

# När design görs (o)görs kön

## Om görandebilder, genus och genre

*Johanna Rosenqvist*

Sitter du när du läser denna text? Har du i så fall tänkt på vad du sitter på? Har du tidigare läst eller sett något om det som just nu inverkar på din läsställning? Om hur det är gjort och av vem? Om dess bruk eller historiska kontext? Kan du sätta ord på hur det påverkar dig och ditt sittande? Ordet ”design” betecknar inte bara ting, det är inte bara ett substantiv och ett verksamhetsområde. Design betecknar även de handlingar som får artefakter att bli till. ”Design är att utforma en design för att producera en design” som designhistorikern John Heskett uttrycker det i sin bok *Design – en introduktion* (2005).<sup>1</sup> Att en designprodukt ska kunna kommunicera hur och att den ska användas kan tyckas vara en truism. Snarare än att tänka på designens kommunikationspotential när du möter den i din vardag, så gör du nog helt enkelt bara bruk av den. Design kan få dig att vilja göra handlingar, som att sätta dig ner. Men vad kan få dig att tro att du själv kan bli designer? Eller att du kan ha något att säga om design?

I denna text vill jag bjuda in dig till en läsning av hur design, som genre, historia och produkt görs.

---

### Hur du refererar till det här kapitlet:

Rosenqvist, J. 2017. När design görs (o)görs kön: Om görandebilder, genus och genre. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 1. Pp. 17–43. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal.c>. License: CC-BY 4.0

Jag gör det genom att utgå från visuella representationer av görande ur tidskriften *FORM*.<sup>2</sup> Med utgångspunkt i bilder av formgivning i processuella situationer reflekterar jag över hur *kroppars plats* i produktionen skulle kunna vara något som är avgörande för ditt och mitt tillägnande, oavsett om vi i vår konsumtionsroll fungerar som användare, betraktare, köpare, besökare, publik, potentiella vidareutvecklare eller designhistoriker. Jag skriver inte bara utifrån erfarenheter av design- och konsthantverkshistoria vid teoretiska utbildningar, utan även utifrån erfarenheter av praktiska utbildningar på konstnärlig grund. Den historieskrivning jag vill bidra med är en som uppmanar till ställningstaganden ifråga inte bara om tingen omkring oss och vad de gör med oss – utan även om själva produktionen. Om vad som krävs av en medmänniskas kropp i denna produktion, och i din och min förståelse av den. Design verkar performativt ur alla dessa aspekter. Jag återkommer till teorier om performativitet för att diskutera olika *görandebilder* och genus. Det handlar helt enkelt om att kritiskt studera hur män och kvinnor blir definierade genom hur de rör sig. Men jag börjar med att beskriva ett exempel på performativitet utifrån designens *tilltal* (som diskuteras utifrån teorier om *interpellation*) samt en presentation av den empiri som mina exempel utgår från.

En serie fotografier, en dokumentation över ett helt uppslag i tidskriften *FORM*, nummer 6 från 1987, visar ett armstöds tillblivelse genom en tapetserarmästares olika handgrepp. Det är ett urval av ingående visuella beskrivningar av hantverket, det vill säga de metoder, tekniker och material som ingår

i skapandet av ett stoppat armstöd till en sittmöbel. Kunniga händers förebildliga verksamhet med arbete i högkvalitativa och ändamålsanpassade naturmaterial avbildas. Bildmaterialet ska, låter artikeltexten förstå, fungera som en vidareförmedling av hantverket jämte annat så kallat åskådningsmaterial för att få en bättre lärlingsutbildning och i förlängningen fler och bättre tapetserare. De avbildade händerna kan sy, spika, knyta, hålla, vecka. De kan hantera kroknål, garn, hammare och spik. Varje steg i processen, varje handgrepp, varje del som blir sammanfogade till en enhet har sina beteckningar och varje moment har olika steg som avbildas för att förmedla denna kunskap visuellt. Fotografierna i reportaget är hårt beskurna. Fotografen Fredrik von Matérn (f. 1947) och tapetserarmästaren Bernt Stenberg (f. 1938) samverkar och medverkar till att du och jag riktar våra blickar mot handens möten med verktyg och material. De visar att det verkligen finns händer som kan utföra detta hantverk. I det sammanhang bilderna ursprungligen var tänkta att ingå, som åskådningsmaterial i en kursbok, har de en pedagogisk intention.<sup>3</sup> Då blir det viktigt att redovisa varje avgörande handgrepp för att göra ett armstöd, och i förlängningen en hel fåtölj. Men i reportaget är det viktiga att visa *att* snarare än exakt *hur* hantverket utförs. Det finns, förstår läsaren, möjligheter att låta sina händer lära sig detta.

Tidskriften *FORM* har sedan 2011 en inriktning mot nordisk arkitektur och design. Men under 1980-talet, då artikeln ”Inuti ett armstöd” publicerades, var den en tidskrift för formgivning, design och hemslojd. Under hela nittonhundratalet har *FORM*



sammanlagt mer än 8000 bilder, främst fotografiska men även andra typer av illustrationer. Så det är inte som fotografisk bild det är ovanligt. En femtedel av alla dessa illustrationer avbildar människor. Av dem är det endast sex procent som visar någon sorts görande eller designprocess. Det vill säga knappt hundra bilder under hela årtiondet. Det är som en del av denna sällsynta kategori som bilden av görandet av armstödet är ovanlig, och faktiskt extra ovanlig framförallt i sitt snäva fokus på händerna.

