasbruk där min farfar arbetade efter sina år inom textilindustrin. Limmared glasbruk grundades 1740 och ägs idag av det irländska glasförpackningsföretaget Ardagh Glass. I denna industri görs idag, natt som dag, en mängd glasförpackningar (vodkafaskor och barnmatsburkar, och så vidare). Förutom att förstå min farfars gamla arbetsplats försöker jag även få syn på den industriella produktionen i relation till konsthantverksrum och produktion.

I studien närmar jag mig även historiskt material. I glasbrukets fotoarkiv finner jag inbinderskorna vilket synliggör kvinnornas praktik i industrin. Genom workshopen ”Konsthantverk, omsorg och institutionella skav”, (2014), fick jag möjlighet att pröva inbinderskornas praktik, tillsammans med hemslöjdskonsulent Mia Lindgren med flera. Genom materiellt provande, i ett tillsammansgöranden, synliggjordes det som går att tolka ur bilden; att kvinnorna förpassas till ett annat rum. Kvinnorna befinner sig i bakgrunden.

Text i antologin: Mia Lindgren & Frida Hällander, ”Halm, feminism och motstånd”, ”#1 Om hemslöjd och nationalism”, *Esselde* — ett e-zine om hemslöjd, Mia Lindgrens, (red.) 2013, <http://www.esselde.se>, (besökt 2015-08-04).

Konstfack Collection

Radical Rethinking

Maria Lantz, Staffan Lundgren (redaktörer), Sara Kaaman (grafisk form)
Konstfack Collection, 2015
ISBN: 978-91-85549-13-9

Konsthanverk i Sverige del 1

Christina Zetterlund, Charlotte Hyltén-Cavallius, Johanna Rosenqvist (redaktörer), Rikard Heberling (grafisk form)
Konstfack Collection & Mångkulturellt centrum, 2015
ISBN: 978-91-86429-40-9

Microhistories

Magnus Bårtås och Andrej Slávik (redaktörer), Sandra Praun (grafisk form)
Konstfack Collection, 2016
ISBN: 978-91-85549-20-7

Texts Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art

Roger von Reybekiel och Julie Cirelli (redaktörer), Martin Falck (grafisk form)
Konstfack Collection, 2016
ISBN: 978-91-85549-23-8

Andreas Nobel

Shady Enlightenment - Textualized Thinking and Its Consequences for Design
William Jewson (översättare), Oskar Laurin (grafisk form)
Konstfack Collection, 2016
ISBN: 978-91-85549-24-5

Research week

Magnus Ericson (redaktör), Rikard Heberling (grafisk form)
Konstfack Collection, 2017
ISBN: 978-91-85549-29-0

Skrivandets förhandlingar

Elisabeth Hjort (redaktör), Jiri Novak (grafisk form, foto & illustration)
Konstfack Collection, 2018
ISBN: 978-91-85549-33-7

Bo Westerlund, Katarina Wetter-Edman

Design beyond service and product - Educating for new vistas of design education
William Andersson (grafisk form & illustration)
Konstfack Collection, 2018
ISBN: 978-91-85549-37-5

Frida Hällander (Konsthanverk)

Vems hand är det som gör? En systertext om konst/hantverk, klass, feminism och om viljan att ta strid
ArtMonitor/Konstfack Collection, diss. Stockholm 2019
ISBN: 978-91-85549-40-5 (tryckt version)
ISBN: 978-91-85549-41-2 (digital version)
HDK – Högskolan för design och konsthanverk, Göteborgs universitet, i samverkan med Konstfack

