

2018.10.06  
2019.01.13

Göteborgs  
Konsthall

DET  
PERSONLIGT  
POLITISKA  
I  
KONSTEN

ESSÄ TILL UTSTÄLLNINGEN *INNAN VI  
GLÖMMER* AV FRIDA SANDSTRÖM

# DET PERSONLIGT POLITISKA I KONSTEN

## Frida Sandström

I dagens offentlighet är det svårt att göra skillnad mellan fritid och arbete. Samtidigt som fiktion och fakta sammanblandas i en påskyndad medial karusell, förväxlas också det personliga enklare med det offentliga. Mellan kommentarsfält och privata appar förflyttar sig vår data likt individuella varumärken och vi agerar själv-publicister överallt. Vad innebär det att våra personliga liv och vårt arbete idag äger rum i offentligheten? I feministisk teori och praktik har det personliga länge betraktats som politiskt, men för att förstå hur det politiska livet förändras idag behöver vi också ta reda på vad som egentligen menas med ordet *politik*.

Roten till ordet är grekiskans *polis*, som betyder både politik och den plats där politiken utövas – i stadens offentliga rum. Det är helt enkelt ett rum som skapas av de handlingar som utförs där, i offentlighet. Platon gjorde skillnad på *oikos* (hemmet) och *polis* (staden), och när Hannah Arendt för 60 år sedan skrev om "människans tillstånd" definierade hon vårt handlande utifrån just polis<sup>[1]</sup>. Gester och uttalanden i det offentliga är i denna mening de som har politisk verkan och som ger konsekvenser. På samma sätt förstod Arendt också arbetet med att producera varor för marknaden som offentligt, då den bygger på en cirkulation av dessa varor utanför arbetarens eget bruk. Det personliga och privata som traditionellt tillhör hemmet framstår i sin tur som *motsatsen* till det offentliga politiska.

Också konsten görs för det offentliga, men genererar inte värde på samma vis som en producerad vara. Det ligger i varans natur att den är utbytbar mot andra varor, men konsten är en verksamhet som möter sin omvärld utan att återkommande ersättas av nya gester. Den är en handling som består. Med performanceteoretikern Peggy Phelans ord<sup>[2]</sup> har den en förmåga att verka genom *metonymer*. Det innebär att uttryck resonerar utan att ersättas med nya – istället kompletteras de med fler ord.

Motsatsen finner Phelan i *metaforen*, som producerar nya narrativ, så att det som sägs snabbt ersätts av något annat.

### En metonymisk förskjutning

Konstens förmåga att genom metonymer förlänga erfarenheter till en större offentlighet är just vad som görs synligt i utställningen *Innan vi glömmes*. De fem konstnärskap som presenteras visar hur det personligas politiska potential kan återaktualiseras genom *poiesis* – en konstnärlig handling. I Ferhat Özgürs videoverk *Metamorphosis Chat* (2009) ser vi två kvinnor som i hemmets privata sfär byter kläder med varandra, fastän deras respektive uppsättningar är radikalt olika: den ena traditionellt och strikt och den andra modernt och lössläppt. Klädbytet låter de båda kvinnorna sträcka det personliga mötet så långt att det resulterar i en *metamorfos* dem emellan. Denna förvandling kan ses som just metonymisk, då den istället för att skapa ett nytt möte förskjuter och förlänger den existerande relationen mellan de båda kvinnorna. Liksom metonymens verkan på vårt språk omvandlas och förlängs det befintliga mötet genom ombytet, istället för att ersätta en relationen med en annan. Och fastän det här inte är fråga om någon verbal dialog är kanske det just genom språkets förändring som de båda kvinnorna kan fortsätta tala med varandra, utan att vända sig bort och tala med andra.

Ett liknande samtal initierar Petra Hultman i *Examensarbete i konst, Petra Hultman - Arbete i textil, Mary Hultman - Arbete i trä, Hilding Hultman* (2017), där hon låter sina bortgångna farföräldrars arbete (i formen av snickeri och textilt handarbete) förflyttas in i konststrummet. Förflyttningen av på förhand producerade artefakter har en lång historia i den moderna och den postmoderna konsten. Men till skillnad från Marcel Duchamps introduktion av massproducerade varor i gallerirummet tidigt nit-

tonhundratal, lyfter Hultman istället in sin farfars handsnickrade nyckelskåp och sin farmors handarbetade textilier – som de båda en gång har producerat i det privata, utan minsta tanke på att deras verksamhet skulle föras ut i en större offentlighet. Det är vad som nu sker i gallerirummet; det personliga offentliggörs genom barnbarnets konstnärliga handling. Så möts oikos och polis i poiesis.