Kategorin *görandebilder* återfinns i såväl reportage från välkända verkstäder som från designskolor eller presentationer av unga, prisbelönda, eller nyutexaminerade formgivare – oftast som ett slags etableringsbilder, där läsaren får både ansikte och händer på formgivaren. Sedan 1960-talet har andelen bilder av görande stadigt minskat. I början av 2000-talet är det mindre än en procent av den totala mängden bilder som visar någon form av designprocess. Bara i undantagsfall kommer alltså läsaren i närheten av att visuellt närmare följa en process som på något sätt skulle kunna inspirera till att lära sig ett hantverk som i exemplet ovan. En tidskrift inriktad mot gör-det-självt-aspekter har fler pedagogiska illustrationer av produktionen än andra konst-, konsthantverks- eller designtidskrifter.<sup>4</sup> I exempelvis tidskriften *Hemslöjden* utgör görandebilderna drygt en tiondel av den totala mängden bilder.<sup>5</sup> Jämfört med andra design- och konstitidskrifter är det alltså mer vanligt förekommande med praktiskt delande av erfarenheter och handgrepp. Bilderna i artikeln ”Inuti ett armstöd” hade således kunnat ingå i tidskriften *Hemslöjdens* repertoar men är ovanlig i *FORM*.

På ett annat sätt är artikeln dock helt typisk för 1980-talet, nämligen i sitt fokus på exklusivt hantverksframställda produkter.<sup>6</sup> Andra exempel som uppvisas är bokbinderi, pappersframställning, keramik eller sadelmakeri. I brist på annan industriframställning, i en tid då textil- och porslinsindustrin redan har lämnat landet, får de utgöra exempel på produktion i Sverige. Några glasbruk fanns då förvisso fortfarande kvar med industriell produktion och bilderna från glasframställningen är de absolut mest vanliga görandebilderna genom hela nittonhundratalets design- och konsthantverkshistoria såsom den produceras och reproduceras i *FORM* – men det är en annan historia. Sammantaget talar artikelns bilder om för dig som läsare att du kan göra skillnad genom att lära dig ett hantverk – eller åtminstone att informera dig något om innehållet i det du sitter på.

Viljan att med sin kropp förstå sin omvärld, och därmed också att förstå designobjekt och dess relation till människokroppen, kan diskuteras som en *mimetisk reaktion*.<sup>7</sup> Människan kan lära sig att göra vissa saker innan hon lärt sig sätta ord på dem. Överförandet av kunskap sker i imitationen av rörelser och handgrepp, som en kroppslig spegling eller ett eko av en annan kropp. Denna upprepning av andras kroppsliga stilar är en del av en lärandeprocess som är avgörande i formandet av en funktionsduglig samhällsmedborgare. Det grekiska ordet "mimesis" syftar just till en kroppslig praktik, som att lära sig dans, sång eller andra beteenden genom att härma mer erfarna kroppars rörelser. Det du lärt dig fortsätter sedan att definiera dig.<sup>8</sup>

Bilderna i reportaget ovan är ett tänkta att fungera enligt denna mimetiska princip. Genom hela hantverkshistorien har mästare etablerat sig genom att visa upp sitt hantverk i bokstavlig bemärkelse, i det mästarens hand gör, i de effektiva rörelser som leder till ett önskat resultat. Hantverksskunnandet förenar abstrakt tänkande och manuellt arbete baserat i teknisk och hantverksmässig kompetens.<sup>9</sup> Men vem känner sig manad att söka sig till det ena eller andra yrket, skrået eller den ena eller andra sysselsättningen? Hur förstår jag vad som låter sig göras? Genom härmning av vad mina föräldrar gör? Andra förebilder? Andra bilder?

Begreppet *interpellation* används för att beskriva vad som får en individ att lystra till och acceptera – eller underordna sig – den nuvarande ordningen, traditioner eller faktiska lagar.<sup>10</sup> Det finns några faktorer som avgör huruvida du helt enkelt i någon mån känner dig interPELLERAD, det vill säga bokstavligen tilltalad. För det första måste du förstå själva tilltalet. Situationen måste alltså vara begriplig för dig. För det andra måste du lita på eller erkänna den som utger sig för att vara en *auktoritet* och framstår som en sådan. Designobjekt interPELLERAR till handling, till användning eller skapande. Någonstans i en designprocess materialiseras någonting. Råvaror hanteras av någons händer, raffinerar och bearbetas med hjälp av mer eller mindre avancerade verktyg. Att göra något, att visa upp *att* men även *hur* något görs bidrar till nytt görande. Ett hantverks traditioner och invanda handgrepp härmas och förs så vidare, som i exemplet med armstödet tillverkningsprocess ovan. Ordningen skapas av

att hantverkets processer såväl som slutprodukter visas upp, omskrivs, utprövas och omskrivs igen. InterPELLERandet erkänner och individualiserar ett subjekt, men begränsar samtidigt möjligheterna för vissa andra.

