



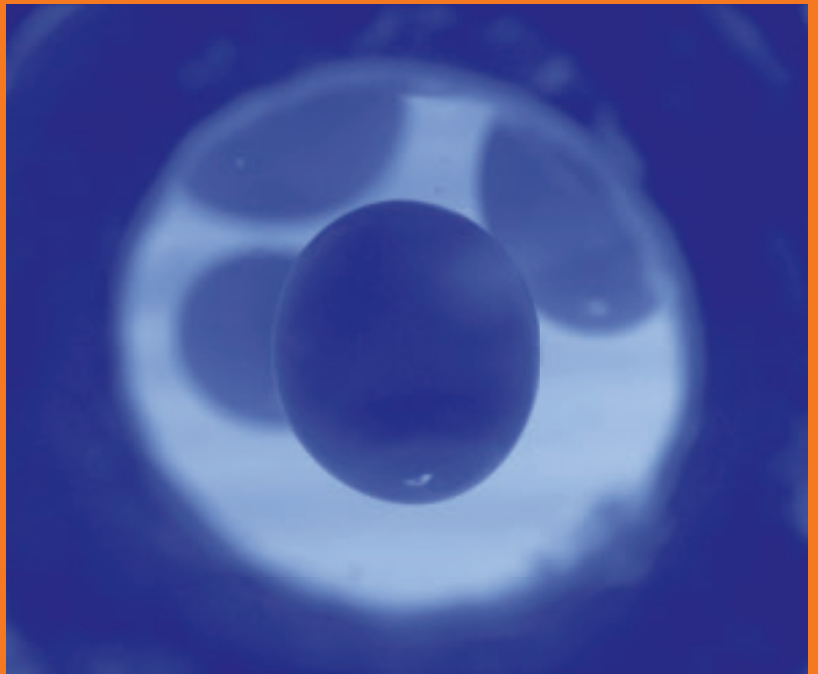
ArtMonitor



LERBASERAD ERFARENHET OCH SPRÅKLIGHET – MÅRTEN MEDBO

MÅRTEN MEDBO LERBASERAD ERFARENHET OCH SPRÅKLIGHET





Lerbaserad erfarenhet och språklighet

”Det förtingligande som ägt rum när en tanke skrivits ned,
en tavla målats, en melodi komponerats eller en skulptur
huggits ut har naturligtvis haft ett ständigt samband med det tänkande
som föregick det, men det som realiserat tanken och framställer
tanketinget är samma tillverkning som i kraft av urverktyget, den
människa handen, skapar alla andra varaktiga ting i världen.”

(Arendt 1998, s. 228)

MÅRTEN MEDBO

**LERBASERAD
ERFARENHET
OCH
SPRÅKLIGHET**



Filosofie doktorsavhandling i ämnet KONSTHANTVERK
vid Högskolan för design och konsthantverk
– Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Art Monitor doktorsavhandling och licentiatuppsatser nr. 62

Serien Art Monitor ges ut av Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet

Art Monitor
Göteborgs universitet
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141, 405 30 Göteborg
www.konst.gu.se

© Mårten Medbo 2016

ISBN: 978-91-982423-4-8 (Tryckt version)

ISBN: 978-91-982423-5-5 (Digital version)

Foto: Johan F. Karlsson, Mattias Hök Nordkvist, Bertil Wreting,
Peter Hoelstad (porträtt omslag). Där inget annat anges är
Mårten Medbo fotograf.

Grafisk form: Camilla Iliefski

Tryck: Billes tryckeri, Göteborg 2016

Abstract

TITLE: Lerbaserad erfarenhet och språklighet

ENGLISH TITLE: Clay-Based Experience and Language-Ness

LANGUAGE: Swedish with an English summary

ISBN: 978-91-982423-4-8 (Tryckt version)

ISBN: 978-91-982423-5-5 (Digital version)

Keywords: crafts, artistic research, practical knowledge, clay-based, language-ness, concept-crafting, theory-practice, craft, applied arts, beyond-the-conceptual

During the course of the twentieth century, a doubt emerged – first within visual arts, and later also within crafts – where the relevance of the traditional way of making art was addressed, as were thoughts on what was termed ‘empty shape’. The notion that shape in itself was no longer artistically valid is closely linked to notions of materiality as hindrance, and immateriality as freedom – all of which have had a major influence on contemporary visual arts and crafts, in general, and, more specifically, on what I term ‘theory-practice’ within the field of crafts. During the past few decades, increasing proof of this influence on the field of crafts as a whole has also been experienced.

As a ceramist expressing myself through clay, form has never been empty, and clay never a hindrance, and my dissertation is an attempt to put materiality as hindrance, and immateriality as freedom, in context, as well as to reflect upon questions related to their emergence and what impact they have within the field of crafts. My point of departure here is my own experience as an artist and ceramist, where inquiring and exploring takes places through practical knowledge.

I argue that there is no such thing as immateriality in art and that all artistic expression requires bodily-situated craft skill of some kind in order to be materialised and communicated, as well as to take place in the world. I also argue that art should be seen as what I term ‘language-practice’. Through this practice I craft the concept of ‘clay-based language-ness’ and ‘language-like-ness’ in order to come as close as possible to describing, in words, the kind of communication I wish to create as a ceramist, as well as what art-making (‘art-crafting’) constitutes when conceptual artists create their art.

Regarding crafts as a language-practice, however, conflicts with the theory that is setting the tone as well as leading the field of crafts today. I therefore wish, and propose, to find a way out of this conflict-ridden situation. As part of this endeavour, I present the text-based part of the dissertation and the clay-based part of the dissertation – side by side.

Innehåll

11 Förord

Inledning

- 13 Forskningsfråga och upplägg
- 17 Metod och tillvägagångssätt
- 18 Forskningens läsare och uttolkare
- 19 Några begreppsdefinitioner

Kapitel 1 – Tre nedslag i praktiken

- 22 Buren
- 27 Den mekaniska modellen
- 32 En spricka
- 35 Sammanfattning

Kapitel 2 – Bakgrund och konstsyn

- 37 Att hitta ett eget språk
- 38 Studietiden
- 48 Yrkeslivet
- 56 Livsfarligt läge – andning, blödning, chock
- 62 Meningsfull drejning
- 70 Lerans poetik
- 82 Sammanfattning

Kapitel 3 – Hantverkets praktik

- 83 Drejning
- 92 Kodkompetens
- 95 Hederligt hantverk
- 99 Hantverksskicklighet

Kapitel 4 – Om hantverk, språklighet och språklikhet

- 103** Att uttrycka sig genom hantverk
- 106** Materiell kultur
- 110** Hantverkets språkliga potential
- 112** Språklikheter och språkligheter
- 118** Tillverkningens immanenta etik

Kapitel 5 – Teorins praktik

- 123** En teoretisk vändning
- 126** Konstens och konsthantverkets yttre förutsättningar
- 129** Några nedslag i teoripraktiken
- 132** De som vill och de som inte vill kommunicera
- 137** Med samtidskonsten som förebild
- 140** Konceptkonst
- 145** Konsten och marknaden – om kreativ förstörelse
- 147** Konsthantverksbegreppet
- 150** En världsbild
- 153** Sammanfattning
- 155** Ett alternativt synsätt

Kapitel 6 – Metodreflektion

- 157** Praktisk kunskap
- 158** Kunskapsbegrepp
- 161** Praktiskt tillvägagångssätt
- 163** Reflektion över vägen
- 166** Min plats inom den konstnärliga forskningen
- 171** Lerbaserad och textbaserad forskning
- 175** Slutkommentar
- 214** English summary
- 225** Källförteckning

Förord

För närmare tio år sedan, under ett samtal med konstnären Nina Bondesson, undrade någon av oss skämtsamt varför det är lättare att föreställa sig en textbaserad keramiker än en lerbaserad statsvetare. Det som började som ett skämt visade sig sätta fingret på något viktigt, nämligen frågan om de språkliga materialiteternas olika status och kvalitet. Det är intresset för den frågan som varit drivande i min forskning.

Att konsthantverk alls kan ägnas den typ av uppmärksamhet akademisk forskning ger möjlighet till, har inte varit alldeles självklart. Den konstnärliga forskningen har i Sverige runt 20 år på nacken, men först 2010, som ett av de sista områdena, blev konsthantverk till ett självständigt forskarutbildningsämne. Då fick Göteborgs universitet som första lärosäte i Sverige examensrätt i ämnet. Samma år antogs de första forskarstudenterna. Jag var en av dem. Den konstnärliga forskningen inom ämnet konsthantverk är alltså mycket ung.

Initialt fanns det tankar om att låta konsthantverk ingå som del i den redan etablerade forskarutbildningen inom design. På HDKs¹ avdelning för konsthantverk tyckte man annorlunda och drev på i frågan om självständighet. Medel söktes och beviljades för att göra en forskningsinitieringsstudie. 2007 publicerades den under titeln *Tiden som är för handen – om praktisk konsttillverkning* (Bondeson & Holmgren 2007). Rapportförfattare var dåvarande professor i textil konst Nina Bondesson och Marie Holmgren som var ansvarig för masterprogrammet i tillämpad konst. Arbetet med att göra konsthantverk till självständigt forskarutbildningsämne var framgångsrikt. 2008 knöts Anders Lindseth, numera professor emeritus i praktisk kunskap vid Nord universitetet i Norge, till avdelningen för konsthantverk med ansvar för forskarutbildningen. Konsthantverk, med sin speciella historia

1. Högskolan för design och konsthantverk.

och särart, ger möjlighet att öppna upp nya perspektiv inom den konstnärliga forskningen. Därför är det är med tacksamhet jag ser tillbaka på det arbete som lades ned för att etablera det som självständigt forskarutbildningsämne. Ett arbete som varit en förutsättning för den avhandling som här presenteras.

Inledning

Forskningsfråga och upplägg

Jag har gett min avhandling titeln *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*. Den lerbaserade erfarenheten får jag genom mitt arbete som keramiker och jag befinner mig genom det arbetet mitt i den lerbaserade språkligheten. Hur denna lerbaserade erfarenhet och språklighet kan förstås och sättas i ett samtida sammanhang är i all enkelhet vad min forskning handlar om.

I min roll som keramiker har jag alltid velat få mitt språkliga material – lera – att tala. I detta avseende liknar jag alla andra konstnärer² som ger form och materialitet åt sina konstnärliga idéer. Konstnärer uttrycker något genom sin konst. De gör det på olika sätt. Några använder lera, andra trä, somliga sina egna röster och kroppar och ytterligare andra använder sig av ord och begrepp. Listan kunde göras längre. Exempelen på konstnärliga materialiteter är otaliga. Alla har sin egen särart. Jag ser dem som olika former av språk. Ett synsätt som kommer av min erfarenhet av att som keramiker uttrycka mig genom lera.

I början av min konstnärliga bana tvivlade jag aldrig på lerans språkliga potential. Jag vilade i den fasta förvissningen att lera var ett giltigt konstnärligt material. I dag kan jag inte säga att jag är lika tvärsäker. Ett tvivel har smugit sig in. Det beror främst på yttre omständigheter. 1990-talet var inledningen på en tid av stora förändringar i synen på hur det relevanta konsthantverket skulle definieras. Det går att beskriva den tid av förändringar konsthantverket nu befinner sig i för en teoretisk vändning. Frågetecken kan sättas kring lerans konstnärliga relevans inom det nya paradigm som håller på att växa fram. Ja, egentligen kring alla materialburna uttrycks giltighet. Tankar om "tom form" har vunnit inflytande.

2. När jag här talar om konstnärer och konst gör jag det utifrån den breda definitionen av begreppen. Därför kommer konsthantverkare ibland kallas konstnärer och konsthantverk ibland kallas konst.

Vägen framåt leder bort från materialitet och emot immaterialitet. Dessa föreställningar angår mig. Jag har insett att min egen praktik kan skrivas in i det tvivel som rests kring konsthantverkets materialbaserade språklighet. I min forskning behandlas frågan om hur tvivlet kan förstås och om det går att finna vägar ut ur det.

Det är mycket övergripande, och samtidigt personliga, frågor som då formulerats. En grundläggande tanke inom det forskningsfält – praktisk kunskap – som tydligast inspirerat min egen forskning, är att kunskaper av allmängiltig art kan vinnas ur en kritisk reflektion kring den praktiska kunskapen. Alltså den kunskap som är personlig och visar sig i handling. Det är just den typen av kunskap som gör att jag kan vara verksam som konstnär och keramiker.

Frågan kring tvivlet kan göras mer precis. Det handlar om konstens språkliga potential. Somliga uttryckssätt betvivlas i samtiden. Vissa materialiteter anses inte förmå bära fram något relevant budskap. Den lerbaserade språklighet, som här står i centrum, kan räknas in bland dem. Konstens språklighet får därmed en i sammanhanget avgörande betydelse och en rad frågor kan resas kring den. Till att börja med: Finns den alls? Är konsten ett språk? Hur fungerar ett språk och hur kan ett språk definieras? Om konsten är ett språk – eller en mångfald av språk – vad skiljer i så fall konstens språklighet från annan språklighet? Och vad finns det som förenar den med annan språklighet? Och sist men inte minst: Hur kan den lerbaserade språkligheten förstås? Min uppfattning är att konsten är en språklig praktik. Jag stöder mig i mina reflektioner på tankar kring språk och språklighet som uttryckts av filosofer och tänkare som Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi och i viss mån Hannah Arendt. Språktemat är ett genomgående tema i avhandlingen, men det utvecklas särskilt i kapitel 4.

Men innan den teoretiska utredningen om konstens språklighet kan ta sin början måste hantverket och dess roll i det konstnärliga skapandet belysas. Konstens språklighet tar sin start i hantverket. Inom konsthantverket är detta uppmärksammat i själva begreppet. Det är med hjälp av sina hantverkskunskaper konstnärer kan få konsten att materialisera sig och ta konkret form i världen. Detta förhållande gäller för konstens alla språkmaterialiteter, även de som brukar definieras som immateriella (se s. 142–143). Kapitel 3 utgörs

av en fenomenologisk betraktelse över hantverket, med särskilt fokus på dess kommunikativa sida.

Efter utredningen av konstens språkliga status, ser jag i kapitel 5 närmare på de frågor som rests kring hur konstens olika materialiteter och språkligheter skall värderas och hur de inordnas hierarkiskt. Här blir konsthantverkets samtida teoribildning av särskilt intresse. De ideologiska rötter *teoripraktiken* vilar på utreds. Med teoripraktik avses helt enkelt den praktik som producerar teorin. Utredningen görs för att den samtida situationen skall kunna förstås bättre. Jag presenterar också förslag på alternativa sätt att betrakta konst och konsthantverk på i förhoppningen om att öppna upp en diskussion om alternativa synsätt för en teoripraktik som vill gynna den konstnärliga mångstämmigheten och språkrikedomen.