*Arbete i Hemmet* aktualiserar även en mångårig diskussion om det *reproduktiva* arbetet. Det är ett arbete som aldrig görs för att cirkulera i en marknadsekonomi eller i en konstvärld – ett arbete som aldrig möter en offentlighet. Istället är reproduktionen det som understöder allt annat arbete, konstnärligt eller ej. Reproduktionen omtalas gärna som hemarbete och barnafödande – att sätta nya arbetare till världen, uppfostra dem, ge dem mat, städa och tvätta. Reproductiv verksamhet uppfattas därför slarvigt som ”hemarbete” eller ”kvinno-sysslor”, fastän det i själva verket är fråga om ett *livets arbete* som allt övrigt arbete beror på. Ändå avlönas det sällan eller aldrig rättmätigt.

### Konstens offentlighet

Det reproduktiva arbetet förekommer också i det offentliga, då vi söker bostad i en svårtillgänglig stad, eller understödjer människor som lever under jord och bortom samhällets skyddsnät. Vi hjälper varandra att hitta rätt i kollektivtrafiken och distribuerar matsvinn åt de som själva inte kan köpa mat. Men andra ord vävs det reproduktiva arbetet in i produktionens skugga, och bär upp de konsekvenser av marknaden (människors brist på bostad, personnummer eller arbete) som annars skulle sätta samhället på fall. På så vis knyts det reproduktiva arbetet i ”det privata” samman med det offentliga arbetet i ”staden”.

Det är inte ovanligt att den privata profilen på Facebook fungerar som ett CV för somliga, eller att arbetstider enbart skrivs ut för att möta en reglering av arbetsmiljö som lagstadgades förra seklet. Att vara ”online” eller ”tillgänglig” på fritiden suddar ut gränsen mellan arbete och reproduktion, vilket i förlängningen innebär att det personliga vävs in i den offentliga marknadens produktiva cirkulation. Då bromsas det personligas möjliga politiska verkan och erfarenheter verkar istället lika kortvarigt som i en industri där den ena arbetaren enkelt kan ersättas av en annan. Det är bara när det personliga inte är möjligt att ersätta med någon annans narrativ eller data som det blir politiskt verksamt. För att det ska bli möjligt att verka i polis utan att införlivas i produktionen, måste flera intima sfärer blandas. Denna oersättliga blandning är framträdande i *Innan vi glömmes*, där fem konstnärskap förlänger ett

reproduktivt, personligt arbetet ut i den offentlighet som en konsthall av nödvändighet måste härbärgera.

Petra Hultmans examensarbete döljer inte de könskodade spår av produktion (som farfadern utförde) respektive reproduktion (som farmodern bedrev) som hennes farföräldrar blivit så vana vid genom livet. De fortsatte med det fram till döden, likt en automatisering som präglade deras kroppar. Samtidigt är det just i dessa spår, lokaliserade av Hultman, som den metonymiska förskjutningen sker. I livets slutskede knyts ingen av dem till något lönearbete, eller till någon specifik reproduktion av det liv som snart är till ända. Därför är det svårare att särskilja farmoderns reproduktiva broderi från farfaderns produktiva snickeri.

När de båda farföräldrarnas *livsverk* introduceras i gallerirummet av deras (reproducerade) barnbarn, *offentliggörs* mötet mellan de tre familjemedlemmarna – deras individuella verksamheter sammanförs till en större rörelse bortom Platons och Arendts filosofiska distinktioner. Oikos och polis sammanflätas då det privata blir politiskt. Arbetet med farföräldrarnas hantverk är därför ett tydligt exempel på det personligas politiska essens, men dess offentliggörande vilar på det konstnärliga arbete som *för ut* farföräldrarnas arbete från det privata och in i det offentliga, utan att låta det falla in i en cirkulerande marknad. Hultman håller istället fast vid minnet av farföräldrarnas mänskliga handlingar genom att ge dem flera namn, i formen av verktitlar och nya relationer objekten emellan. Den konstnärliga idén får för objekten samma effekt som kläderna fick för kvinnorna i *Metamorphosis Chat*: de består genom relationens förändring. Genom metonymer resonerar farföräldrarnas arbete därför i den framtid som vi nu möter i konsthallen, i en offentlighet som angår oss.