Så vem ska känna sig kallad, manad till handling, av bilder som de ovan? Ett kritiskt genusperspektiv bidrar till diskussionen genom att väcka frågor om makt och motiv för detta. När genusteoretikern och filosofen Judith Butler i *Excitable Speech: A politics of the performative* (1997) använder sig av begreppet interpellation gör hon det som en utgångspunkt för en diskussion om hur och varför en känner sig tilltalad och inkluderad utifrån föreställningar om kön.<sup>11</sup> En viktig aspekt av exemplet med armstödet ovan är alltså att bilderna i åskådningsmaterialets form visar en tapetserarmästare som utför handgreppen. På så vis traderas välbeprövad, erkänd kunskap, som ska användas av tapetserarlärningar. Det är en *performativ överföringsakt*. En lika viktig aspekt är just bildernas snäva fokus på händerna. Händerna i fråga bär få eller inga igenkännings-tecken som gör det möjligt att fastställa exempelvis kön, ålder, eller tidsbestämning genom kläder och omgivning etcetera. I texten får vi veta att det är en mans händer, men bilderna avslöjar det inte. Det är ett medvetet stilgrepp – för att inkludera flera potentiella utövare.

I en artikel om kroppsrörelse och fysiskt skilnadsskapande – ”Att kasta tjejkast” från 1977 – studerade statsvetaren Iris Marion Young hur pojkar och flickor, män och kvinnor blir definierade genom hur de rör sig.<sup>12</sup> Hon konstaterar att flickor tidigt lär sig att lägga huvudet på sned, le och lyssna samt



begränsa sig. Med utgångspunkt i detta resonemang och den mimetiskpedagogiska logiken menar jag att det är ett viktigt ställningstagande att den inledande bildseriens snäva bildutsnitt inte tydligt visar vems händer som gör – om det är en man eller en kvinna som utför arbetet. Denna otydlighet kan därmed få dig att tro att det är möjligt för händer som just dina att lära sig handgreppen. Young intresserar sig särskilt för hur flickor lär sig att reglera sina rörelser och därmed skapa sina egna kroppsliga begränsningar. Hon menar att flickors och kvinnors rörelsemönster ofta kännetecknas av en återhållsam inåtvändhet, immanens, medan pojkars och mäns rörelser generellt kan beskrivas som transcendent, eller utåtriktade. I resonemanget finns också en koppling till effektivitet i rörelsens utförande, där den som törs ta i mer, och ta hela kroppen till hjälp, som i signaturexemplet kast med liten boll, helt enkelt kastar längre. I förlängningen blir världen av möjligheter som står till buds för kroppar av olika kön indelade i rörelsemönster som ligger i linje med generaliserade föreställningar om vad de kan åstadkomma. Verksamheter som premierar små rörelser (som virkning eller broderi) skulle gynna kvinnliga deltagare och vice versa.<sup>13</sup>

Just hur olika gester och rörelser kommer till uttryck i en ”stiliserad upprepning av handlingar” och förstås utifrån olika föreställningar om kön beskriver Judith Butler i sitt banbrytande verk *Gender Trouble* från 1990.<sup>14</sup> De handlingar som Butler diskuterar, och fortsätter att diskutera i flera av sina filosofiska undersökningar, är performativa till sin karaktär och genom att upprepa dessa så formas

och görs kön. Hon menar att det inte är tillräckligt att genomföra endast en handling för att den ska erkännas som sådan, utan det är genom att upprepa det redan framgångsrikt gjorda, där handlingen får kraft av de tidigare, liknande handlingarnas auktoritet som ett performativt görande alls kan ske.<sup>15</sup>

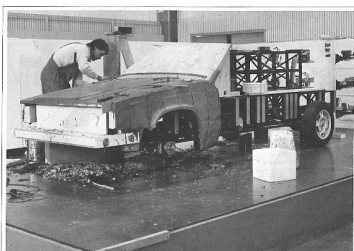
För att göra mig en bild av vilka de tidigare framgångsrika designhandlingarna var och hur de relaterade till genus har jag i min forskning och materialinsamling tagit denna utmaning bokstavligt i det att jag studerat stora mängder visuella representationer av görande. Jag tänkte mig också att det utifrån Youngs studie av vad det innebär att "kasta tjejkast" skulle kunna gå att se tydliga skillnader i rörelsemönster mellan olika människor inbegripna i skapandet av design. Jag studerade därför *FORMs* bildmaterial som ett led i ett forskningsprojekt där jag gått igenom nittonhundratalets svenska utgivning av tidskrifter inom konst-, design-, konsthantverk eller hemslöjdssfären.<sup>16</sup> I de olika tidskrifterna presenteras de som gör – vare sig de kallas konstnärer, designer, konsthantverkare eller slöjdare – främst genom sina verk men ibland kan läsaren också få en inblick i den process som ligger bakom. Jag har i tidskrifternas bildmaterial sökt efter visuella representationer av händer och kroppar som gör design, konst eller hantverk för en översiktlig, kvantitativ undersökning av görandenaspekter. De visuella representationer som jag diskuterar i denna text är alltså tagna ur detta omfattande material. Så, utöver den bildserie jag inledningsvis presenterat, vilka förebilder och vilka skillnader fann jag?