I kapitel 1 görs några nedslag i min egen praktik. Jag berättar om tre händelser som haft särskild betydelse för mig. Det är händelser som på olika sätt kastar ljus över och ger perspektiv på min konstnärliga praktik. Det är genom dem mina forskningsfrågor tar konkret form. Det blir också tydligt hur frågorna kopplar sig till min egen yrkesmässiga erfarenhet. Berättelserna utgör forskningens startpunkt. Genom berättelserna får forskningen också sin jordning.

I kapitel 2 skriver jag om min bakgrund och även här använder jag mig bitvis av berättelsens form. Detta för att kunna fånga in så många aspekter som möjligt av den konstnärliga praktiken. Jag redogör för min väg in i keramiken och för mitt sätt att se på konsten. Målet är att skapa förståelse för, och insikt i, de yrkesmässiga villkor jag som konstnärlig utövare arbetar under. Jag ser det angeläget att som forskare, efter bästa förmåga, redogöra för de egna drivkrafterna, ställningstagandena och synsätten. Genom att ge en bakgrund till och aktivt försöka synliggöra den egna positionen hoppas jag underlätta den kritiska läsningen av avhandlingstexten och den kritiska uttolkningen av den lerbaserade slutkommentaren. Kapitel 6 utgörs av en metodreflektion och i samma kapitel gör jag också ett försök att placera min forskning i relation till annan.

Jag befinner mig med min forskning inom det konstnärliga forskningsfältet och ser det därför som nödvändigt att ha ett konstnärligt gestaltande inslag i min forskning. Eftersom jag är keramiker är naturligtvis avhandlingens konstnärligt gestaltade del lerbaserad.

Den lerbaserade delen utgör avhandlingens slutkommentar. Det blir därmed en något okonventionell slutkommentar. Där den textbaserade delen kan förstås som en reflektion över min lerbaserade erfarenhet kan den lerbaserade delen ses som en begrundan över min akademiska erfarenhet. I min erfarenhet som akademiker har texten, begreppen och frågor om kunskap och kunskapssyn tagit stor plats. Detta reflekteras i slutkommentaren och en metanivå skapas i avhandlingen.

Själv anser jag att den textbaserade och den lerbaserade delen är lika viktiga och nödvändiga inslag i den forskning som här presenteras. De lerbaserade och textbaserade delarna kan läsas var för sig. Givetvis kommer läsningen av den ena att påverka läsningen av den andra. Min uppfattning är att perspektivrikedomen och djupet blir större om de tolkas i förhållande till varandra. Jag har ingen åsikt om i vilken ordning de bör läsas och tolkas.

Slutkommentaren offentliggjordes på en utställning med namnet *Slutkommentar* under våren 2016 (Medbo 2016) och består av fem lerbaserade verk med titlarna: *Thinking through craft*, *Enlightenment*, *Homo Capax*, *Lerbaserad språklighet* och *Wheel-throwing from inside*. Det finns också ett appendix där en del keramiska arbeten som producerats utanför forskningens ramar presenteras. De har titlarna: *Crowd*, *Hairy*, *Velvet Worm* och *Hose*. Det är verk som, direkt eller indirekt, diskuteras i textdelen och jag såg det som värdefullt att de kunde upplevas fysiskt tillsammans med de andra verken vid den offentliga visningen av slutkommentaren. En bilddokumentation från utställningen finns med i slutet på denna publikation. Det finns också en videodokumentation tillgänglig i Göteborgs universitets öppna arkiv GUPEA: <http://hdl.handle.net/2077/46894>

För den intresserade finns en recension av slutkommentaren i den nätbaserade konstitidskriften *Omkonst* (Jonsvik 2016).

Metod och tillvägagångssätt

Jag har redan nämnt att min forskning kopplar sig till den redan etablerade forskning som bedrivs inom området praktisk kunskap. Som reflektion över egen yrkeserfarenhet är min forskning därför på intet sätt unik utan ansluter sig till ett redan etablerat akademiskt fält (se vidare i kap 6). Metoder som utvecklats vid Centrum för praktisk kunskap på Södertörns högskola i Sverige och Senter for praktisk kunnskap vid Universitetet i Nordland i Norge står som modell för forskningen. Konkret innebär det, som jag redan varit inne på, att minnen av särskild vikt får ligga till grund och utgöra startpunkter för en reflektion kring den yrkespraktik jag är inbegripen i.

Genom försöken att i ord berätta om minnet öppnas det upp för en första reflektion. Stämmer berättelsen? Var det så det var? Var det så det kändes? Berättelserna finns inte med för att återge något entydigt sant. De finns med för att de ger möjlighet att komma nära den levda erfarenhet jag här vill undersöka. När jag anser att berättelsen står i överensstämmelse med den erfarenhet jag försöker beskriva, kan nya frågor formuleras. Vad handlar berättelsen egentligen om? Vad är det som står på spel? I nästa steg kan cirkeln vidgas och till reflektionen kan knytas yttre referenser med relevans för de frågor den ursprungliga berättelsen alstrat. Berättelserna är viktiga. De utgör en möjlighet att komma åt den praktiska kunskap som annars tenderar att undandra sig de mer förklarande verbala språkliga verktygen.

Det handlar alltså delvis om en typ av kroppsligt situerad kunskap som inte låter sig fångas i ord. Ibland kallas den typen av kunskap därför slarvigt för tyst. Tystnaden definieras då utifrån det talade och framför allt skrivna språket. För mig som lerbaserad praktiker är min praktiska kunskap allt annat än tyst. Framför allt talar den genom de artefakter vi lerbaserade praktiker skapar.

Den visar sig även direkt, i praktiken själv. Kollegor (och på annat sätt förtrogna) har förmågan att koda av, eller läsa, det som visar sig i och genom praktiken. Vi som har den bildning som krävs kan därför reflektera över, utveckla, föra vidare och förstå den "tysta" kunskapen. Med rätt bildning går det också alldeles utmärkt att tala om de delar av kunskapen där tal är relevant. Den

tysta kunskapen kan ur dessa avseendet redan sägas uppfylla alla de krav som kan ställas på en självständigt fungerande kunskapsform. Kunskapsformen är endast tyst för dem som inte övat upp sin förmåga att lyssna.

Forskningens läsare och uttolkare

Den forskning som här presenteras rör många av konstens och konsthantverkets grundläggande frågor och därför tänker jag mig att arbetet kan ha viss relevans för konstfältet i stort.

Men det finns delar av forskningen som har ett mer riktat fokus. Jag vill bidra till teoribildningen kring konsthantverkets teoripraktik. Denna del av forskningen riktar sig särskilt till alla de människor som deltar i konsthantverkets samtida teoripraktik eller berörs av dess verkningar. Här handlar det i huvudsak om deltagarna på konsthantverksfältet.

Jag försöker därmed nå ut även till dem som inte redan har den förståelse som följer av en egen konstnärlig praktik. Därför har jag strävat efter att öppna upp och tillgängliggöra ett utövarperspektiv. Utövarperspektivet är, föreställer jag mig, i första hand intressant för de människor som inte redan har det. För kollegor kan mina beskrivningar från praktiken säkert ibland upplevas som överflödiga och stundtals kanske också triviala. Men genom att skapa en gemensam och fördjupad förståelse kring keramikerns praktiska kunskap blir det lättare att med ett kritiskt förhållningssätt reflektera kring den kunskapen och de ramar som omger den.

Några begreppsdefinitioner

Kommen så här långt vill jag nu avsluta inledningen genom att definiera några vanligt förekommande begrepp i avhandlingen. Syftet är först och främst praktiskt. Jag har under avhandlingsarbetet märkt att det uppstår stor förvirring kring begrepp som konst, konsthantverk och hantverk när jag som konsthantverkare (och konstnär) använder mig av dem. Är jag som utövare till exempel konstnär eller konsthantverkare eller både och? Gör jag konst eller konsthantverk eller både och? Vem är vem och vem gör vad? Det är inte omöjligt att jag redan i inledningen skapat viss förvirring och i ärlighetens namn kan jag säga att jag själv inte är helt klar över hur jag bäst borde etikettera mig själv och min verksamhet. Men jag ska göra mitt bästa för att minimera begreppsförvirringen.

Historiskt har med ordet konst avsetts kvalificerat hantverk och än i dag används begreppet enligt ett sådant mönster. Kokkonsten, läkekonsten och den lite modernare rörmokarkonsten är några exempel på det. I vardagligt tal avses med ordet numera något annat. När jag här använder ordet konst gör jag det i dess allmänna och breda mening. Jag innefattar då i begreppet alla former av uttryck som kan anses vara av konstnärlig art. Hit hör således konsthantverk, musik, dans, måleri, poesi, film, teater och så vidare. Alla som gör konst kan enligt denna definition beskrivas som konstnärer. Det innebär att jag som konsthantverkare och keramiker emellanåt kommer att benämna mig själv och mina kollegor som konstnärer och resultatet av vår verksamhet som konst. Jag passar på att konstatera att den allmänna förståelsen av konstabegreppet också bygger på tanken att konsten är "personligt nyskapande".³ Det har i sammanhanget viss betydelse.

Eftersom ordet konst i sin vardagliga användning, utöver den breda förståelse jag här skisserat, även specifikt kan användas för bildkonsten och modernare utlöpare till den, så kommer jag

3. "Först under 1700-talet blev konst det särskilda begreppet för uttrycksverksamheter som bildkonst, arkitektur, konsthantverk, musik, opera, teater, dans och litteratur. Med denna betydelse följde också förutsättningen att de verk som kallas konst har som förutsättning ett personligt nyskapande." (Sandström 2016) – ur Nationalencyklopedin .

att använda "bildkonst" som samlande begrepp för alla de samtida konstformer som förgrenats ut ur bildkonsten (video-, foto-, koncept- och performancekonst etc.). Samtidskonst sorteras således också in under begreppet bildkonst. Naturligtvis inkluderar jag i begreppet även de konstformer som ursprungligen utgjorde kärnan i bildkonstbegreppet, såsom måleri, grafik, teckning och skulptur. Jag kommer att utveckla bildkonstbegreppet genom texten och i de fall då jag avviker från definitionerna ovan försöker jag vara tydlig med det.

Jag beskriver i texten konsten och konsthantverket som fält. Fält är ett så pass väl etablerat begrepp att de flesta som läser detta kan förväntas ha förståelse för vad som avses med det. Men för ordningens skull hänvisar jag ändå till följande citat ur förordet till en samling texter av Pierre Bourdieu, som på ett kärnfullt vis fångar in det i sammanhanget väsentliga: "Kort sagt definieras ett fält, kampfält, konkurrensfält, av att människor samlas kring något gemensamt som de tror på och strider om" (Broady & Palme 1993 s.16–17). Något att ha i åtanke är att fälten inte är autonoma och isolerade från varandra. De olika fälten kan som i fallet bildkonst, konsthantverk, design och slöjd påverka varandra och delvis vara sammanfallande. Det finns också krafter utanför fälten som, utan primärt intresse i de aktuella fälten, påverkar dem. Inom bildkonsten används också det med *konstfältet* närbesläktade begreppet *konstvärlden*. En skillnad dem emellan är att det genom begreppet konstvärlden riktas särskilt intresse mot dem som äger makten att definiera och peka ut något som konst. Vid sidan av dessa begrepp kommer det även refereras till konst- och konsthantverksscenen. Med scen avses den plats där konsten möter sin publik.

Jag säger också några ord om hantverksbegreppet. Hantverk ägnas här särskild uppmärksamhet och begreppet kommer att preciseras och utvecklas fortlöpande genom texten. Här ger jag en utgångspunkt. Till vardags avses med begreppet vanligtvis någon typ av manuellt arbete som resulterar i produkter av materiell art. I tillägg kan sägas att hantverk är arbete där resultatet är beroende av utövarens personliga omdöme och skicklighet. Det innebär att utövaren har kontroll över och därmed möjlighet att sätta personlig prägel på arbetets resultat. När ordet hantverk används i denna text måste dess resultat inte nödvändigtvis vara av bestående art, inte

nödvändigtvis efterlämna några artefakter. Här står konstnärligt skapande i centrum och enligt definitionen av hantverk i denna avhandling kan exempelvis dans, teater och musik förstås som resultatet av olika hantverksprocesser – det vill säga praktiker som är erfarenhetsbaserade, gestaltande och på något sätt involverar situerad, kroppslig kunskap.

Kapitel 1

Tre nedslag i praktiken

Buren

Gustavsberg sommaren 1987

Någon hade satt upp en lapp i korridoren på Konstfacks keramik-avdelning. Gustavsbergs porslinsfabrik sökte drejare över sommaren. Det lät bra. Jag var förstaårsstudent på linjen för glas och keramik och behövde ett sommarjobb. Jag sökte och fick jobbet.

I anslutning till porslinsfabriken i Gustavsberg fanns ett keramikmuseum. Det var där jag skulle inställa mig första arbetsdagen. Det visade sig att jag också var anställd av museet och inte fabriken som jag först trott. Chefen för museet tog emot mig och visade mig runt. Det fanns ett kafé i anslutning till museet. Centralt placerad, mitt i kaféet, fanns en glasbur. Den var avsedd för mig, det var i den jag skulle sitta och dreja de kommande två månaderna. Det kändes inte helt bra. Det var inte alls så jag hade föreställt mig det hela när jag sökte jobbet. Jag hade trott att jag skulle sitta tillsammans med de andra drejarna på fabriken och dreja.

I kaféet hade jag några arbetskamrater som även de demonstrerade olika keramiska tekniker. Pirio och Anna-Lena⁴ satte vinrankor på Blå Blom-servisen. Där jobbade också Luigi, som svarade för en porslinsmålningsateljé där besökarna kunde måla sin egen kopp eller tallrik. Det var bara jag som satt i bur. Det fanns ju risk att jag skulle skvätta ner kafégästerna annars. Mina arbetskamrater visade mig lerförrådet. Där fanns en vit stengodslera. Jag hade aldrig förr stött på en sådan lera och den kallades inte heller lera på fabriken utan gick under benämningen S-massa. Den kändes som en blandning av finspackel och lera. Leran eller massan skulle kunna beskrivas som

4. Namnen på mina arbetskamrater är (med undantag för Sven Wejsfelt) fingerade.

slav under gravitationen, slapp och ovillig att lyda – den var svår-drejad. Jag fick inga särskilda instruktioner om vad jag skulle dreja. Huvudsaken tycktes vara att jag gjorde det. Så jag började dreja efter eget huvud. Efter ett par timmar hade jag trots allt fått någon sorts kläm på leran och lyckats åstadkomma några former som jag tyckte var acceptabla. Kanske skulle jobbet kunna bli rätt ok ändå. Pirio och Luigi visade sig dessutom vara ganska trevliga. De hade humor och skojade friskt med kafégäster, varandra och med mig. Vi hade roligt tillsammans. Anna-Lena var mer reserverad.