### Det gemensamma intima

Likt vore de score eller instruktioner för performance, följer Helga Härenstam sin farmors fotoalbum från hennes uppväxt på Mnene missionsstation i Zimbabwe. Härenstam låter fotoalbumets personliga arkiv, som aldrig var menade att förmedlas till en omvärld, återuppföras och sedan i kombination medngestaltningar i text och fotografi introduceras i gallerirummet med samma metonymiska verkan som Hultman. Liksom metonymen fungerar genom associationer och adderingar till det befintliga, som i sin tur stadgas upp genom dessa tillägg, fortsätter Härenstam farmoderns vandring nästan hundra år senare. Dess spår gör avtryck i offentligheten, liksom de en gång gjorde i Zimbabwe.

Också Knutte Wester utför en vandring, fast in i det privata arkivet av minnen från sin farmor Hervors uppväxt. Med akvarell och tusch tecknade Wester ett minne om dagen i tre år. Vad händer, då tusen minnesbilder från farmodern åter materialiseras under konstnären och tillika barnbarnets hand? Jag tror att de, genom Westers konstnärliga arbete, införlivas i en ny erfarenhet; den konstnärliga – varefter en liknande metamorfos liksom den i Ferhatt Özgürs film äger rum. I de båda metamorfoserna sammanblandas individuella situationer till en gemensam angelägenhet, *the commons*, säger man på engelska – det vill säga, det offentligt angelägna. Metamorfosen kan således förstås som en allians mellan *polis* och *oikos*, där det privata ges politisk relevans, utan att för den sakens skull marknadsanpassas.

Då flera människor förkroppsligar det personliga minnet försvinner det inte, det förlängs. På liknande vis förstod Phelan performance, som hon menade inte kunde dokumenteras och ersättas av en fotografisk bild, utan däremot kunde bestå i en fortsatt verksamhet (då konstverket uppförs på nytt), eller i minnen av den som erfarit situationen. När vi sätter ord på dessa minnen, eller genom våra egna kroppar så småningom vränger den koreografiska struktur som en gång tecknades ner, verkar vi genom metonymer. Och när nämnda konstnärer återväcker, sammanblandar eller vidare artikulerar det privata rummets handlingar, blir dessa automatiskt angelägna för en politisk offentlighet idag.

Till skillnad från de andra konstnärerna i utställningen instruerade Kateřina Šedá sin åldrande farmor att själv utföra de instruktioner som resulterade i att farmodern själv nedtecknade sin vardags arbete och sysslor med ord och bilder, istället för genom en metamorfos som konstnären utför. I Šedás och farmoderns fall sammanfaller instruktionen och metonymen, så att performansen – det vill säga det offentliggjorda privata (personliga) arbetet – genast blir en politisk verksamhet. I det konstnärliga arbetet, vars process föregår dess produkt, nedtecknar farmoderns sig själv bortom

både produktion och reproduktion och genom metonymens poetiska verkan består hennes mänskliga handling än idag. Så verkar det personliga politiskt, genom konsten.

[1] Arendt, H. (1998) *Människans villkor: Vita Activa*. (Retzlaff, J, övers.). Göteborg: Daidalos. (Original publicerat 1958).

[2] Phelan, P. (1993). *Unmarked. Performance without reproduction*. London: Routledge.

## KONTAKT

☎ 031-368 34 50

📍 Götaplatsen, 412 56 Göteborg

🏠 [www.goteborgskonsthall.se](http://www.goteborgskonsthall.se)

✉ [goteborgs.konsthall@kultur.goteborg.se](mailto:goteborgs.konsthall@kultur.goteborg.se)

📘 [goteborgskonsthall](#)

📷 [goteborgskonsthall](#)

## ÖPPETTIDER

Tisdag, torsdag 11-18

Onsdag 11-20

Fredag – söndag 11-17

Måndag stängt

ALLTID FRI ENTRÉ