Efter att ha gått igenom hela utgivningen av tidskriften *FORM* under 1900-talet menar jag mig

förvisso kunna se att några *yrken* som glasblåsare, smeder och skulptörer oftare avbildas i ögonblicksbilder där utövaren står med armen höjd i en slagkraftig pose, mitt i en kraftfull och transcendent rörelse. Några signifikanta skillnader i fråga om immanens eller transcendens i mäns respektive kvinnors rörelsemönster kunde jag däremot inte tydligt se. Den absolut vanligaste rörelsen är istället generellt just den återhållna, den där blicken är fäst vid händerna och hanteringen av verktyg och material. Som särskiljande princip är genre viktigare än genus. Genreindelning, det vill säga att män och kvinnor är formgivare i olika genrer, är av större betydelse än genusindelningen i olika rörelsemönster. Den *transcendent*a rörelsen hos smeder och glasblåsare är densamma oavsett om den som utför rörelsen är man eller kvinna, medan dessa yrken vanligen var maskulint kodade under de tidigare årtiondena.

Jag vill nu vända blicken mot två av dessa genrer som framstår som feminint respektive maskulint kodade, bilindustrin där den manliga designern är norm, och sedan den feminint kodade textilens produktionsområde. Jag tänker mig att det är viktigt vilken typ av görande som de olika genrerna uppmanar till. Om förebilder fungerar interpellande kan det vara avgörande för om du känner igen dig i den ena eller den andra genren och därmed tänker dig att din kropp, dina händer kan utföra handlingarna och handgreppen som krävs.

I ett reportage om Volvos design i *FORM* nummer 8 1983 skildras hur bilmodeller arbetas fram i formgivningsverkstaden. De som arbetar med framställandet av de första modellerna i trä och i lera ingår,



"Vinnaren" presenterar efter lunch och med honom ett par mönster från till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

En person som har blivit utvecklad till en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.

Bilden illustrerar arbetet från produktiv modell och visar en person som arbetar med en produktiv modell. En av dem är en som har blivit utvecklad till en produktiv modell.



34

Foto: H. 1983

Foto: H. 1983

35

**Bild 5.** Volvomodell formas i lera och trä. FORM 1983/8  
(Copyright CC-BY-NC-ND)

som artikeltexten säger, i ett processteam. I reportagebilderna frammanas bilden av hur de stora dragen och detaljerna smeks fram av män med spackelspar, till ett taktilt, materiellt objekt för designteamet att mötas över, göra ändringar av och tillsammans bygga fram. Jag skriver "män" men kan inte vara säker på att det är manspersoner på bilderna. De har ansiktsbe håring som indikerar det och alla som omnämns i reportaget har mansnamn. Men deras rörelser är alltså inte könsstereotyp transcendent på det sätt som Youngs studie indikerar. Blickarna är riktade mot den punkt där deras händers arbete utförs, där kroppens förlängning i verktyget möter materialets utbredning. Rörelseoskärpan i spackeltaget indikerar att rörelsen inte är mindre effektiv för att den är återhållen. I detta fall, liksom i genrebilder i övrigt, signalerar den mot händerna sänkta

blicken noggrannhet.<sup>17</sup> Detta genom konsthistorien återkommande motiv kan exempelvis jämföras med Jan Vermeers (1632–1675) *Spetsknypplerskan* från 1669/1670.<sup>18</sup> Med blicken stint riktad mot knypeldynan, har hon fått symbolisera såväl dygdighet som ett prov på konsthantverkarens upptagenhet av materialet och färdigställandet av produkten. Den sistnämnda åsikten förfäktas av den brittiske designhistorikern Peter Dormer. I sin polemiska text ”Den ideala världen i Vermeers lilla spetsknypplerska” (1988) menar han att upptagenheten i sin tur enkelriktar den intellektuella kapaciteten till händernas produktiva arbete med en rad komplicerade och viktiga men därmed också fragmentariserande moment.<sup>19</sup> Som om det att hänga med näsan över sitt arbete motverkar reflexiva tankar och hindrar utövaren att höja blicken över praktikens horisont. I reportaget om Volvo störs inte modellören i sitt arbete. Det är istället chefsdesignern Jan Wilsgaard (f. 1930) som intervjuas och uttalar sig och framstår med namn. Volvoreportagebildserien som helhet signalerar att bildesign också är hantverk, ett arbete som verkligen utförs för hand i Sverige och därmed etablerar Volvo som en svensk produkt, gediget framställd. Medan artikeltexten talar om den exakta maskinframställda slutprodukten, fokuserar alltså bildframställningen istället hantverksaspekter. Designern har stått för en idé som materialiseras av människor som arbetar med sina händer. I artikeln omnämns de som *gör* som arbetare, och som lagspelarare framställs de som viktiga. Det bilderna visar är inte löpande bandets produktion av bilar utan en hantverksmässig framställning av en modell. Modellen förmedlar en föreställning om den

färdiga bilens uppenbarelseform och utbredning i rummet, en idé om motorhuvens konvexitet och hur blinkers interagerar med baklucka. Modellen är gjord av ett team som lagt många mantimmar på att lägga till och dra ifrån lera, rista in detaljer, forma bilen med sina händer men också att ta ett steg tillbaka för att beskåda och diskutera. Det är det prototyper är till för.