Efter lunch första dagen kom en drejare och formgivare vid fabriken ner till mig i kaféet. Han hette Sven Wejsfelt. I hans sällskap följde också en ung muskulös drejare vid namn Sandro. Jag skulle inte dreja efter eget huvud när allt kom omkring. Jag skulle dreja för fabriken. Sven gav mig tre skisser på vaser som jag skulle dreja. Formerna var avancerade och skulle ha varit svåra att dreja även med de leror jag var van vid. Modet sjönk igen. Det kändes motigt men det fanns inte något utrymme för diskussion. Jag fann mig och började nöta med formerna. Sven kom ner till mig någon gång om dagen för att se hur arbetet förlöpte. I början gick det inget vidare och tillsammans kunde vi konstatera att allt måste kasseras. Jag tyckte vaserna på ritningarna var ganska fula, men det var inte därför vi slängde dem. Det var mitt hantverk som brast.

Även om jag tyckte att just de här vaserna var rätt fula gillade jag mycket av det som tidigare tillverkats vid fabriken. Vad gäller drejning gillade jag särskilt Berndt Fribergs⁵ produktion. Berndt och Sven hade liknande bakgrund. Båda hade börjat arbeta som drejare vid unga år och båda hade så småningom avancerat till positioner som fria keramiker/ formgivare med ansvar för en egen produktion på fabriken. De hade under många år varit kollegor och befann sig även konstnärligt nära varandra. Hantverksmässigt stod Sven på intet sätt efter Friberg. Det kändes stort att få ha Sven som läromästare.

5. Berndt Friberg (1899 – 1981) ses som ett av de stora namnen inom svensk 1900-tals-keramik. Han hade även internationellt rykte. Sven Wejsfelt (1930 – 2009) fick aldrig den typen av konstnärligt erkännande som Berndt Friberg fick. (Eklund 2011, s. 72, 111 – 123).

Under sommaren lärde jag mig att bemästra S-massan och dreja vaser som fick Svens godkännande. Genom hans försorg hade jag fått de nödvändiga kunskaperna. Ibland hade jag fått följa med honom upp till hans studio där han praktiskt demonstrerade olika drejtekniker. Det var betydelsefullt. Jag kan så här i efterhand, utan att tveka, säga att det var Sven som gav mig en djupare insikt i konsten att dreja. Innan, insåg jag, hade mina kunskaper i drejning endast varit grundläggande.

Det var skönt att kunna konstatera att jag fått ett visst erkännande från Sven. Men av det följde också att glasburen började fyllas av gods på tork. Vaserna hade börjat skymma sikten för kafégästerna. Därför kördes en vagn ned från fabriken. Jag fyllde hyllorna på vagnen med vaser och Sandro kom ner för att hämta upp dem. Han verkade stressad och vi rullade snabbt vagnen vidare. När vi skulle köra över tröskeln till dörren som skilde kaféet från fabriksområdet krängde vagnen till och merparten av vaserna gick i golvet. Anna-Lena, kvinnan som arbetade med Blå Blom-servisen, blev arg och skällde ut Sandro för hans vårdslöshet. Sandro flinade bara lite till svar. Jag flinade lite jag med trots att jag blev mycket tagen av händelsen och kände mig egendomligt sorgsen.



Vad var det för känslor drabbade mig där i dörröppningen mellan museikaféet och fabriken? Det gick sönder en massa vaser. Det kanske är skäl nog för att känna sig sorgsen? Men det är nog att göra det hela lite för enkelt. Jag hade varit i keramisk produktion för länge för att det skulle kunna skaka om. Det som inträffade i kaféet var en vardagshändelse. Alla som arbetar i keramisk produktion är mycket väl medvetna om att det som produceras riskerar att gå sönder under processen. Ofta skadas det ömtåliga obrända godset, som i det här fallet, i hanteringen. Torksprickor är inte heller ovanligt. I bränningen riskerar godset också att spricka, deformeras eller i värsta fall explodera. Glasyrer kan rinna, koka, krypa eller krackelera. Dessutom, i det här fallet var det inte min egen konstnärliga möda som gick i kras. Jag arbetade som avlönad

drejare och skulle få betalt för mitt arbete oavsett vasernas vidare öde. Så det fanns ingen anledning att särskilt sörja över en keramisk vardagshändelse, där några enligt mig rätt fula vaser mötte sitt öde.

Fanns det kanske en rivalitet mellan Sandro och mig? Kanske skulle man kunna tolka det som att han var vårdslös med flit? Även om vi båda var unga, lite drygt 20 år, och möjligen konkurrerade om Svens uppmärksamhet så tror jag inte heller det kan förklara min reaktion. Hade jag trott att han gjorde det med flit hade jag troligen blivit arg och inte ledsen.

Innan jag började Konstfack hade jag under tre års tid arbetat på ett litet krukmakeri. Först som lärling och sista året som anställd i produktionen. Till stor del handlade mitt arbete om att dreja. Jag hade en stark föreställning om att drejningen var central inom keramiken. Något man måste kunna om man ville arbeta som krukmakare eller keramiker. Jag fortsatte att tänka så även sedan jag börjat på Konstfack. Och i min värld var Gustavsberg en av de platser som bekräftade att så var fallet. Drejningen var betydelsefull.

Den konstindustriella tradition Gustavsberg representerade imponerade på mig. Formgivare, keramiker och konstnärer som Berndt Friberg, Anders B. Liljefors, Tyra Lundgren och Wilhelm Kåge vilka alla varit knutna till fabriken, spelade och spelar alltså en stor roll för mig och mina föreställningar om keramik och keramisk konst. Under sommaren hade jag i någon liten mån blivit en levande del av traditionen på fabriken. Det hade inneburit en ansträngning. Sommaren hade på många sätt varit slitsam. Den instängda utsatthet jag kunde uppleva i glasburen var påfrestande. Det fanns något i grunden kränkande i att skälet till att jag fick tillfälle att lära mig dreja var att jag då samtidigt utgjorde underhållning för kafégästerna. Drejandet i sig var också krävande. Arbetet tog såväl min fysiska som intellektuella förmåga i anspråk. Samtidigt blev jag gripen av drejandet och angelägen att lära mig så mycket som möjligt. Sven blev därför en betydelsefull person för mig. Vi tog båda det hela på allvar. Han delade med sig av sitt kunnande och det var han som gjorde mig till drejare.

Något jag tidigare inte nämnt var att det på fabriken vid den här tiden närmast rädde en slags undergångsstämning. Alla var mer eller mindre medvetna om att Gustavsbergs dagar var räknade. Den

en gång så livfulla keramiska tradition som Gustavsbergs Porslinsfabrik representerat vittrade kraftigt. Det ryktades om att Gustavsberg planerade att förflytta delar av produktionen till låglöneländer i Asien eller kanske redan gjort det. Många hade fått gå från fabriken. Utvecklingen var naturligtvis smärtsam för många av de anställda och stämningen på fabriken var dystert. Min vistelse i buren på kaféet isolerade mig delvis från detta, även om jag inte var helt ovetande om problemen. Sven Wejsfelt var mycket engagerad i fabriken framtid och trodde ännu vid den här tiden att det skulle gå att rädda den. Hans hoppfullhet smittade nog av sig lite. Många av de anställda hade, förstod jag senare, en betydligt mörkare syn på saken.

Såg man realistiskt på det hela utgjorde Sven sista länken i en tradition som kunde uppfattas som dödsdömd. Att han då med sådant allvar tog på sig rollen att lära mig, en sommaranställd konstfacksstudent, att dreja är rörande. Och kanske var det även lite rörande att jag med samma allvar var så villig att lära mig det han hade att lära ut. Det är klart att jag inte var helt okänslig för situationen. Förmodligen hade jag redan en förståelse, om än delvis undermedveten, om vartåt det barkade. När vaserna krossades där i kaféet blev plötsligt min undermedvetna förståelse till en medveten. Jag hade blivit tagen i anspråk på ett speciellt sätt vid mitt hantverksutövande. Jag var, som alla allvarligt menande hantverkare, engagerad och såg mening i det jag gjorde. Nu var den meningen satt i fråga. Den tradition jag strävat att bli en del av var döende. Sammantaget tror jag att det är en ganska bra förklaring till de starka känslor som väcktes till liv vid incidenten i kaféet.

Nu backar jag tillbaka två år i tiden. Året är 1985 och jag befinner mig på Grundis, en ettårig förberedande konstskola.

Den mekaniska modellen

Münchenbryggeriet hösten 1985

Med avsikt att komma in på Konstfack hade jag sökt och blivit antagen till Grundskolan för konstnärlig utbildning eller Grundis som skolan populärt kallades.⁶ Det var en ettårig förberedande konstskola. Undervisningen var bred och vi fick prova på många olika konstnärliga uttryckssätt. Vi undervisades i ämnen som textil, måleri, kroki, teckning, skulptur och grafik. I vissa ämnen, som kroki och teckning, pågick utbildningen kontinuerligt under hela läsåret, i andra var den uppdelad i block. Jag trivdes väldigt bra på skolan. Det var nog första gången jag kände mig riktigt tillfreds i en skolsituation. Jag befann mig bland vänner som delade samma intresse som jag och hade engagerade och kunniga lärare.

Att få möjlighet att praktiskt prova på alla de olika konstnärliga teknikerna var intressant, roligt och lärorikt.

Så småningom var det dags för skulpturblocket. Jag hade särskilt sett fram emot just det. Skulpturläraren hette Jörgen Hammar. Han var omtalad på skolan och hade rykte om sig att vara en skicklig lärare. Vi inledde första dagen med att modellera i lera efter liggande modell. Efter ett par timmars modellerande gick han runt bland kavaletterna och gav varje elevarbete epitetet koskit eller hästskit. Mitt arbete var hästskit. Det var inte roligt att höra, men hästskit visade sig vara ett gott omdöme. Det betydde att modellen inte hade flutit ut mot underlaget på samma sätt som koskit tenderar att göra. Epitetet hästskit innebar att mitt arbete bedömdes ha spänst och resning. Jörgen fick mig att tro att jag hade en särskild talang för skulptur. Min tro förstärktes allt eftersom undervisningen fortskred.

Efter någon veckas undervisning visade Jörgen oss några elevarbeten från det föregående blocket. Bland annat visade han en modellstudie i kontrapost gjord av ståltråd och vita gasbindor. Han betonade dess genialitet. Genom att vissa bindor färgats röda

6. När jag påbörjade utbildningen 1985 hade Södra latins gymnasium övertagit ansvaret för utbildningen, vars officiella namn då var Bild och Form.

förstärktes och pekades det kontrapostiska i studien ut. Kontrapost är den position där en stående modell stöder på ena benet och är avslappnad i det andra. Höften och axelpartiet lutar därigenom i motsatta riktningar. För modellens del innebär det, om positionen ska hållas länge, att vissa delar av kroppen frestas på hårdare än andra. Det var dessa delar som insiktsfullt färgats röda. När han talade om denna begåvade elev och hennes modellstudie väckte det ett visst mått av avund hos mig. Jag bestämde mig för att försöka matcha studien. Hur det skulle gå till visste jag inte riktigt, men i tankarna var jag från och med då upptagen av den frågan.

Normalt sett skulpterade vi i lera och gips, men det fanns för intresserade elever möjlighet att arbeta i andra material i den lilla verkstad som hörde till skulpturateljén. Där fanns en del enklare spillmaterial, sådant som man brukar hitta i en inte allt för välstädd ateljé: spånskivebitar, träspill, ståltråd, skruvar och muttrar och diverse annat restmaterial. Vid det här laget hade en idé om en rörlig skulptur, som mekaniskt skulle kunna röra sig, dykt upp och börjat ta form. Exakt hur idén uppkom kan jag inte säga. Hur som helst, det var ju den kontrapostiska tydligheten magistern prisat i den skulptur jag skulle försöka matcha. Därför tog även min skulptur sin utgångspunkt i det kontrapostiska. Eftersom min idé inbegrep mekanik förstod jag att lera vore ett dåligt materialval. För att genomföra idén var jag tvungen att lämna den välbekanta leran till förmån för andra material. Till att börja med var jag mycket osäker på om idén ens var genomförbar. Och även om den var det så var jag osäker på om jag hade kapacitet nog att genomföra den. Men min nyfikenhet och entusiasm inför idén övervann tvivlet. Eftersom mitt projekt låg utanför den schemalagda undervisningen hade jag ju egentligen inte heller så mycket mer än min tid att förlora.

Av träspill, hönsnät, snören, gasbindor, skruvar och muttrar tillverkade jag en ledad figur. Lodrätt mot bakre kanten av en spånskivebit fäste jag en tvåtumsregel något längre än figuren. Dess funktion var att hålla figuren i upprätt position. I regeln borrar jag tre hål och i figuren borrar jag tre motsvarande hål, ett i bakhuvudet, ett i ryggen mellan skuldrorna och ett mitt i höftpartiet. Höftpartiet, bålen och huvudet var alltså ledade och rörliga i förhållande till varandra. Fötterna på figuren spikade jag fast

i spånskiveplattan. Sedan fäste jag med hjälp av tre rundjärn upp figuren mot regeln i de uppborrade hålen. Figuren stod nu upprikt. Dess huvud, bål och höft kunde vrida sig i förhållande till varandra. Genom de sätt delarna var förbundna med varandra blev det inbördes rörelsemönstret mellan figurens alla delar i överensstämmelse med kroppspositionen hos en modell i en kontrapost. Ena armens hand fäste jag mot ena höften och den andra mot figurens huvud. Allt i enlighet med en klassisk kontrapost. Av grov ståltråd tillverkade jag en vevaxel med en handvev och fäste den mot några brädlappar fastspikade på var sida av bottenplattan framför modellen. Jag fäste ett par vevstänger i grov ståltråd från vevaxeln till modellens knäleder. Genom att veva på veven tänkte jag att modellen skulle kunna sättas i rörelse och därigenom skifta stödjeben.