ArtMonitor

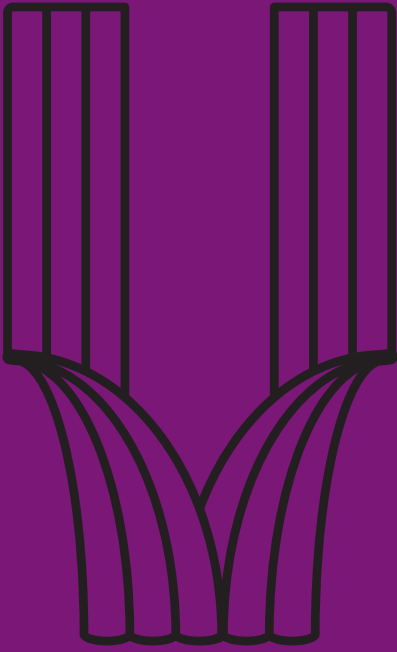
Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser publicerade vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (Musikpedagogik)
Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-1-4
2. Jeoung-Ah Kim (Design)
Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-2-2
3. Kaja Tooming (Design)
Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-5-7
4. Vidar Vikören (Musikalisk gestaltning)
Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-6-4
5. Maria Bania (Musikalisk gestaltning)
“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-7-1
6. Svein Erik Tandberg (Musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8
7. Mike Bode & Staffan Schmidt (Fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0
8. Otto von Busch (Design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4
9. Magali Ljungar Chapelon (Digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7
10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (Musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoärs- och musiklära inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndis Snæbjörnsdóttir (Fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2
12. Anders Tykesson (Musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9
13. Harald Stenström (Musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6
14. Ragnhild Sandberg Jurström (Musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3
15. David Crawford (Digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6
16. Kajsa G Eriksson (Design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7
17. Henric Benesch (Design)
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1
18. Olle Zandén (Musikpedagogik)
Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärarens dialoger om ensemblespel på gymnasiet
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-7-8
19. Magnus Bårtås (Fri konst)
You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-8-5
20. Sven Kristersson (Musikalisk gestaltning)
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-9-2
21. Cecilia Wallerstedt (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-978477-0-4
22. Cecilia Björck (Musikpedagogik)
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-1-1
23. Andreas Gedin (Fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8
24. Lars Wallsten (Fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5
25. Elisabeth Belgrano (Scenisk gestaltning)
“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-4-2
26. Christian Wideberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-5-9
27. Katharina Dahlbäck (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-6-6
28. Katharina Wetter Edman (Design)
Service design – a conceptualization of an emerging practice
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-7-3
29. Tina Carlsson (Fri konst)
the sky is blue
Kning Disk, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-976667-2-5
30. Per Anders Nilsson (Musikalisk gestaltning)
A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-977477-8-0
31. Katarina A Karlsson (Musikalisk gestaltning)
Think'st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567-1620)
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-9-7
32. Lena Dahllén (Scenisk gestaltning)
Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik
Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-7844-840-1
33. Martin Ávila (Design)
Devices. On Hospitality, Hostility and Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-0-4

34. Anniqa Lagergren (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Barns musikkomponerande i tradition och förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-1-1
35. Ulrika Wänström Lindh (Design)
Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-2-8
36. Sten Sandell (Musikalisk gestaltning)
På insidan av tystnaden
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-3-5
37. Per Högberg (Musikalisk gestaltning)
Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-4-2
38. Fredrik Nyberg (Litterär gestaltning)
Hur låter dikten? Att bli ved II
Autor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979948-2-8
39. Marco Muñoz (Digital gestaltning)
Infrafaces: Essays on the Artistic Interaction
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-5-9
40. Kim Hedås (Musikalisk gestaltning)
Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-6-6
41. Annika Hellman (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Intermezzon i medieundervisningen – gymnasieelevers visuella röster och subjektpositioneringar
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-8-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-5-9 (digital version)
42. Marcus Jahnke (Design)
Meaning in the Making. An Experimental Study on Conveying the Innovation Potential of Design Practice to Non-designerly Companies
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-7-3
43. Anders Hultqvist (Musikvetenskap, konstnärlig/kreativ inriktning)
Komposition. Trädgården – som förgrenar sig. Några ingångar till en kompositorisk praktik
Skrifter från musikvetenskap nr.102, diss. Göteborg 2013.
ISBN: 978-91-85974-19-1
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, i samverkan med Högskolan för scen och musik
44. Ulf Friberg (Scenisk gestaltning)
Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?
Bokförlaget Korpen, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-7374-813-1
45. Katarina Wetter Edman (Design)
Design for Service: A framework for exploring designers' contribution as interpreter of users' experience
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN 978-91-979993-9-7
46. Niclas Östlind (Fotografi)
Performing History. Fotografi i Sverige 1970-2014
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-981712-0-4
47. Carina Borgström Källén (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
När musik gör skillnad – genus och genrepraktiker i samspel
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
978-91-981712-1-1 (tryckt version)
978-91-981712-2-8 (digital version)
48. Tina Kullenberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Signing and Singing – Children in Teaching Dialogues
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-981712-3-5 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-4-2 (digital version)
49. Helga Krook (Litterär gestaltning)
Mimmesrörelser
Autor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-979948-7-3
50. Mara Lee Gerdén (Litterär gestaltning)
När andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid
Glänta produktion, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-86133-58-0
51. João Segurado (Musikalisk gestaltning, i samarbete med Piteå universitet)
Never Heard Before – A Musical Exploration of Organ Voicing
ArtMonitor, diss. Göteborg/LTU 2015
ISBN: 978-91-981712-6-6 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-7-3 (digital version)
52. Marie-Louise Hansson Stenhammar (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
En avestetiserad skol- och lärandekultur. En studie om lärprocessers estetiska dimensioner
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN: 978-91-981712-8-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-9-7 (digital version)
53. Lisa Tan (Fri konst)
For every word has its own shadow: Sunsets, Notes From Underground, Waves
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-982422-0-1 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-1-8 (digital version)
54. Elke Marhöfer (Fri konst)
Ecologies of Practices and Thinking
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-982422-2-5 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-3-2 (digital version)
55. Birgitta Nordström (Konsthandverk)
I ritens rum – om mötet mellan tyg och människa
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982422-4-9 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-5-6 (digital version)