En annan bildserie publicerades under 1980-talet i både tidskrifterna *FORM* och *Hemslöjden*. Det gäller Handarbetets Vänners framställande av Elisabet Hasselberg-Olssons (1932–2012) verk *Minnet av ett landskap*, åren 1982–83. Att verket är textilt är symptomatiskt på det textila fältets dubbla tillhörighet till å ena sidan hemslöjdssfären där kvinnliga slöjdare är norm, å andra sidan den offentliga konstvärlden. Textila verk och verksamheter har en komplicerad historia av inneslutningar och uteslutningar på konstens fält. I det här fallet betyder den genreöverskridande karaktären ett dubbelt omnämnande i två olika tidskrifter med lika delar intresse för hantverk, motiv och placering.

Verket *Minnet av ett landskap* är en stor vävnad, 930 × 500 centimeter, vävd i tre delar, i handfärgat lin i 200 olika nyanser av grått. Som produkt är det som framställs i den process som reportaget visar att betrakta som konst. Det får också plats i tidskriften *FORM* under åttiotalets förståelse av vad det utvidgade formgivningssområdet omfattar. En av bilderna i reportaget i *FORM* nummer 6 1983 visar när konstverket kommer på plats i det nya riksdagshusets plenisal. Men det som tar störst plats i den visuella delen av reportaget är det utrymmeskrävande

arbetet och de okonventionella arbetspositioner som det försätter medarbetarna i. I reportagets bilder återges flera av den typen av återhållna men ändå effektiva rörelser som jag i linje med Young redan har konstaterat vara den mest frekvent förekommande i görandets visuella representationsrepertoar. Men här synliggörs också en arbetsdelning mellan konstnären och de som väver. Konstnären behärskar förvisso vävningens hantverk men i det här verket är det Barbro Gren och Emiko Uematsu som väver. De är namngivna och framskrivna i reportaget. Därutöver framskymtar ytterligare ett antal medarbetare (varav en del presenteras med namn) vars insatser behövdes i arbetet med den stora väven. Samtliga förefaller vara kvinnor. Jag kan inte vara säker på att de är det. Men har huvudbehåring som indikerar det och deras rörelser är alltså könsstereotypiskt immanent på det sätt som Youngs studie visar. Den stora skillnaden dem emellan dem är vilken roll de har i framställandet av väven. Den typ av arbete de gör framträder inte bara i enskilda bilder, utan framförallt i själva den bildsammanställning som *FORM* gör. Se bara hur Emiko Uematsu sitter i bildreportagets sista bild *på* den stora väven. Hennes kroppshydda avtecknar sig som en mörk, kompakt väl sammanhållen form med alla lemmar väl samlade. Ingen transcenderande rörelse når utanför det mörka fältet. Huvudet är djupt nedsänkt och blicken är riktad mot händernas knytande av varptrådarna kring träramen. Placeringen av henne i relation till personerna längst fram och längst bak i rummet skapar en förståelse av verkets storlek – och ändå är det bara en tredjedel av verket. Jag förstår något om vävens storlek med min egen kropp som jämförelse.





hoppades skulle prägla även arbetet i det rum för vilket verket skapades: Sveriges riksdag.<sup>20</sup> Det är ett verk laddat med förhoppningar och ett exempel på den exklusivt handgjorda produktion som åttiotalet gjort sig känt för. Helena Dahlbäck Lutteman, som då var chef över konsthantverksavdelningen vid Nationalmuseum, uttryckte sig så här om konstverket: "Med hjälp av lin, hopsamlat från olika delar av landet har [konstnären] skapat en bild av Sverige. Den är både allmängiltig och precis. [...] Genom sin centrala placering kommer den att bli ett bestående dokument som berättar om en sida av 1980-talet – den stilla enkelheten i ett rent material i samklang med naturen."<sup>21</sup> Här görs inte bara konst – här görs en bakgrundsbild för den representativa demokratin. Den hänger bakom talarstolen. Den är i sin visuella framträdandeform nedtonat grå. Den är stor och syns som bakgrund, fast den inte tar över det visuella utrymmet, varje gång våra folkvalda går upp i talarstolen. I verket samlas trådar bokstavligen från den tid som varit, av en viktig svensk textil linproduktion till den fixeringsbild som generationer riksdagsmännskor ska tala framför.

Stora förhoppningar har så väl förr som senare fästs till de möjligheter som ett perspektiv på tingen omkring oss som inte nödvändigtvis redan är förknippade med förutfattade föreställningar om designerns kön, kan skönjas i såväl designteori som dito praktik. Så ser exempelvis designhistorikern Judy Attfield i *Wild Things* (2003) inte bara vardagens rum som en iscensättning av designhistoriens föremål utan också som en långsiktig strategi, en plattform att tänka utifrån. Det är en strategi

som erkänner människor utanför den gängse gångbara designprofessionen, som skapande subjekt.<sup>22</sup> En omförhandling av vad som räknas till designhistorien kräver också en förståelse för hur genus performativt skapas genom socialt konstruerade, stilsade handlingar. Dessa handlingar förhandlas som konventionella uttryck för exempelvis biologiskt kön genom en process av ständig upprepning. Det verkar vara kvinnor som är de som gör textila verk att döma av det senare exemplet och män som står för bilproduktionen att döma av det tidigare exemplet. De är verksamma i olika genrer. Detta är i linje med det förväntade handlingsmönstret. Men är det design de har gjort? Konstverket *Minnet av ett landskap* är inte i sig design men den textila genren delar en del av sin kontext med design. Det fungerar som ett offentligt konstverk och som ljuddämpande inredningsdesign i ett centralt placerat beslutsrum. En Volvo 740 brukar inte omnämnas som ett konstverk. I reportaget får bildesignern en särställning, ett namn och en röst, som brukligt är i vilken konststart som helst. Samtidigt tystas utförarna. Men den *delade erfarenheten* som många har av dessa verk i det offentliga rummet, av bilen som ses rulla gatan fram och konstverket i ett av Sveriges mest medialiserade rum tänker jag mig har spelat roll för att de tas upp i dessa reportage som är så rikt försedda med bilder på görandet. Just för att de är en angelägenhet för många är det viktigt att visa att dessa nationalklenoder skapats av kunniga händer i Sverige. Kanske kan fokus på det faktiska görandet bidra till att dekonstruera en gängse genreindelning. Genom att inte bara fokusera de färdiga objekten synliggör faktiskt tidskriften *FORM*