Och mycket riktigt, när man vevade började, till min stora glädje, figuren att röra sig så som jag planerat. Bålen, höfterna, armarna och benen rörde sig i förhållande till varandra. Vid vändlägena, som uppstod när man vevade, intog modellen just den kontrapost jag eftersträvat. Men det uppstod också annat, som jag inte räknat med, när man vevade. Vevandet kopplade på ett särskilt sätt ihop den som vevade med skulpturen. Det skapades en slags intimitet mellan skulpturen och personen som vevade. En intimitet som nästan var generande. För en annan överraskning var att skulpturen, när man vevade, rörde sig på ett sätt som man skulle kunna beskriva som mycket sinnligt. Eller kanske snarare liderligt.

Häpet kunde jag konstatera att idén inte bara hade varit genomförbar så som jag hoppats, utan att den också rymde fler dimensioner och ett större djup än jag kunnat förutse. Den färdiga skulpturen var bättre än den skulptur jag haft i tankarna. Den skapandeprocess jag varit med om var hisnande och den hade i sitt slutskede fyllt mig med eufori. Känslorna var starka. Jag hade inte tidigare upplevt något liknande.

Känslan av att min skulptur kommunicerade och påverkade uttolkaren blev också mycket påtaglig. Jag såg att många av åskådarna, precis som jag, drogs med i mötet med skulpturen. För den som vevade verkade det svårt att förhålla sig likgiltig. Jag tyckte om det.



Konstnärligt skapande kan vara uppfyllande och lustfyllt. Som konstnär värderar jag denna sida av skapandet högt. Alltsedan den upplevelse jag hade i arbetet med min skulptur har jag sökt den lusten i mitt skapande. Jag tror dessutom att lusten positivt påverkar det konstnärliga resultatet. Berättelsen om den mekaniska modellen pekar mot några faktorer som är viktiga för skaparlusten. Ögonblicket där man inser att det man skapat är rikare och mer storslaget än man från början föreställt sig är centralt och intimt förknippat med lusten. Tidigare, som krukmakarlärling och drejare, hade jag emellanåt känt glädje och tillfredsställelse i arbetet. Men jag hade sällan blivit överraskad och jag hade aldrig känt en lust som var jämförbar med den jag upplevde i arbetet med den mekaniska modellen.

Närmast skulle känslan kunna jämföras med barndomens lekar när de var som intensivast. Som barn hände det mig inte sällan att leken blev så uppfyllande att den vardagliga rums- och tidsuppfattningen rubbades. Det uppstod ett tillstånd av öppenhet där det mesta tycktes möjligt. Lekens logik och verklighet tog över vardagens. Jag föreställer mig att den inlevelseförmågan är central både för den lustfyllda leken och det lustfyllda konstnärliga skapandet.

Gemensamt för leken och konsten är att något kommer till uttryck genom dem. Som keramiker riktar jag ofta uppmärksamheten mot leran, men min inlevelse finns i förhållande till idén om vad som skall komma till uttryck och inte primärt till leran. Men eftersom det som ska komma till uttryck ska göra det i lera, lägger sig leran naturligtvis ofta i och pekar ut andra riktningar än den jag från början planerat. Leran har sitt finger med i spelet.

Att finna fram till en lustfylld och öppen skapandeprocess är inte enkelt eller självklart. Lusten går inte att ta för given. Det går ofta långa perioder utan att den infinner sig. Tyvärr verkar det också som det lustfyllda skapandet blir mer sällsynt med åren. Det är synd eftersom min övertygelse är att ett lustfyllt skapande ökar chansen för att konsten blir bra.

Händelsen jag beskrivit fick mig också att förstå något om den kommunikativa kraft konstén bär på. I berättelsen blir det tydligt att jag överraskades av skulpturens förmåga att beröra uttolkaren, vare sig det gällde mig eller någon annan uttolkare. Innan jag började på Grundis, i min roll som krukmakarlärning, hade jag inte reflekterat så mycket över konstens förmåga att beröra och kommunicera. I alla fall inte så som mitt arbete med den mekaniska modellen fått mig att göra. Inom krukmakarkonsten är uttrycken ofta ganska lågmälda. De finns i förhållande till funktionen och måste underordna sig den. Det är heller inte självklart att uppfatta sig som konstnärlig praktiker som krukmakare. Till en början uppfattade jag därför inte så tydligt den konstnärliga sidan i krukmakartraditionen. Men i fallet med den mekaniska modellen blev den kommunikativa sidan av det konstnärliga skapandet mycket tydlig. Det sätt på vilket skulpturen engagerade åskådaren och rent konkret kopplade ihop den som vevade med skulpturen gjorde det omöjligt att inte notera att dess uttryck gjorde intryck. Denna insikt om konstens starka förmåga att beröra och kommunicera har haft avgörande betydelse för mitt sätt att se på konsten. Tiden på Grundis påverkade starkt mina uppfattningar om konsten och mitt sätt att förstå mig själv som konstnär. Jag tog där några tidiga och viktiga steg på min väg för att finna fram till ett eget konstnärligt uttryck.

Att skaffa sig ett eget konstnärligt språk utgör i någon mening att man själv upprättar begränsningar runt skapandet. Varje konstnär måste, om inte annat så för sin yrkesmässiga överlevnads skull, försöka sätta sitt skapande i ett yttre sammanhang. Utifrån det sammanhang man skapar, formas en konstsyn som kan vara mer eller mindre medveten. Konstsynen kopplar konstnären till vissa positioner och idéer inom det konstnärliga fältet. Alla aktörer med intressen i konstfältet kan sägas ha någon form av uppfattning om konsten – eller en konstsyn.

Min egen konstsyn är avgörande för hur och varför jag engagerat mig i konsten och konsthantverket och inte minst i den konstnärliga forskning som denna avhandling representerar. Något av konstsynen har redan blivit synligt genom mina berättelser och jag har som ambition att synliggöra mer och kommer att återkomma till ämnet i kapitel 2.

Nu gör jag ett hopp framåt i tiden. Nästa episod inträffade under de inledande åren på 2000-talet. Närapå 20 år efter min tid på Grundis.

En spricka

Gotland åren strax efter 2000

Cirka tio år efter att jag slutat på Konstfack, när jag så smått började känna mig etablerad som keramiker och konstnär, upplevde jag en förändring inom fältet. Först som en aning men senare träffade den mig mer tydligt.

2002 presenterade Konstnärsnämnden utredningen *Det är konsthantverkets tur* av Susanne Helgeson (2002). Syftet var att hitta vägar för att stärka konsthantverkarnas svaga ställning inom kulturområdet. Som ett resultat av diskussionerna som följde på utredningen startades projektet *Craft in Dialogue* 2003. Målet med projektet var att stärka det svenska konsthantverket internationellt. Initiativtagare till projektet var Konstnärsnämnden och IASPIS⁷ fick ansvaret för att driva det. Det varade i tre år fram till 2006.

Det var något jag välkomnade. Konsthantverket behövde den uppmärksamhet det kunde få. Det var glädjande att området nu uppenbarligen var kulturpolitiskt intressant och att projektet fick förhållandevis mycket resurser till sitt förfogande. Med tillförsikt såg jag fram emot projektet. Men med tiden upplevde jag allt starkare att det var ett projekt som egentligen inte vände sig till mig och de kollegor som arbetade på ett liknande sätt som jag. Jag hade tidigare inte uppfattat mig som representant för någon särskild inriktning på konsthantverksfältet utan såg mig som en ganska genomsnittlig utövare ur min generation. Nu föreföll det, trots det, som om jag hade skäl att mig se som en representant för en särskild inriktning. En inriktning som inte verkade vara välkommen i *Craft in Dialogue*-projektet. Det föreföll som att det hade uppstått en spricka i fältet. Det fanns ett vi och ett dem. Hur

7. IASPIS är Konstnärsnämndens internationella program för bild- och formkonstnärer.

kunde det komma sig att projektet, så som jag uppfattade det, valde att stänga ute delar av fältet?

Denna undran tvingade mig att engagera mig och försöka ta reda på hur sprickan inom fältet kunde förstås. Så småningom förstod jag att det handlade om den konstnärliga kommunikationen. Eller egentligen om bristen på kommunikation. Sprickan kunde förklaras som en konflikt mellan två sätt att se på konsten. Förenklat som antingen ett konceptuellt eller ett materialbaserat sätt att förhålla sig till konsten och konstens innehåll. Utifrån det konceptuella perspektivet riktades en kritik mot det materiella sättet att skapa konst. Det fick mig att fundera. Vad förmådde jag att säga genom min lera egentligen? På vilket sätt ägde mina uttryck giltighet?



Denna tredje berättelse förhåller sig till de mekanismer som skapar rörelser inom fältet. Det handlar om de yttre ramar man som utövare har att anpassa sig efter. Alla aktörer inom ett fält har sina agendor och sina viljor och försöker påverka dessa ramar. Den allmänna förståelsen av konsthantverksbegreppet är en mycket viktig del av detta ramverk. Deltagarna har olika möjligheter att utöva ett inflytande över ramarna. Vissa gör det genom att göra konsthantverk och andra gör det genom att bedöma, värdera och kategorisera samma konsthantverk. Vissa arbetar i motvind, andra i medvind. Somliga har stor makt att påverka och andra mindre.

Konsthantverk hör till de begrepp som kan klassificeras som i-grunden-omstritt (se Janik 1991, s. 29 – 30). Med det menas att diskussionen om hur begreppen ska förstås och definieras aldrig någonsin kan förväntas upphöra. Andra begrepp som kan räknas in under kategorin är till exempel demokrati och konst.

Jag hade inte tidigare funderat så mycket över vare sig konsthantverksbegreppet eller om jag kommunicerade något genom mina arbeten eller inte. För mig hade arbetet som keramiker handlat om min kapacitet att skapa meningsfulla konstnärliga uttryck med

hjälp av lera. Jag hade uppfattat att jag genom mina hantverks- och materialkunskaper hade haft en förmåga att bearbeta lera så att den blev kommunikativ och därigenom meningsfull. Jag visste att det i det enskilda fallet inte var säkert att jag skulle lyckas ladda leran med mening. Arbetet som konstnär är riskfyllt och det finns aldrig några garantier för att man når fram till ett uttryck som håller. Ofta var jag under arbetet också osäker på vad det var för uttryck jag egentligen sökte. Men jag tvivlade aldrig på att jag hade en förmåga att uttrycka mig genom lera och att åtminstone vissa av de uttryck jag skapade ägde konstnärlig giltighet. Jag trodde på mina språkliga instrument – på hantverket och leran.

Som nyexaminerad från Konstfack hade jag, inte helt överraskande, uppfattat mig själv som medlem i den nya generationens konsthantverkare. En generation som, likt generationerna före oss, utmanat de äldre generationernas uppfattningar om konsthantverket. Den rörelse inom fältet som Craft in Dialogue var del av, kanske kunde förstås som en yngre generations ifrågasättande av de äldre generationerna? I den mån det fanns en spricka i konsthantverksfältet kunde den kanske uppfattas som ett normalt uttryck för en generationskonflikt?

Kanske. Men som jag ser det finns här också något som skär djupare in i föreställningarna om konst och konstnärligt innehåll. Det handlar inte bara om den gamla vanliga generationskonflikten där det strids om frågor kring smak, där den ena estetiska preferensen ställs mot den andra. För att använda en språkmetafor: det handlade inte om en inom-språklig oenighet kring stil. Det handlade om språket i sig självt, i mitt fall lera, och dess förmåga att bära ett innehåll. Klart var att spelets regler skrevs om och att det därigenom hade uppstått en misstro mot den språkliga giltigheten i den lerbaserade kommunikation jag var del av.

Tvivet kring konstens språkliga potential finns som en röd tråd i de senaste hundra årens bildkonst och bildkonstteori. I slutet av 1990-talet drabbade detta tvivel slutligen även konsthantverket med sin fulla kraft. Genom min berättelse blir konfliktlinjerna tydliga. Det gäller konflikterna om den giltiga språkliga formen och det giltiga språkliga innehållet. Dessa rader av kritikern och konsthistorikern Peter Cornell är i sammanhanget

belysande: "Inom den moderna konsten har upprepning av gamla former nästan alltid betraktas med misstro och traditionen som en naturlig motståndare. Man har istället med den amerikanske kritikern Harold Rosenbergs ord, upprättat en paradoxal 'tradition of the new '" (Cornell 2014, s. 43). Inom en sådan tradition är det möjligt att vara kritisk och misstro den språkliga materialitet som bär fram konstens uttryck. Alltså medlet, eller materialet, en konstnär använder för att artikulera sig. Det kan anses vara förbrukat och tömt på sina konstnärliga möjligheter. Konst handlar inom det samtida paradigmet om nyskapande och gränsbrytande, och traditionen (inte minst hantverkstraditionen) ses lätt som nyskapandets själva antites. Detta leder till uppfattningen att vissa hantverk och därmed också vissa materialiteter är hinder och inte medel (se vidare kap. 5). Dessa uppfattningar, medvetna eller omedvetna, äger överraskande stor verkanskraft både inom den samtida bildkonsten och det samtida konsthantverket. Framför allt inom de båda områdenas teoripraktiker.

Sammanfattning

De två inledande episoderna, "Buren" och den "Mekaniska modellen", säger båda något om ett mognande in i en yrkesroll. I kaféet på Gustavsberg tillägnade jag mig en hantverkskunskap. I backspegeln uppfattar jag att det var där jag blev till drejare. Berättelsen gör det också tydligt att min identitet som drejare tidigt blev komplicerad. På Grundis fick jag förståelse för skillnaderna mellan ett hantverksmässigt och ett konstnärligt styrt skapande. Och där började jag också uppfatta mig själv, åtminstone potentiellt, som konstnär. Jag blev varse hur intensiv och lustfylld en konstnärlig skapandeprocess kunde vara. Lusten blev till en viktig konstnärlig drivkraft. I den avslutande berättelsen uppstår ett frågetecken och tvivel kring mitt sätt att arbeta som konstnär och konsthantverkare. Jag insåg att mitt sätt att förstå och skapa konst kunde ses som problematiskt.

Dessa historier öppnar upp olika perspektiv på den konstnärliga praktiken och utifrån dessa perspektiv kan vissa frågor formuleras. Hur ska hantverkets, till exempel drejningens relation

till det konstnärliga skapandet förstås? Och kan verkligen lera, så som jag hade tagit för givet, anses vara ett giltigt konstnärligt medel? Och om så är fallet hur kan då lerans språkliga potential komma till användning för att skapa ett relevant konstnärligt innehåll? Var, hur och av vem avgörs frågan om vad som är ett giltigt konstnärligt innehåll? Det är frågor jag kommer diskutera i denna avhandling.