56. Thomas Laurien (Design)
Händelser på ytan – shibori som kunskskapande rörelse
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982422-8-7 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-9-4 (digital version)
57. Annica Karlsson Rixon (Fotografisk gestaltning)
Queer Community through Photographic Acts. Three Entrances to an Artistic Research Project Approaching LGBTQIA Russia
Art and Theory Publishing, diss. Stockholm 2016
ISBN: 978-91-88031-03-7 (tryckt version)
ISBN: 978-91-88031-30-3 (digital version)
58. Johan Petri (Scenisk gestaltning)
The Rhythm of Thinking. Immanence and Ethics in Theater Performance
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982423-0-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-1-7 (digital version)
59. Cecilia Grönberg (Fotografisk gestaltning)
Händelsehorisont || Event horizon. Distribuerad fotografi
OEI editör, diss. Stockholm 2016
ISBN: 978-91-85905-85-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-85905-86-7 (digital version)
60. Andrew Whitcomb (Design)
(re)Forming Accounts of Ethics in Design: Anecdote as a Way to Express the Experience of Designing Together
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982423-2-4 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-3-1 (digital version)
61. Märtha Pastorek Gripson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Positioner i dans – om genus, handlingsutrymme och dansrörelser i grundskolans praktik
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN 978-91-982422-6-3 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-7-0 (digital version)
62. Märten Medbo (Konsthantverk)
Lerbaserad erfarenhet och språklighet
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982423-4-8 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-5-5 (digital version)
63. Ariana Amacker (Design)
Embodying Openness: A Pragmatist Exploration into the Aesthetic Experience of Design Form-Giving
ArtMonitor, diss. Göteborg 2017
ISBN: 978-91-982423-6-2 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-7-9 (digital version)
64. Lena O Magnusson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Tredringar, kameror och förskola – en serie diffraktiva rörelser
ArtMonitor, diss. Göteborg 2017
ISBN: 978-91-982423-8-6 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-9-3 (digital version)
65. Arne Kjell Vikhagen (Digital gestaltning)
When Art Is Put Into Play. A Practice-based Research Project on Game Art
ArtMonitor, diss. Göteborg 2017
ISBN: 978-91-982421-5-7 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982421-6-4 (digital version)
66. Helena Kraff (Design)
Exploring pitfalls of participation and ways towards just practices through a participatory design process in Kisumu, Kenya
ArtMonitor, diss. Göteborg 2018
ISBN: 978-91-982421-7-1 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982421-8-8 (digital version)
67. Hanna Nordenhök (Litterär gestaltning)
Det svarta blocket I världen. Läsningar, samtal, transkript
Råmus., diss. Göteborg 2018
ISBN 978-91-86703-85-1 (tryckt version)
ISBN 978-91-86703-87-5 (digital version)
68. David N.E. McCallum (Digital gestaltning)
Glitching the Fabric: Strategies of New Media Art Applied to the Codes of Knitting and Weaving
ArtMonitor, diss. Göteborg 2018
ISBN: 978-91-7833-139-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-7833-140-6 (digital version)
69. Åsa Stjerna (Musikalisk gestaltning)
Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice
ArtMonitor, diss. Göteborg 2018
ISBN: 978-91-7833-213-7 (tryckt version)
ISBN: 978-91-7833-214-4 (digital version)
70. Frida Hållander (Konsthantverk)
Vems hand är det som gör? En systertext om konst/hantverk, klass, feminism och om viljan att ta strid
ArtMonitor/Konstfack Collection, diss. Stockholm 2019
ISBN: 978-91-85549-40-5 (tryckt version)
ISBN: 978-91-85549-41-2 (digital version)
HDK – Högskolan för design och konsthantverk, Göteborgs universitet, i samverkan med Konstfack



viljefullhetens arkiv i kollektiva processer och med utgångspunkt från de två tematiska materialen keramik och textil.

ems hand är det som gör? Och hur kan vi genom görandefallstudier förstå konsthantverkliga praktiker som går i dialog med samhället genom görande och objekt? Hur kan vi förstå objekt som manifesterar motstånd? Är subversiva handlingar möjliga genom konsthantverk? Hur kommer sociala, feministiska och politiska rörelser att bli berättade genom objekt?

Genom en praktikbaserad forskning som rör sig mellan skilda rum och tider, undersöker konsthantverkaren Frida Hållander frågor om makt, motstånd, konst/hantverk och objekt.

I avhandlingen skapas ett