i dessa exempel komplexiteten i designprocessen. Och vilka handlingar som krävts vid tillverkningen. Med fortsatt vidgat fokus på vilka som tillägnar sig dessa produkter och verk, möjliggörs ett vidare fält för designhistorieskrivning. Viktigare ändå kanske för framtida designhistoriker är att undersöka vilka kroppar som nu investerar kraft i att framställa alla de nya bilar som rullar ut från fabriken. Så sent som 2010 sökte Volvo personvagnar i Göteborg efter en "Product Design Clay Modeller" och annonserade under rubriken drejarjobb.<sup>23</sup> Jag hade inte förstätt att detta var ett jobb som fanns om det inte hade varit för att jag hade sett det med mina egna ögon.

Om jag ovan skriver att tidigare utförda handlingar interPELLerar nya generationers designer, vad kan då sägas om vad det har fått för effekt? I Lasse Brunnströms *Svensk designhistoria* (2010) beskrivs 1990-talets kritiska designgeneration bland annat utifrån hur de sätter handens arbete i fokus på ett nytt sätt.<sup>24</sup> Den nya generation som presenteras är engagerade i sociala och politiska aspekter av estetiska frågor. Designgruppen Front skrivs fram som exponenter för denna riktning. På bilden som ackompanjerar texten i Brunnströms framställning, utför Front stilerade handlingar som i sig kommenterar hur design blir gjord. *Sketch furniture* var ett projekt där de skissade möbeltankar i luften för överföring till digitala data som i sin tur manifesterades som objekt genom att skrivas ut i en 3D-skrivare.<sup>25</sup> Processen som presenteras är en metakommentar till det fokus som läggs vid vad som är av en stjärndesigners egen hand, men det är också en ny typ av praktisk forskning i konsten att skissa.

Eller ett sätt att som designer kunna kringgå hela produktionsledet, att gå från tanke till färdigt projekt utan att behöva blanda in andra kroppar än sin egen. Jag vet inte om Front har sett exakt de bilder som jag har skrivit om ovan. Men något måste de ha sett i den designhistoria som de har tillägnat sig som fått dem att med sin design vilja kommentera den uppdelning som gjort vissa handlingar viktigare än andra. När Lasse Brunnström skriver in detta i sin designhistoria och jag lägger in den som kursbok i de kurser jag undervisar i bidrar vi till att upprepa och tradera dessa handlingar.<sup>26</sup>

Jag har ovan diskuterat hur design, som genre, historia och produkt görs. En av de viktigaste poängerna jag vill att du ska ta med dig efter läsningen av denna text är att vissa verk görs till designhistoriskt relevanta, av den *utnämningssmakt* som tidskriften i sin tongivande roll har: genom det enkla faktum att de tas upp i tidskriften *FORM*. De objekt och processer som *FORM* tar upp som designhistoria utgör *ordningen*, i Althussers mening. Att vilja fortsätta göra design i denna ordning är att interPELLERAS av den. Om design med ett kritiskt förhållningssätt till normer och vanor i designpraxis fungerar samhällsomstörtande eller åtminstone interPELLerar fler, beror på de avgörande faktorer som gör att en person tror att hen kan vara en designer. Butler skriver i *Genus o gjort*: "begreppens sociala artikulation är beroende av dess upprepning, något som utgör en dimension av genus performativa strukturer. Begrepp som betecknar genus /.../ omskapas hela tiden".<sup>27</sup> Normerna såväl som det "ogjorda" har sina positiva och negativa aspekter. Normer är såväl förutsättningen som begränsningen. Att inte rymmas

inom normen eller ordningen kan fungera exkluderande rätt och slätt. Jag har diskuterat det i termer av ett interpellande, som alltså erkänner somliga subjekt men begränsar samtidigt möjligheterna för vissa andra. Men om normer görs ogjorda kan det öppna för nya skapande subjekt. Som exemplet med blickarna på händerna. Det har använts och upprepats som ett tecken på normerande noggrannhet genom konsthistorien. Det har beskrivits som feminint i sin återhållsamhet. Men i de exempel jag diskuterat ovan är det helt enkelt en visuell representation av görande som inbegriper mänsklig handling utan vidare genusmarkörer. Jag har i det första exemplet diskuterat det som ett medvetet stilgrepp som kan inkludera flera. Jag har därefter diskuterat hur genus fungerar performativt genom inkludering utifrån föreställningar om kön. Och kunnat konstatera att det för det första är genre viktigare än genus som särskiljande princip. Där gäller alltså att rörelsernas återhållna karaktär oavsett vem det är som gör. Men även att det inom såväl i exemplet från bilindustrin som från konstvävnadssfären *inte* är den som står som upphovsperson som visuellt representeras i handling.