Kapitel 2

Bakgrund och konstsyn

Att hitta ett eget språk

Tidigt förstod jag att man som konstnär förväntades utveckla ett eget språk och hitta sin egen röst. Det är inte särskilt konstigt. Enligt den allmänt rådande föreställningen om konst ska den vara personligt nyskapande och om inte nyskapande så åtminstone personlig. På alla de konstnärliga utbildningar jag gått på har jag därför uppmanats att hitta detta mitt egna språk till skillnad från de hantverksinriktade utbildningarna. Där har jag istället uppmanats att arbeta noggrant, envist och tålmodigt. När jag var krukmakarpraktikant gällde det att så nära som möjligt efterlikna vad krukmakaren gjorde. Det primära målet för en hantverkare är att svara upp mot den standard föregångarna satt. Här uppenbarar sig en skillnad mellan konstnärens och hantverkarens sätt att se på sina respektive praktiker. I hantverket förväntas man vara en följare av traditionen. I den mån den enskilda hantverkaren bidrar till utvecklingen av traditionen sker det i regel anonymt. Den nya kunskapen läggs till traditionen – oftast utan att det slås på pukor och blåses i trumpeter – som ett självklart bidrag till den kollektiva kunskapsutvecklingen.

Inom konsten är det annorlunda. Här gäller det förvisso också att följa den rådande traditionen. Men i den samtida konsttraditionen skall konstnären inte vara anonym och inte plikttroget följa i föregångarnas spår. Tvärtom. Konstnären förväntas träda fram och gärna vara gränsbrytande och ifrågasätta sina föregångare. Även om det finns påståenden om att bildkonstens modernt framstegsoptimistiska och gränsbrytande tradition nått vägs ände (Karlholm 2014), så har föreställningen om konstnären som gränsbrytare alltjämt stor betydelse inom konsten. I konsthantverket och hos konsthantverkaren möts dessa två olika förhållningssätt. En intressant men

inte helt problemfri samexistens som i mitt fall leder till viss spänning i min yrkesmässiga identitet.

Ett eget språk bygger på att man som konstnär har en egen uppfattning om konsten och vad som är viktigt med den. Man måste bestämma sig för vilken konst och vilken konstnärlig riktning som är rätt och riktig och kanske även varför. När man tagit ställning måste man sedan själv försöka leva upp till de ideal som följer med valet. Den konstnärliga praktiken, och framför allt de konstnärliga arbeten den resulterar i, säger mycket om den underliggande ideologin. Men den säger inte allt.

Ibland uppstår glapp mellan de föreställningar man har som konstnär och den realitet man möter vid sin yrkesutövning. Det är inte ovanligt att konstnärer känner sig missförstådda av sin omgivning. Att känslan uppkommer kan antingen bero på att konstnären eller omgivningen har bristande förmåga att förstå, tolka och sätta uttrycken i sammanhang. Så även om mycket går att läsa ur den konstnärliga praktiken är det inte säkert att den säger allt om konstnärens egen uppfattning om sig själv och konsten. Ett rimligt antagande är att ju närmare en konstnärs ideal ligger de ideal som just för tillfället har dominerande ställning på fältet, desto troligare är det att de egna idealen finnsoreflekterade hos konstnären.

Studietiden

Varför blir man konstnär? Varför keramiker? I mitt fall handlar det om en kombination av tillfälligheter och intresse. När jag efter grundskolan skulle välja inriktning och förbereda mig för ett framtida yrkesliv hade jag vare sig konstnärs- eller keramikerdrommar. På högstadiet hade jag förvisso haft keramik som tillval. Jag tyckte mycket om arbetet med lera men reflekterade aldrig över att det intresset kunde peka mot en framtida yrkesinriktning. På gymnasiet valde jag treårig naturvetenskaplig linje eftersom det sades vara den utbildning som höll öppet för flest möjliga alternativ efteråt. Andra året på gymnasiet hamnade jag på kollisionskurs med en av mina lärare och valde att hoppa av utbildningen. Av en slump hade jag sett att Sankt Görans gymnasium i Stockholm skulle starta en

ny utbildning i smala hantverksyrken. Jag sökte och blev antagen till utbildningens krukmakarinriktning och därigenom hade jag påbörjat den yrkesmässiga vägen in i keramiken och så småningom även in i konsten.

Men dessförinnan hade jag alltså haft keramik på schemat på högstadiet. Det var här jag för första gången på allvar stiftade bekantskap med leran och det var utifrån den erfarenheten impulsen att söka krukmakarutbildningen uppstod. På min högstadieskola fanns en relativt välutrustad keramikverkstad med drejskiva och keramikugn. Lerans formbarhet var fascinerande. Den svarade på ett omedelbart sätt på mina försök att forma den. Jag fick prova på drejning. Det var roligt men svårt. Men det som enskilt gjorde starkast intryck på mig var nog de metamorfoser leran genomgick på sin väg från plastiskt formbart material till hårt, glaserat keramiskt gods. Genom att brännas ändrade leran färg och blev hård och motståndskraftig mot vatten. Leran vi använde var i sitt våta tillstånd blågrå för att efter bränning bli terrakottafärgad. Efter att det brända föremålet glaserats och bränts ytterligare en gång förändrades det återigen. Den kunde få snart sagt vilken färg och yta som helst. Keramiken fångade mitt intresse så pass, att jag tre år senare (1982) påbörjade en utbildning i krukmakaryrket. Fyra dagar varje vecka praktiserade jag på ett krukmakeri och en dag i veckan hade jag lektioner tillsammans med de andra lärlingarna på Sankt Görans gymnasium. Bland mina klasskompisar fanns juvelfattare, peruk- och hattmakare, stuckatörer, sadelmakare och så vidare. Utbildningen var tvåårig och startades för att det gamla lärlings-system inom många smala och specialiserade hantverksyrken, som traditionellt överfört hantverksskunkaperna till nya generationer hantverkare, slutat att fungera.

Krukmakeriet där jag fick praktik var ganska typiskt för sin tid. Det hade startats några år innan jag började praktisera där och verksamheten knöt sig bara mycket löst till mer ursprungliga krukmakartraditioner. Vi jobbade förvisso med bruksproduktion men använde en ganska artificiell vit stengodslera som importerats från Holland. Godset brändes i elugn och vi glaserade det med köpta glasyrer. Mest tillverkade vi muggar, skålar, kannor och ytterkrukor. Vissa föremål hade dekor. Populära motiv var blommor, måsar och

moln. Produktionen såldes på varumässor till framför allt present- och blomsterbutiker. Produktionstakten var hög och kvantitet prioriterades före kvalitet.

Rätt snart kom jag att delta i krukmakeriets alla produktionsled, även drejning, och i takt med att jag började känna mig mer varm i kläderna blev jag också allt mer övertygad om att keramik var något jag ville ägna min framtid åt. I början tänkte jag mig en framtid som egen krukmakare eller anställd drejare i en produktion liknande den jag redan befann mig i. Det var i första hand hantverket och en strävan att behärska det som intresserade mig. Jag ville bli snabb och säker och göra saker som svarade mot de krav på form och funktion som kunde ställas på dem. På krukmakeriet gjorde vi alltså brukbara ting och förutom att det skulle gå fort så var det funktionen som stod i centrum.

Så småningom förstod jag att det var skillnad på keramik och keramik och jag insåg också att det krukmakeri jag praktiserade på inte var rätta platsen att utveckla och fördjupa de keramiska kunskaperna på. I efterhand är det lätt att konstatera att jag inte nådde någon högre hantverksmässig skicklighet under min tid i lära. Dock fick jag ett grundläggande hantverksskunnande och en förståelse för hur villkoren för en småskalig krukmakarproduktion såg ut. Efter att ha avslutat den tvååriga utbildningen stannade jag kvar ytterligare ett år som drejare på krukmakeriet. Sedan sökte jag mig vidare. I första hand ville jag få plats som praktikant eller assistent på Gustavsbergs porslinsfabrik. Som redan framkommit var jag imponerad av keramiken som tillverkades där och för mig framstod fabriken som den plats där de allra mest avancerade keramiska kunskaperna förvaltades. Jag sökte praktikplats på fabriken men fick beskedet de inte hade något behov av nya praktikanter.

Jag hade vid något tillfälle varit på Konstfacks examensutställning och visste därför att det fanns keramisk utbildning där. Det kanske kunde vara ett alternativ när nu dörren till Gustavsberg var stängd? Jag sökte in flera gånger utan att bli antagen. Jag tyckte det var konstigt. Själv såg jag mig som tämligen kapabel inom det keramiska området. Det borde väl kvalificera mig för Konstfack? Uppenbarligen inte. Jag hade en brist och förstod inte riktigt vari den bestod. När jag beklagade mig, efter att för andra gången misslyckats

i antagningen, förklarade en gammal studiekompis från hantverkslinjen att jag måste gå en förberedande konstskola för att ens ha en chans att komma in. Det räckte inte med att ha hantverkskunskaper och kunna dreja för att bli antagen, det krävdes en särskild konstnärlig skolning också. Det hade jag inte förstått. Jag följde rådet och sökte till Grundis.

Tiden där hade en särskild betydelse för min konstnärliga utveckling. På skolan stod arbetet i ateljéerna i centrum. Det var genom diskussionerna med lärare och studiekamrater utifrån de arbeten vi själva gjort, men även utifrån redan etablerade konstnärers, som mina uppfattningar om konsten växte fram. Diskussionerna var stundtals livliga. Speciellt på Jessica Kempes lektioner i konsthistoria. Hon var en god pedagog som hade förmåga att väcka starkt engagemang.

En lärare fick särskild betydelse. Det var skulpturläraren Jörgen Hammar som omnämndes i berättelsen om den mekaniska modellen. Jörgen var en lärare som gärna delade med sig av sitt eget konstnärskap. Det gjorde intryck. Framför allt minns jag hans uttrycksfulla grafik. I hans bilder fanns plats för både det humoristiska och det djup existentiella. Det samma gällde hans skulpturer. Han använde sig av oväntade material, ofta vardagliga föremål, som han återanvände i sina skulpturer. Hans arbeten vittnade om en ganska infallsrik och snabb tillblivelseprocess. De var formmässigt brutala men innehållsmässigt ömsinta. För mig blev det genom Jörgens arbeten tydligt att konsten var till för alla. Den var inte upphöjd över mänskligt liv utan fanns mitt i det. Jag uppfattade hans konst som demokratisk. Den låg öppen och var tillgänglig. Den tillhörde alla. Även mig.

I det inledande kapitlet beskrevs hur uppfylld jag blev av själva processen när jag gjorde den mekaniska modellen. Jag förstod det inte då men även Jörgen intresserade sig, och intresserar sig alltjämt, för den skapande processen i sig.

I biografen *Hammar* uttrycker han det så här: "För att syssla med konst måste det barn man alltid bär med sig genom livet, vara helt och levande. Alla konstnärer, som det är något med, har den där barnsliga lusten att gestalta. Det gäller bara att inte låta



Skrattet 1983, Jörgen Hammar.

omvärlden och förståndet förstöra kontakten” (Hjertzell 2009, s. 96). Han fortsätter: ”Det är barnets privilegium att kunna leka så obesvärat och oberoende av varje förutfattad mening om vad som är verkligt eller icke verkligt, skönt eller oskönt. [...] Det handlar om att avlägsna sig från det estetiska mot det spontana skapandet, det ursprungliga” (Hjertzell 2009, s. 52).

I biografen beskrivs hur Jörgen Hammar inte väjer för uttryck som skulle kunna anses vara banala, patetiska och känslösa. Kanske kan hans förhållningssätt beskrivas som naivt – han gör ju också barnets lek till förebild för sitt skapande. Men samtidigt, eller kanske just därför, uppfattar jag i hans konst ett stort allvar och en stor uppriktighet. Den tematik han intresserar sig för kan sägas handla om vad det innebär att vara människa. Om utsattheten och bräckligheten varje människa har att möta, men också om livets dråpliga sida. ”Smärtan och humorn, lidandet och glädjen lever sida vid sida i Jörgen Hammars verk. Konsten som en allvarlig lek” (Hjertzell 2009, s.119).

Om jag nu själv försöker formulera mig runt mitt eget skapande är det tydligt att det finns många beröringspunkter mellan min och, som jag uppfattar den, Jörgens konstnärliga hållning. Genom min konst vill jag komma åt grundläggande känslomässiga och existentiella frågor. Jag tycker att alla aspekter av det mänskliga livet förtjänar plats i konsten. Humor och allvar, liv och död, kärlek och hat, högstämt och banalt, det tilltalande och det motbjudande, yta och djup: kort sagt allt som har med mänskligt liv att göra. Det till synes barnsliga och naiva ser jag inte som något som bör undvikas. Det kan vara ett sätt att komma i kontakt med mänskligt djup. Jag vill i min konst gärna koppla samman sådant som uppfattas stå i motsatsförhållande till varandra. Detta sätt att uppfatta konsten och meningen med den har släktskap med exempelvis Art Brut-rörelsen vilken också Jörgen nämner som en slags förebild för sin egen konst.

Det finns likheter men också skillnader i våra sätt att relatera till konsten. Jag är präglad av min hantverksbakgrund. Som hantverkare har jag kvar den grundläggande viljan att göra ett gott hantverk utifrån hantverkarens perspektiv. Jag kan, liksom Jörgen, se rådande estetisk uppfattning som något att ifrågasätta men jag har med mig estetiska uppfattningar som utifrån hantverksperspektivet

inte nödvändigtvis måste överskridas eller bestridas. Så även utifrån en konstnärlig intention att göra något fult så kommer jag att vilja göra det på ett hantverksmässigt och materialmässigt kunnigt och hedervärt sätt. Det är ett förhållande jag får dras med på gott och ont. Även om hantverkstraditionen kan sägas hamna på kollisionskurs och anses hindrande i förhållande till rådande konstnärlig tradition, så är det också så att ju större hantverkskunnande jag tillägnar mig, desto mer varierat och precist kommer jag kunna artikulera mig. Men givetvis finns det också risk att konstnärligt gå vilse i sitt hantverkskunnande. Men risken att gå vilse handlar inte om hantverk i sig. Den handlar om bristande klokskap i hur hantverkskunnandet ska brukas. Och problemet med bristande klokskap gäller inte uteslutande hantverkskunskapen, den gäller den konstnärliga praktikens alla kunskapsområden.

Som jag varit inne på tidigare tycker jag som konstnär om när motsatspar kan samsas sida vid sida och i enlighet med det välkomnar jag den hantverkar-/konstnärskonflikt som finns inbyggd i min yrkesidentitet. Som jag ser det är den konflikten viktig för mitt personliga uttryck. Den ger energi och färg åt min konstnärliga praktik.

Efter mitt år på Grundis sökte jag återigen till Konstfack. Denna gång sökte jag både linjen för skulptur och linjen för glas & keramik och kom in på båda. Att välja mellan dem var inte lätt. Till slut valde jag ändå keramik. På Grundis hade jag fått möjlighet att nosa på bildkonsten. Jag var lockad att välja den vägen, men när allt kom omkring kändes den alltför osäker. Jag var tryggare med keramiken. Jag visste att jag kunde något om lera och kunde vila i den förvisningen. Jag påbörjade mina studier på Konstfack hösten 1986. Utbildningen var fyraårig med möjlighet till ett påbyggnadsår. Efter den utflykt jag gjort i bildkonstens och skulpturens värld innebar Konstfack ett återvändande till konsthantverkets, på den tiden fortfarande ganska bruks-orienterade skapande.

Konstfacks linje för glas och keramik var en slags hybridutbildning. Där utbildades både fria konsthantverkare och formgivare för konstindustri samt alla kategorier och blandformer där emellan. De professorer – Signe Persson Melin och Oiva Toika – som svarade för min utbildning var båda tongivande formgivare inom konstindustrin. Många studenter närde drömmar om framtida karriärer

som formgivare inom glas- och keramikindustri. Även hos mig väcktes sådana drömmar.

På Konstfack mötte jag ingen enskild lärare som fick samma avgörande betydelse för min konstnärliga utveckling som Jörgen Hammar hade haft på Grundis. Min upplevelse var i stället att lärarna hade ett ganska distanserat, kanske till och med frånvarande, sätt att förhålla sig till oss studenter. I stor utsträckning fick vi själva forma och ta ansvar för våra utbildningar. Även om vi studenter kom nära varandra genom detta förhållande, blev miljön också ganska hård och präglad av inbördes konkurrens. Men jag vill i sammanhanget ändå nämna vår lärare Kennet Williamsson. Han utgjorde ett undantag och visade stort engagemang i undervisningen. Det var också han som gjorde mig uppmärksam på den stora konstnärliga rikedom som ryms i krukmakartraditionen. Precis som i fallet med Jörgen Hammar var det genom att umgås med Kennet Williamssons konstnärliga alster, hans drejade föremål, som dörren öppnades till krukmakartraditionen. Det var inspirerande att få ta del av hans stora kunskaper om, och genuina intresse för, den traditionen. Trots det hamnade mitt eget keramiska intresse i skugga under konstfackstiden. Det för mig nya området glas lockade mer.

Under första året fick vi en treveckors introduktionsutbildning i glasblåsning på Orrefors glasskola. Utbildningen gav körkort till den nya glashytta som invigdes samma år som jag började på skolan. Hantverksmässigt skiljer sig arbetet med glas på avgörande sätt från arbetet i lera. Eftersom glaset är så varmt måste det formas med hjälp av verktyg. Jämfört med lera befinner sig glaset på distans. En annan skillnad är att glasblåsning är en social aktivitet. Det går bättre att blåsa i ett lag. Det fanns på den tiden, i mitten av 1980-talet, en viss air runt det blåsta glaset. Studioglasrörelsen var då fortfarande relativt ny och inne i sitt kanske mest expansiva och dynamiska skede. Formgivarna inom glasindustrin var omtalade och fick stor uppmärksamhet medialt. Glaset tycktes befinna sig i händelsernas centrum. Om glas som material kunde uppfattas som exklusivt och flärdfullt så var det tvärtom med arbetet i hyttan. Att blåsa glas är fysiskt. Det är tungt, varmt och svettigt. I hyttan är det rökigt och det glödande glaset gör att man, åtminstone som nybörjare, kan uppleva arbetet som farligt. Glasblåsning har något

dramatiskt över sig. Bitar lossnar från puntlar⁸ för att utan kontroll studsa vidare över golvet. Anfång⁹ får eget liv, bli omöjliga att kontrollera, och rinner obevekligen av pipan. För den som inte är nybörjare innebär arbetet istället en förmåga att exakt kugga in i det koreografiska skådespel ett skickligt blåsarlag visar upp. Glaset lockade mig.

Intresset för glas delade jag med mina studiekamrater Gunilla Kihlgren och Per B. Sundberg. Vi blåste tillsammans så ofta vi kunde. Endast undantagsvis fanns det kunniga lärare som kunde vägleda oss i blåsningen. Gunilla hade viss erfarenhet av glasblåsning sedan tidigare. Hon delade med sig av sina kunskaper men vårt arbete tillsammans präglades av att det inte fanns någon självklar auktoritet som vägledde det. Andan var generös och gränslös. Uppslag och idéer uppstod spontant under arbetet och utvecklades gemensamt i stunden. Vårt intensiva arbete tillsammans gjorde mig inte till någon vidare glasblåsare och jag har inte själv blåst glas sedan dess. Men jag fick ändå med mig mycket genom arbetet i hyttan. För egen del övade jag upp min lyhördhet och förståelse för den kreativa potential som finns inbyggd i hantverken. Jag fick också en förståelse för de hantverksmässiga förutsättningar som gällde för det varma glaset. Kunskaper som kom till nytta då jag efter Konstfack hyrde mig på glashyttan Ajeto i Tjeckien, och lät blåsarerna där realisera mina idéer. Med tiden har arbetet med glas blivit ett allt mindre inslag i min yrkesutövning. Men min glaserfarenhet har tydligt påverkat mitt sätt att tänka och arbeta i keramik.

Till höger: Dubbel vas, 2001, Mårten Medbo, blåst av Mirek Barkovsky och hans blåslag på Ajeto (höjd: ca 35 cm).

8. En puntel är en metallstång som ett blåst föremål kan vidarebearbetas på efter att ha knackats av pipan.

9. Ett anfång är det glas som fångats upp ur glasdegeln med hjälp av exempelvis en pipa, spik eller gjutkula.



Tiden på Konstfack breddade min orientering inom konst- och konsthantverksområdet och ökade mina tekniska kunskaper. Jag kom också att ingå i ett sammanhang och fick ett nätverk vilket varit betydelsefullt. Men jag uppfattar det inte som om min konstnärliga grundhållning egentligen påverkades särskilt mycket av tiden på Konstfack. Om jag skulle försöka beskriva strömningarna som rådde på skolan under mina år där så skulle jag säga att tiden var färgstark och expressivt präglad. Nybarock och kitsch var ord som användes för att ge karaktäristik åt de årgångar som gick ut från keramik och glas under tidigt nittiotal. Beskrivningar som rätt bra även passar in på mina arbeten vid den tiden.

Yrkeslivet

Åren efter Konstfack blev intensiva. Mina försök att etablera mig yrkesmässigt sammanföll med familjebildning och föräldraskap. Då blev det viktigt att det konstnärliga arbetet kunde bidra till försörjningen. På krukmakeriet där jag praktiserat, hade kruk-makaren kunnat leva på sitt arbete och i början på 1990-talet var det naturligt för mig som nyexaminerad från konstfack att tänka mig en framtid som brukskeramiker.

Men ändå fanns en tvekan kring om den väg jag slagit in på verkligen var den rätta. De framgångsrika brukskeramiker jag kände till hade alla arbetat länge, ofta i decennier, för att nå sina positioner. Det var en väg som föreföll lång och mödosam. Och, det måste erkännas, i längden blev jag uttråkad av att göra bruks-gods. Jag hade svårt att upprätthålla skärpan i arbetet. När jag fick en anställning som deltidsbrandman i Kräklingbo där jag bodde, och det ekonomiska trycket lättade något, kunde jag börja fundera i andra banor.

Nu blev arbetet mer inriktat mot unika objekt. Fortfarande fanns en bruksaspekt närvarande men nu blev den underordnad det konstnärliga uttrycket och var ibland endast av rudimentär art. Jag arbetade även på ett liknade sätt med glaset. Jag följde genom det nya förhållningssättet ett spår inom konsthantverket som tog tydlig form under 1960-talet (se Robach 2010). Det var ett konsthantverk som

drev iväg från sin tidigare bruksanknytning och i stället närmade sig bildkonsten i sina uttryck. Bland tidiga utövare i detta spår kan nämnas namn som Herta Hillfon, Anders B. Liljefors och Ulla Viotti. Under åren på Konstfack hade jag ibland arbetat på ett liknande sätt och nu tillät jag mig åter att släppa fram en vildare, mer spontan och mer expressiv sida av mig själv. Det passade mig bättre och jag hittade ganska snabbt fram till ett keramiskt uttryck jag kände mig hemma i. I samband med det nya sättet att arbeta upphörde nästan mitt drejande. Fram till dess hade det alltid haft en central plats i min praktik. I den mån jag nu drejade nådde resultatet aldrig utanför den egna verkstan. Istället göt jag. Jag började, inspirerad av glasblåsningen, experimentera med ballonger. Jag fyllde dem med olika saker, mjöl, flirtkulor och potatis till exempel. Sedan sög jag luften ur dem. De utgjorde sedan original att tillverka keramiska gjutformer utifrån.

Jag fick ett bra gensvar på dessa friare arbeten och därmed också möjlighet att ställa ut dem regelbundet. Min andra separatutställning på Galleri Inger Molin (Medbo 2001) med titeln *Keramik*, räknar jag som avgörande. Här presenterade jag för första gången mina ballongarbeten. Utställningen fick ett fint mottagande av publik och press (Wall 2001). Den expressivt, organiskt abstrakta linje jag hittat fram till kändes intressant och utvecklingsbar. Det kändes som om jag hittat ett spår jag skulle kunna följa och utveckla under en längre tid.

Det hade gått nästan tio år sedan jag avslutade mina studier på Konstfack och jag började nu känna mig etablerad på konsthantverks-scenen. Den känslan sammanföll närapå med upplevelsen av att fältet och därmed synen på konsthantverket förändrades och att det därigenom gick att sätta frågetecken kring de konstnärliga uttryck jag arbetade med. Jag berörde detta i det inledande kapitlet.

Så som jag så småningom kom att förstå problematiken handlade den om ett nytt sätt att se på konsthantverket. Det fanns ett konsthantverk som kunde beskrivas som "tomt". Det handlade om "bara" form. Och så fanns det ett annat konsthantverk som förmådde bära fram ett relevant innehåll. Dess konstnärliga uttryck kunde enklare begreppsliggöras och kontextualiseras. Det var helt enkelt lättare att i ord formuleras sig kring det konceptuella

konsthantverket än det var att göra det i förhållande till det konsthantverk jag höll på med.

Detta berörde mig. För mig hade konsten fram till dess, handlat om att hitta fram till ett uttryck som träffade uttolkaren kroppsligt och känslomässigt. Den kommunikation som upprättades genom den typen av konst var till största delen inte begreppslig. Det var sant att det i ord var svårt att redogöra för något konkret innehåll i de arbeten jag gjorde. Om jag ändå försökte blev det i ganska svävande och allmänna ordalag. Jag kände, utifrån den ofta implicita, stundtals också explicita kritik, som riktades mot den typ av konsthantverk jag gjorde, ett behov av att ompröva min praktik. Det kändes angeläget att uttrycka ett tydligare innehåll. Mest handlade det nog om att övertyga mig själv om att jag genom leran kunde kommunicera tydligt om något konkret, på ett sätt som kunde få godkännande inom det nya paradigmet som höll på att etableras. Jag tvivlade nog egentligen aldrig på att den typ av uttryck jag arbetat med sedan tidigare bar fram ett relevant konstnärligt innehåll. Men inom det nya konsthantverksparadigmet tycktes förutsättningarna för ett relevant innehåll vara att det gick att beskriva det i ord. Min strävan att bli innehållsmässigt tydligare var därför villkorad, och jag förutsatte mig att behålla något av den bortom-begreppsliga språklighet min konst dittills rört sig inom.

Jag ville fortfarande att mina uttryck skulle vara tillgängliga och inte stänga ute de betraktare som inte hade tillgång de tolkningsnycklar en kontextualiserad och konceptbaserad konst oftast kräver. Så även om jag kontextualiserade och försedde min konst med en begreppslig överbyggnad ville jag att konsten också skulle fungera utan den. Min ambition kanske kan uppfattas som motsägelsefull: Jag ville vara tydlig på så sätt att det i ord skulle gå tala om ett innehåll i konsten, samtidigt som jag ville behålla något av den sinnliga och bortom-begreppsliga språklighet som var karaktäristisk för den konst jag gjorde sedan tidigare.

Jag hade en idé om hur jag skulle kunna uppnå båda dessa mål och kommer nu på ett ganska detaljerat sätt berätta om hur jag gick till väga. Med detta har jag ett dubbelt syfte. Dels är det ett sätt att beskriva hur jag i min praktik hanterade det konstnärliga tvivel

jag hamnat i. Dels hoppas jag genom nedslaget i den konstnärliga praktiken ge en bild av hur en konstnärlig process praktiskt kan se ut. Hur impulser, tillfälligheter och materialet självt – leran – spelar in och påverkar på vägen från idé till färdigt resultat.



Döskallekoppar, 1994 (höjd: ca 6 cm).



Tekanna, 1995 (höjd: ca 15 cm).



Potatisskål, 2001, Mårten Medbo (höjd:10 cm).



Mjölskål, 2001, Mårten Medbo (höjd: 16 cm).

Livsfarligt läge – andning, blödning, chock

Som redan nämnts arbetade jag som deltidstrandman i byn där jag bodde. Det är ett arbete som ger konkreta erfarenheter av liv och död. Arbetet föder, vid sidan av känslan av att vara till nytta, också känslor av otillräcklighet och tillkortakommande. Jag ville kommunicera runt dessa känslor och erfarenheter genom min keramik. Då skulle jag tala utifrån min egen konkreta erfarenhet vilket skulle göra det lättare att vara väldigt tydlig. Jag tänkte också att idén skulle fungera bra ihop med den strömning i tiden där det var populärt att låta den högst personliga erfarenheten bli till konstnärligt innehåll. Men själva gestaltungsarbetet kändes svårt. Jag hade aldrig arbetat utifrån en ambition att vara så tydligt berättande tidigare. Jag visste inte riktigt hur jag skulle bära mig åt rent praktiskt. Hur kunde de erfarenheter jag ville gestalta ges keramisk form?