Om en vänder blicken mot designområdet i stort, kan detta kritiska perspektiv användas för att beskriva hur traditionen, ordningen och ideologin påverkar de institutioner som är viktiga i hantverks- och designhistoria. Som historiker kan jag välja att ta upp och värdera tidigare redan ofta traderade verk och artefakter, eller så kan jag addera alternativa verksamheter och välja hur jag vill skriva om dem. Sådan är historikerns performativa makt att skapa konsthistoria. Om den blir framgångsrikt

traderad, upprepad och citerad, fungerar den. Vad jag menar är: det är inte bara kön som görs utan även designernollen. Designern liksom designhistorikern erkänns genom sin handling.

## Vidare läsning

*Konsthantverk i Sverige del 1*, Christina Zetterlund, Johanna Rosenqvist och Charlotte Hyllén-Cavallius (red.). Mångkulturellt centrum, Botkyrka 2015.

Anneli Palmsköld och Johanna Rosenqvist "Handicrafting Gender: Craft, Performativity and Cultural Heritage", i Wera Grahn och Ross Wilson (eds.) *Heritage and Gender*. Routledge, New York and London 2017.

Johanna Rosenqvist, "En vara som kan tala? Om historieproduktion och postindustriellt glasbruk" i Axel Andersson (red.) *Massa i rörelse*, Konstfrämjandet, Stockholm 2017.

Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008.

## Noter

1. John Heskett *Design – en introduktion*. Raster förlag, Stockholm 2005, s. 16.

2. Denna studie möjliggjordes av forskningsprojektet "Konsthantverkande och performativitet. Representationer av genus och genre" vid Avdelningen för konsthistoria och visuella studier vid Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet 2011–2013. I projektet undersökte jag vilka visuella representationer av tillverkningen av konst, konsthantverk, design, hemslojd som iscensätts i olika genrespecifika tidskrifter och i vilken utsträckning kan gängse föreställningar om kön omförhandlas och utmanas av utövarna.

3. Bernt Stenberg, Torsten Åkervall och Fredrik von Matérn, *Möbelstoppring som hantverk*, Sveriges tapetseraremästares centralförening (STC), Stockholm, 1988.

4. Johanna Rosenqvist, "Att ta saken i egna händer" i Clara Åhlvik och Otto von Busch (red.) *Handarbete för en bättre värld*. Jönköpings läns museum, Jönköping 2009.

5. I tidskriften *Hemslöjdens* sextiotalsutgivning finns det mer än 1 400 svartvita bilder som dokumenterar föremål och framställande. Under 2000-talet har antalet bilder fyrdubblats och över 4800 illustrationer (allt från serier för unga slöjdare, till dokumentärer) visar processen. Tidskriften *Hemslöjden* grundades år 1933 av konsthistorikern Gerda Boëthius. Sedan dess har sedan den varit en mer eller mindre officiell informationskälla för hemslöjdsrörelsen i Sverige. Syftet har varit att bevara och förnya folkkonst och hantverk med inriktning på småskalighet, lokala traditioner och med naturliga material. Sedan grundandet av Föreningen för Svensk Hemslöjd av Lilli Zickerman 1899 har hemslöjdsrörelsen i Sverige varit en viktig kulturinstitution. Mer om detta har jag skrivit i avhandlingen *Könsskillnadens estetik? Om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*, (diss.) Lunds universitet, Nordiska museet, Stockholm 2007.

6. Se exempelvis Monica Boman et al (red.), *Om konsthantverkare i 80-talet*, Carlsson, Stockholm 1989.

7. Torsten Weimarck, "Further reflections on the performative experiences of artefacts for everyday use" i Tomas Björk (red.) *Det åskådliga och det bottenlösa. Tankar om konst och humaniora tillägnade Margaretha Rossholm Lagerlöf*, Eidos nr 22. Stockholm University, Stockholm, 2010, s. 258.

8. Richard Sennett skriver så här: "who we are arises directly from what our bodies can do. Social

consequences are built into the structure and the functioning of the human body, as in the workings of the human hand". Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008, s. 290. Sennett beskriver i *The Craftsman* hur sociala konsekvenser är inbyggda i hantverkets struktur med exempel från omvärlden så olika som datorprogrammering, snickeri, politik, matlagning och bildkonst.

9. Glenn Adamson menar att kunskap om den faktiska handlingen att göra design/konsthantverk/konst kan sägas fördjupa förståelsen vad kan sägas om ett verk. Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Berg, London, 2007.

10. "All ideologi interPELLerar individerna i deras egen-skap av subjekt", hävdar Louis Althusser i sin text om ideologi från 1970. Louis Althusser "Om ideologiska apparater: Med introduktion av Göran Therborn" i *Zenit* 1/1973 (31), s. 26. Ett av hans exempel, det kanske mest kända, är då en polis ropar "hallå, du därbor-ta!" (eller varför inte – Stopp i lagens namn!) och den laglydige medborgaren stannar upp efter som hela lagstiftningen och polisämbetets makt ligger bakom uppmaningen. [http://www.marxistarkiv.se/klassiker/althusser/althusser\\_om\\_ideologiska\\_apparater.pdf](http://www.marxistarkiv.se/klassiker/althusser/althusser_om_ideologiska_apparater.pdf)

11. Judith Butler, *Excitable Speech. A politics of the performative*, Routledge, New York, 1997. Se även Sara Edenheim, *Begärets lagar: moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi* (diss.). Lunds universitet, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stehag 2005.