Parallellt med mitt arbete med lera arbetade jag vid denna tid också med glas. På vägen till och från hyttan i Tjeckien där jag gjorde glaset, passerade jag ibland Dresden i Tyskland. Vid en av resorna hade jag möjlighet att stanna till och besöka Zwinger-palatsets samling av tidigt Meissenporslin. Det gjorde intryck. Det var i Meissen européerna, mycket tack vare Johann Freidrich Böttgers enträgna arbete, till slut lyckades knäcka den kinesiska hemligheten och själva tillverka porslin för första gången (se Gleeson 2000). Det utgjorde en sensation när det hände i början på 1700-talet. Så pass sensationellt att Böttger själv hölls fången av sin uppdragsgivare, August den starke, så att hemligheten inte skulle kunna spridas vidare. Porslinet var på den tiden mycket exklusivt så upptäckten hade stor ekonomisk betydelse. Till en början tillverkade man i Meissen mest kopior av det kinesiska porslinet. Men efter ett tag verkade det som om man – utifrån vad jag såg i samlingen – slagits av insikten att det egentligen gick att göra lite vad som helst med materialet. Fantasifulla noshörningar, elefanter och lejon, spefulla drängar med glasyr-snor i näsan, sirliga figurer och fabulösa tablåer. Det var kaolinet som var nyckeln till porslinets hemlighet. Det verkar som om allt i början gick på mycket lösa boliner och i en anda av stor kreativ frihet. Det fanns ju heller ingen tidigare europeisk porslinstradition att förhålla sig till.

Speciellt intresserad blev jag av figurinerna och de tablåer de ingick i. De var burleska, fabulerande och berättande på ett sätt som pekade mot en möjlig väg att nå till den tydliga och berättande kommunikation jag sökte. Jag hade nu identifierat en möjlig form för min idé.

Ett av mina barn hade, från det att han började skolan fram tills att det var dags att börja på högstadiet, tillsammans med sina klasskompisar lekt med små mjukisdjur. De byggde världar och befolkade dem med djuren. Djuren gavs mänskliga egenskaper. De sydde kläder åt dem och namngav dem. Strax innan de skulle börja högstadiet ändrade leken karaktär och min son och hans kompisar samlades för att dekonstruera mjukisdjuren. De klippte sönder dem och sydde ihop dem igen på nya sätt. Det var fascinerande att se och gav mig ytterligare en idé om hur jag skulle kunna arbeta med min gestaltning. Jag insåg bland annat att det kunde finnas en poäng med att jobba med mitt tema i fabelform. Det skulle bli enklare att hamna i ett känslomässigt tilltal då. Om mina figurer var gulliga skulle det vara svårare att distansera sig känslomässigt från dem. Jag tänkte också att det skulle vara smart att gjuta figurerna. Det var en teknik jag var bekant med sedan tidigare. Jag kunde sedan, precis som min son och hans kompisar, dekonstruera, omforma och rekonstruera figurerna efter mina behov. Detta eftersom gjutning är en teknik som i princip endast återupprepar en och samma originalform och att göra en form för varje figur hade varit galenskap. Sedan tidigare hade jag experimenterat med en keramisk ytstruktur som påminde om sammet eller frotté. Jag skulle genom den kunna ligga nära ett textilt uttryck i mitt arbete. Det skulle hjälpa mig att förstärka den fabelaktiga gulligheten.

Vi brandmän uppmanades under den korta utbildning vi fick att tala med varandra om de upplevelser vi hade i samband med uttryckningarna. Särskilt när det handlade om känslomässigt påfrestande upplevelser. Det funkade inte så bra. Utan handledning visade det sig svårt för oss i gruppen att tala om den känslomässiga sidan av våra upplevelser vid uttryckningarna. Vid vår yrkesutövning rörde vi oss i ett socialt mycket begränsat område och vi var väl medvetna om vår tystnadsplikt vilket gjorde det omöjligt att tala med anhöriga om larmen. För min del innebar den här bristen på bear-



Övre bild: Porslinselefant från Meissens porslinsmanufaktur (Johann Joachim Kändler).

Nedre bild: Velvet, 2006, Mårten Medbo
(objektet där jag använde "sammetsytan" för första gången).

betning av de ibland tunga upplevelserna att arbetet i verkstaden blev laddat. Det fick inte bara konstnärlig betydelse, det fick också en terapeutisk betydelse. Jag tror att det påverkade gestaltningen och skruvade upp den känslomässiga nivån ytterligare.

Idén var nu så pass färdig att jag kunde börja arbeta i verkstan. Jag utgick från ett litet mjukisdjur. Tömde det på stoppning och sydde om det så att den bättre passade mina syften. Så fyllde jag den lilla nallen med sand och gjorde två gjutformar i gips. En där nallen låg och en där den stod upp. Egentligen var upplägget tekniskt sett rätt dåligt genomtänkt. Nallarna skulle omformas och rekonstrueras och det visade sig att jag, utifrån formarna jag gjort, var tvungen att gjuta väldigt många nallar för att få ihop delar till en enda ny nalle. Delarna var genom gjutlerans dåliga plasticitet också svåra att jobba med och foga samman. Vid senare liknande arbeten gjöt jag de aktuella figurerna i delar, vilket gör processen mycket mer rationell. Men den tekniskt aviga och tröga processen gav mig tid att fördjupa mig i de känslor som skulle gestaltas genom nallarna. Det var ett trevande arbete som krävde stort kroppsligt engagemang. Jag var tvungen att med min egen kropp som redskap iscensätta de känslor jag ville fånga i nallarna. Nallarna var ganska små, inte högre än ca 20 centimeter när de stod upp. Det uttryck jag sökte måste i allt väsentligt gestaltas genom nallarnas inbördes relationer och kroppshållning. Möjligheten att arbeta med deras ansiktsuttryck var, beroende på skalan, begränsad. Jag gjorde päls på dem genom att använda den sammetsliknade ytstrukturen. Glasyrer blev till blod och rinnande tårar. Så småningom tyckte jag mig fått någon slags fason på det hela, och kände mig nöjd med hur mitt keramiska kunnande kommit till användning i arbetet. Jag tyckte att det bekräftade och tydliggjorde att det i leran fanns en egenartad språklig möjlighet. Jag skapade mina egna tablåer med nallarna. Alla kretsade, på ett eller annat sätt, runt brandmannatemat. Jag gav de olika tablåerna namn som *Trauma*, *HLR*, *Konstgjord andning*, *Psykosocialt stöd*, *Fritt intervall*, *Stor skadeplats* osv. Namnen relaterade till den yrkesmässiga terminologin vi använde inom räddningstjänsten. Jag döpte hela det samlade verket till *L-abc* (*livsfarligt läge, andning, blödning, chock*). Det fanns en inplanerad utställning där *L-abc* skulle visas. Eftersom jag nu gjort ett avsteg från vad som kunde förväntas

av mig var jag extra nervös. Men också fylld av förväntan. Jag tyckte att jag lyckats fånga mitt ämne: liv och död, hopp och förtvivlan, tröst, omsorg och utsatthet. Arbetet hade den tydlighet jag eftersträvat. Det skulle gå att fånga in och redogöra för ett innehåll med ord. Arbetet uppfyllde de kommunikativa krav jag satt upp. Jag tänkte mig också att jag genom arbetet kunde göra ett statement som deltagare i konsthantverkets teoribildning. Tanken var att jag visade fram materialets, hantverkets och formens betydelse i en tid då det restes frågetecken kring den konstnärliga relevansen i dessa aspekter.

Utställningen (Medbo 2007) fungerade bra. Det kom mycket folk och enligt galleristen, Inger Molin, blev många besökare känsломässigt berörda av utställningen. Det låg i linje med mina intentioner med verket. Utställningen uppmärksammades även i media (Arvidsson 2007; Eklund 2007; Strandqvist 2008).

Men min idé att mitt arbete skulle uppfattas som ett statement i konsthantverksdebatten infriades inte. Vare sig medialt eller inom den del av fältet jag i övrigt kunde överblicka blev arbetet taget för ett inlägg i en pågående teoridebatt.¹⁰ Men på det hela taget var jag nöjd med arbetet med nallarna. Min förmåga att uttrycka mig genom lera hade blivit bättre. En annan insikt var att jag kunde arbeta kvar i alla mina tidigare spår. Spåren kunde få löpa parallellt för att eventuellt korsas och sammansmälta i en framtid. Jag behövde inte avstå från något, det var bara att lägga till. Detta stämde också överens med en uppfattning om konstnärsrollen jag hade haft sedan tidigare. Som konstnär har man friheten att röra sig i den riktning man vill med sin konst. Och ge uttryck för det man vill. Jag ville se konstnären som fri.

Till höger: *Psykosocialt stöd*, 2007, Mårten Medbo (höjd: 21 cm).

10. Kanske är det inom konsten omöjligt göra teoretiska statements genom en konst som följer vad som ses som en redan etablerad tradition. Bland annat på grund av det faktum att det är svårt för fältet att identifiera en medveten teoretisk ambition när konsten inte tydligt bryter mot några stilmässiga normer eller i övrigt är igenkännbar som gränsbrytande.



Meningsfull drejning

I den här avhandlingen intar drejningen en central plats. Den inledande berättelsen från Gustavsberg handlar om drejning. Jag kommer i nästa kapitel använda drejning som exempel för att undersöka hantverkets fenomenologi. Min väg in i den keramiska världen har gått via drejskivan. Min identitet som drejare ligger djupt nedbäddad inom mig och påverkar min konstnärliga identitet. Jag kommer därför att ägna drejningen särskild uppmärksamhet även i detta kapitel. Detta trots att min drejade produktion endast utgjort en mindre del av min konstnärliga produktion sett över tid. Men det är en i sammanhanget intressant del som har en förmåga att överraska. Där det också visar sig att många föreställningar, inte minst mina egna, sätts på prov.

Jag hade efter Konstfack varit på väg in i keramikens bruks-tradition men halvvägs in i den vänt tillbaka till den konstnärligt friare inriktning jag haft tidigare på Grundis och även på Konstfack. På väg in i den hade jag drejat. På väg ut slutade jag i stort sett att dreja. Drejning är intimt förknippad med den keramiska bruks-traditionen. Det är inte enkelt att använda kunskapen utanför den kontexten. Men även om jag efter vändningen inte längre drejade lika aktivt fortsatte mina funderingar på hur tekniken skulle kunna utnyttjas i en praktik som allt tydligare rörde sig i riktning mot den fria konsten. Det hann gå snudd på tio år från det att jag helt släppte ambitionen att göra brukskeramik runt 1996 till dess att jag återigen lät drejning ta plats i den utåtriktade delen av min praktik.

Jag gjorde ett antal objekt som var drejade och i sin tur sammansatta med hänkelpressade¹¹ eller drejade delar. De skvallrade mer eller mindre om att drejning brukats som metod. Mitt sätt att ta drejkunskapen i anspråk passade in ganska bra i den expressiva, abstrakt organiska keramik jag arbetade med vid den tiden. I ett referat i *Dagens Nyheter* beskrivs ett sådant objekt (se s. 65) helt kort som "en perverst motbudande och meningslös brunaktig skapelse" (Nandorf 2005). Det hade varit med på utställningen *Beauty and the Beast* (Jackson [kurator] 2004) i London. Utställningen ville ge en

11. Hänkelpressning är en metod att formpressa lerprofiler med hjälp av schabloner.

alternativ bild av den svenska design- och konsthantverksscenen. Den brittiske kuratorn, Lesley Jackson, ville lyfta fram det vilda och ostyriga och visa det sida vid sida med de svalta blonda som svarade mot den gängse bilden av svenskt konsthantverk. Omdömet i tidningen var kanske inte så upplyftande men mitt objekt hade bildmässigt fått stort utrymme. Det motsade i någon mån vad som stod i texten. Så trots det ganska hårda omdömet blev jag glad över uppmärksamheten. Jag tänkte att jag lyckats återta drejningen som konstnärlig metod. Naturligtvis bidrog det faktum att objektet blivit utvalt för utställningen också till den känslan.

Men kanske borde det ringt en varningsklocka när objektet i tidningen beskrevs som meningslöst. I efterhand insåg jag att jag fått höra precis det jag inte ville höra. Jag hade redan ett tvivel kring om jag förmådde skapa den konstnärliga mening jag ville genom att dreja. Helst ville jag ju att omvärlden skulle uppfatta mina drejade objekt som kommunikativa och meningsskapande. Så mina tvivel fortsatte. Så även drejandet.

Så småningom, och ganska överraskande för mig, letade sig mina drejade objekt fram till en plats på antikscenen. Alltså scenen för skandinavisk modernistisk design. På konsthantverksscenen där jag annars var verksam väckte de aldrig något större intresse. Men antiksfärens intresse är kanske, när allt kommer omkring, inte så konstigt med tanke på att jag delvis är skolad i Gustavsbergs konstindustritradition. Det är fullt tänkbart att det är närheten till denna tradition som attraherar antiksfären där sedan tidigare den keramiska konstindustrin har sin givna plats. Där finns kanhända den mottaglighet för de konstnärliga uttryck jag genom drejandet försöker skapa. Släktskapet är på sätt och vis ganska uppenbart. Jag arbetar i stengods med samma typ av glasyrer som kännetecknar den konstindustriella traditionen. Hantverksmässigt och drejtekniskt finns det också likheter. Men det finns naturligtvis också skillnader mellan mig och de drejande konstnärerna och formgivarna på Gustavsberg. Mina objekt kan inte, på samma sätt som exempelvis Fribergs och Wejsfelts, sorteras in under den minimalistiskt modernistiska estetik som kännetecknar deras arbeten. Där deras arbeten är återhållna är mina expressiva. I mina arbeten är kopplingarna tydligare till mer yviga keramiker såsom

Anders B. Liljefors och den tidiga Hertha Hilfon. Men den enskilde keramiker mina arbeten tydligast kopplar är nog Axel Salto, som bland annat arbetade för Royal Copenhagen under ett par decennier i mitten av 1900-talet.

Att uppmärksammas på antikscenen och få erkännande genom att kopplas ihop med den utdöda konstindustritraditionen var inte riktig den typen av erkännande jag sökt. Men det kändes på sitt sätt hedrande. Men sammantaget kvarstod ändå mina tvivel på drejningens potential som konstnärligt uttrycksmedel. Det kan tilläggas att min tvekan om de drejade föremålens konstnärliga kvalitet är just en tvekan. Det är därför jag inte upphör att utforska drejandets uttrycksmöjligheter.