12. Iris Marion Youngs text utgår från studiet av skillnader mellan en 5-årig flickas och en 5-årig pojkes kast med liten boll. Hon låter sig inspireras av tidigare studier och anlägger sin förklaringsmoteld med utgångspunkt i franska feministers olikhetsmodell och den situerade kunskapen. Erwin Straus som gjort kaststudien utgår primärt från fotoserier. Han tycker sig kunna konkludera att flickan i studien inte använder



sig inte av 'det laterala rummet', det vill säga hennes rörelse inbegriper inte en sidorörelse utan är helt frontal. Detta tycker Straus är anmärkningsvärt och han menar att det inte kan ha en biologisk, eller snarare fysiologisk förklaring eftersom flickan inte har fått bröst än (sic!). Och det kan inte vara inlärt menar Straus eftersom barnen är så unga. Det måste ha att göra med en kvinnlig attityd, menar han. Young tar hans resonemang vidare med hjälp av en kritisk analys. Iris Marion Young *On Female Body Experience, "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, Oxford University Press, New York 2005, s. 27–45.

13. Anneli Palmsköld och Johanna Rosenqvist "Att göra kön" i *Konsthantverk i Sverige del 1*, Christina Zetterlund et al (red.), Mångkulturellt centrum. Botkyrka 2015. Se även Palmsköld och Rosenqvist i "Handicrafting Gender: Craft, Performativity and Cultural Heritage", i Wera Grahn och Ross Wilson (eds.) *Heritage and Gender*, Routledge New York and London 2016.

14. Judith Butler, *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*, svensk översättning av Suzanne Almqvist, Daidalos, Göteborg 2007, s. 219.

15. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, 1993, s. 226f. Teater- och genusvetaren Tiina Rosenberg förklarar interpellation i detta sammanhang som "den process genom vilken en kulturs representationer – genom medier som television, film, teater, tidskrifter, reklam, etc. – så att säga tvingar att acceptera de ideologier som förmedlas av dess representationer. /.../ Paradoxalt nog föregår och betingar den diskursiva betingelsen för socialt erkännande formeringen av subjektet: erkännande ges inte till ett färdigt subjekt, utan formar detta subjekt." Tiina Rosenberg i "Inledning" till *Könet brinner*, Natur och kultur, Stockholm, 2005, s. 26.

16. Jag har alltså studerat de performativa aspekterna av praktiska färdigheter – görande – med tidskrifter som primärt empiriskt materialet. Min översiktliga,

kvantitativa, statistisk undersökning av görandeppekter i konst-, konsthantverk- och designtidskrifter visar att det finns fler skillnader i representationer mellan de olika tidskrifterna än det finns skillnader mellan årtiondena. Konsttidskrifter fokuserar det autonoma verket, helt avskilt från sin skapare (med några undantag i fråga om den enskilde konstnären Jackson Pollock, eller som i fråga om performancekonst överlag). Det mest uppenbara undantaget från regeln att det är sig likt över tid är den ökade förekomsten av grafikverkstadsbilder på sjuttioalet.

17. Se Anna Lena Lindberg "Den broderande konstnären" i Anita Göransson (red.) *Sekelskiftet och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*, Stockholm 2000. s. 153–178. Se vidare om genus och genre i Johanna Rosenqvist "Transgressing the borders of textile art" paper framlagt vid *Gender and Power in the New Europe 5th Feminist European Research Conference*, Lunds universitet, 20–24 augusti 2003, <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/6103686/3046620.pdf>

18. Se mer om Vermeers verk här: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/lacemaker>. Sedd 2017-02-08

19. Peter Dormer "Den ideala världen i Vermeers lilla spetsknypplerska" (1988) i Torsten Weimarck (red.) *Design och konst: texter om gränser och överskridanden. D. 2, Texter efter 1960*. Stockholm: Raster, 2003, s. 121.

20. Gunilla Lundahl "Inte bara en bild" i FORM 1983/6, s. 34. Även i dokumentation av verket på HV såväl som i Riksdagen nämns inte bara namnet på konstnären utan även namnet på vävarna.

21. Helena Dahlbäck Lutteman "Konsthantverkets 1980-tal" i Monica Boman et al (red.), *Om konsthantverkare i 80-talet*, 1989, s. 22.

22. Judy Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*. Berg, Oxford 2000.

23. <http://vakanser.se/jobb/clay+modeller+product+design+2/> sedd 2017-02-08.

24. Lasse Brunnström, *Svensk designhistoria*, Raster, Stockholm 2010.

25. <http://www.designfront.org>

26. När du läste det jag skrev, tänkte du dig designgruppen Front som män eller kvinnor eller ingetdera eller bådadera? Se Fronts hemsida och särskilt projektet Sketch Furniture: <http://www.designfront.org/category.php?id=81> sedd 2017-02-08

27. Judith Butler, *Genus ogjort. Kropp, begär och möjlig existens*, övers. Karin Lindeqvist, Norstedts, Stockholm, 2006, s. 31. (original *Undoing Gender* 2004)