Mitt under pågående avhandlingsarbete inträffar något som gör att den något problematiska bild av mitt eget drejande jag här målat upp, ställs på huvudet. Via den kontakt i antikbranschen som köpt upp och sålt vidare min drejade produktion, får jag ett erbjudande om att delta på en utställning med samtida keramik och glas i New York (de Purey & de Puery [kuratorer] 2014). Mina objekt hade genom kontakten exponerats internationellt på mässor runt om i Europa och i USA. Uppenbarligen hade de där fått viss uppmärksamhet och det var också i ett sådant sammanhang de uppmärksammas av utställningens kuratorer. Bland mina medutställare skulle namn som Ai Weiwei, Sterling Ruby, Rosemarie Trockel med flera finnas. Det hela lät lite märkligt men min kontakt övertygade mig så småningom om att sammanhanget var seriöst. Kuratorerna, Michaela och Simon de Pury, var intresserade av att ha med objekt ur Crowd-serien (se s. 66). Det överraskade mig. Jag hade aldrig kunnat föreställa mig att de objekten skulle föra mig in i ett sammanhang som detta.

Jag hade möjlighet att närvara vid öppningen av utställningen. Några av de övriga konstnärerna kom också men inget av det större namnen dök upp. Men konsten fanns där. Särskilt Takuro Kuwatas arbeten gjorde intryck på mig. Alla mina objekt såldes första kvällen, så jag hade skäl att känna mig nöjd. Men det fanns några komplicerande faktorer.



Hairy, 2005, Mårten Medbo (höjd: ca 32 cm).



Ur serien *Crowd* 2014 (serien påbörjades 2006).
Mårten Medbo (höjd 35 cm).



Velvet Worm, 2006, Mårten Medbo (höjd 30 cm).

Att konsten är en vara bland andra varor blev i sammanhanget mycket påtagligt. Det var inte överraskande. Det här var en utställning på ett kommersiellt galleri, alltså utanför de institutioner – museer, konsthallar osv – som beskrivs som icke-kommersiella. Kuratorerna hade båda bakgrund från auktionsvärlden där konstens roll som vara kanske är allra tydligast. Priserna på utställningen var hisnande. Det gällde även mina saker. Jag hade själv inte varit inblandad i prissättningen och nivåerna gjorde mig smått chockad. Samtidigt var de höga priserna inget jag skulle få direkt del av. Omständigheterna kring utställningen var udda. Min kontakt hade köpt objekten av mig inför utställningen. Jag hade redan fått min ersättning. Jag hade tyckt betalningen var ok. Jag fick vad jag brukat få tidigare men den summan utgjorde endast en dryg tiondel av det pris en kund på galleriet fick betala. Det fick mig att känna mig frustrerad och reducerad. Det konstnärliga värdet tillhörde inte mig. Inte ekonomiskt i alla fall. Hela sammanhanget hade en otrevlig bismak.

Utställningen uppmärksammades i media. Det mesta intresset riktades mot den ene kuratorn och hans person, men några kritiker uppmärksammade även utställningens för dess konstnärliga innehåll. För min del blev det både ris och ros. I *New York Times* skrev Roberta Smith (2014): "other efforts are skillful but derivative, [...] Marten Medbo's bulbous conglomerates, which tame and regularize evocations of Louise Bourgeois and the great potter-sculptor Axel Salto." och i *CFiles* skrev Garth Clarke (2015) "If you like creepy there are Marten Medbo's pustulating (spellcheck hates that word) forms. Among the more powerful works in the show, these are covered in sagging blisters that invite touch even though they might burst, releasing God knows what"

Drejningen visade sig kunna öppna dörrar till en konstscen jag egentligen aldrig föreställt mig få tillträde till. Kritiken berömde arbetenas hantverksmässiga kvalitet, vilket för mig som drejare naturligtvis var tillfredsställande. Arbetenas mottagande konstnärligt var mer blandat, så på den punkten får väl mitt tvivel delvis kvarstå. Genom min drejade produktion och ryktet om utställningen

i New York har ytterligare dörrar öppnats till bildkonstscenen.¹² Men det går att känna av en osäkerhet i omgivningens sätt att förhålla sig till objekten. De äger ingen självklar hemortsrätt vare sig i konst-, design- eller konsthantverkssvärlden. Och kanske blir de extra intressanta just därför? Min ambition är att fortsätta min undersökning av drejningens potential som konstnärligt språkligt medel. Det har så långt varit en intressant resa som visat sig bjuda på överraskningar. Jag vill tillägga att jag själv via andra drejares arbeten – då spelar det ingen roll om det gäller kända eller okända, döda eller levande drejare – är övertygad om att det går att dreja på ett konstnärligt meningsfullt sätt. Mitt tvivel är framför allt personligt och rör hur min kunskap att dreja kan användas på ett fruktbart sätt i förhållande till min konstnärliga vilja och ambition och de ramar jag har att verka inom.

12. Hösten 2015 fick jag möjlighet att ställa ut på Galleri Christian Larsen i Stockholm. Galleriet tillhör de etablerade bildkonstgallerierna i Sverige. Utställningen (*Mårten Medbo*) pågick mellan 14 november och 19 december 2015.

Lerans poetik

Alla konstens språkliga materialiteter bär på sina särskilda problem och möjligheter. Och här, där den lerbaserade språkligheten står i centrum, kan det vara fruktbart att se närmare på hur några av mina kollegor förhåller sig till och använder sig av denna språklighet. Så här långt hoppas jag ha gett en relativt god bild av mitt eget förhållande till konsten och lerans språkliga potential. Nu kommer jag att spegla mitt sätt att se på och använda mig av denna språklighet mot två kollegors sätt att använda sig av den.

2007 såg jag Klara Kristalovas utställning (Kristalova 2007) *Katastrofer och andra vardagliga händelser* på Galleri Magnus Karlsson i Stockholm. Jag kände till henne sedan tidigare och hade sett en del av hennes skulpturala arbeten i framför allt brons och gips. Den här gången var arbetena keramiska. Hantverksmässigt var hennes arbeten inte så avancerade, men hennes lyhördhet för materialets inneboende möjligheter upplevde jag som extraordinär. Det fanns något motsägelsefullt och gäckande i detta. Där hantverket föreföll enkelt fanns stor precision och träffsäkerhet vad gällde de konstnärliga uttrycken. Skulpturerna var utförda skissartat, som tredimensionella teckningar i lera skulle man kunna säga. Tekniskt var de skapade enligt samma princip som en ringlad kruka. En klassisk keramisk metod. Skulptörer som skulpterar i lera har traditionellt använt sig av skulpturala metoder. Ofta innebär det att konstnären skulpterar i massiv lera. Lermodellerna används sedan oftast för att göra avgjutningar av originalet. Leran är alltså en övergångsform och inga tankar på bränning och glasering behöver då vägleda lerarbetet. Däremot vägledde sådana tankar uppenbarligen Klaras arbeten. Hennes skulpturer skapades ihåliga, likt krukor. Ihålligheten är en förutsättning för att kunna bränna stora keramiska former. De var bemålade med oxider och färgkropp och sedan glaserade med en transparent glasyr. Glasyren låg tjockt och hade under bränningen runnit och droppat, och ibland fått de underliggande färgerna att flyta med.

Motivvärlden var drömmande, säregen och stundtals skrämmande. Hennes skulpturer bar på en storslagen anspråkslöshet. Där fanns en allmängiltighet och direkthet som träffade. Och ett djup

som fick en att dröja sig kvar. Jag var, kanske något naivt, förvånad över att en konstnär utanför konsthantverkssfären var kapabel att utnyttja leran så som hon gjorde. Hon lyckades göra något med leran som förvånade mig, trots min keramiska bakgrund. Delvis berodde kanske min förvåning på det överraskande i att se keramiska arbeten med så tydliga konsthantverksinfluenser på ett av Stockholms mest etablerade gallerier för samtida bildkonst.

För mig innebar mötet med Klara Kristalovas keramik att mitt förhållande till leran förändrades. Jag insåg att det fanns en större konstnärlig potential i materialet än jag tidigare anat. Klara Kristalova använde sig av traditionella keramiska tekniker och metoder. Tekniker jag var väl förtrogen med och som vanligtvis mest förekommer i konsthantverksmässiga sammanhang. På ett sätt kände jag mig därför också lite lurad. Trots att hon saknade en keramisk utbildningsbakgrund hade hon tillgång till en lerspråklighet som inte jag hade. Klara Kristalova förstod och såg keramiska möjligheter där jag inte förmådde att se dem.

2012 var jag samtalspartner till Klara Kristalova vid ett konstnärssamtal som Göteborgs Konstmuseum arrangerade i samband med utställningen *Klara Kristalova*. Hon berättade att hon inte ägnat sig så mycket åt keramik under sin utbildningstid på Kungliga Konsthögskolan (Mejan). Det var ett intresse som kom senare. Det fanns praktiska skäl till att hon började arbeta keramiskt. Det var enkelt. Bara att köpa lera och sätta igång. Men det fanns också en laddning kring materialet som spelade in. På Mejan hade hon hört att hon skulle undvika keramiken. Folk hade sagt: Vad du än gör, gör inte glaserad keramik! Glaserad keramik var ett förbjudet område: dekorativ, hobbyartad, kvinnlig och barnslig. Just detta faktum var något som Klara såg som en tillgång. Valet att arbeta med ett material med sådan belastning rymde en konstnärlig frihet. Ett sätt att komma undan konventioner och föreställningar om hur "riktig" konst skulle se ut. En annan viktig aspekt var att det tredimensionella arbetet med lera låg så nära det tvådimensionella tecknande Klara beskrev som centralt i sitt eget skapande. Att arbeta i lera var som att teckna i luften. Hon säger: "Mitt intresse är nog att göra tredimensionella teckningar av hur det är att vara. Ett ganska vardagligt varande tänker jag" (Kristalova 2012).

Hon beskriver hur de idéer hon får tar vägen genom tecknandet innan de eventuellt bearbetas vidare och får tredimensionell form. De keramiska skulpturer hon gör är ofta bemålade. Möjligheten att bemåla dem beskriver hon som viktig då det gör steget mellan det tvådimensionella och det tredimensionella tecknandet än mindre. Hon säger att hon tycker att det hantverksmässiga arbetet med leran är enkelt. Men att leran enkelt låter sig kontrolleras utgör ingen garanti för att arbetena blir lyckade. Utmaningen ligger i det konstnärliga uttrycket. Hon beskriver hur skulpturerna kan bli stumma och sluta tala. För att de inte ska bli det krävs ärlighet, noggrannhet och en intuitiv känsla som kan avgöra allt stämmer.

Genom de beskrivningar Klara under samtalet gav om sitt arbete går det att förstå varför lera blir ett material hon fastnar för. I hennes sätt att resonera kring det keramiska och leran ryms i någon mån också ett svar på frågan hur jag med min långa keramiska erfarenhet i ryggen ändå kunde bli så överraskad över styrkan i hennes keramiska uttryck. Det är förmodligen lättare att se konstnärlig potential i den negativa belastning vissa keramiska metoder och material förknippas med om man står utanför det sammanhang som alstrat metoderna. Som del av konsthantverkskollektivet kan jag uppfatta mig ha bidragit till att skapa den belastande barlasten teknikerna anses bära på. Det är frestande för deltagare med konstnärlig ambition inom konsthantverksfältet att ta avstånd från sådana uttryck. Men att hålla avstånd till den negativa bild som klistrat sig på somliga keramiska metoder och tekniker är inte en särskilt effektiv strategi om man vill frigöra den konstnärliga potential metoderna rymmer. Däremot verkar det som om strategin att låna de belastade uttrycken och förflytta dem till ett fält där belastningen kan omförhandlas och bli en till styrka istället för en belastning är en betydligt mer effektiv strategi. Den konstnärliga re-approprieringen, av en lerbaserad språklighet som tidigare kunde anses förbrukad, har gjort att det är lättare även för utövare inom konsthantverksfältet att ta ut svängarna och utnyttja större del av den konstnärliga potential keramiken bär på.



Kaninflickan, 2009, Klara Kristalova.

Delvis som en följd av de framgångskonstnärer som Klara Kristalova haft har bildkonstsidans uppfattning om de konsthantverksanknutna keramiska uttrycken som belastade förändrats. Det tidigare ointresset har vänts och idag finnas en nyfikenhet och välkomnande attityd gentemot dessa uttryck på bildkonstscenen. Många konstnärliga utövare använder sig i dag av lerans språkliga potential och rör sig obehindrat mellan de olika scenerna. Bland dessa utövare finns både de med keramisk utbildningsbakgrund och de utan. Från den svenska scenen kan nämnas namn som Linda Karlsson, Joakim Ojanen, Eva Hild, Veronika Browall, Per B. Sundberg, Frida Fjellman och Gustaf Nordenskiöld med flera. Jag kan numera själv räkna in mig i denna kategori. En skillnad tycks dock ännu dröja sig kvar. Det är i regel endast de som har konsthantverksanknuten utbildningsbakgrund som figurerar på både konst- och konsthantverksscenen. Konstscenen kan nog trots allt ses som den mer attraktiva scenen. Därför finns det ingen anledning för utövarna som redan har tillgång till den att söka sig till konsthantverksscenen.

Den andra konstnären jag här väljer att lyfta fram är Sara Möller. 2009 avslutade hon sin masterutbildning i keramisk konst på HDK. Hon har sedan dess rört sig mellan konsthantverksscenen och bildkonstscenen. Jag hörde henne föreläsa om sitt arbete på HDK. Det väckte mitt intresse. Jag fångades också av hennes sätt att använda sig av och tala om lerans möjligheter. Jag uppfattar hennes arbeten som ganska mörka. Men även om de hos mig väcker existentiella tankar kring död och förgängelse bär de också på en ömtålig hoppfullhet. Det går att lappa och laga, stötta och bandagera. Grenar, pinnar, tyg tar plats och stöttar och håller upp lerans organiska kroppslighet. Eller omvänt. Lerans tyngre och jordade former håller upp de lättare och mer fragila trä- och textilstrukturerna. Förgängligheten tycks inte helt definitiv. Kanske kan den i någon mån fördröjas och förhandlas. Liksom hos Klara flödar emellanåt glasyrerna men på ett annat, kanske mer keramiskt medvetet, vis än hos Klara. Saras arbeten har tydliga rotskott ut i den keramiska historien. Jag uppfattar några ytliga rötter i 1900-talets modernistiska konstindustritradition och några grövre och djupare som söker sig ända ner i den förhistoriska keramiska traditionen. Kärlformen gör sig ständigt påmind i de handbyggda formerna.

Saras arbeten äger sin styrka oavsett dessa historiska kopplingar. De utgör endast en aspekt, kanske mest förnimbar för kännare av den keramiska traditionen, de med utvecklad förmåga att läsa av denna. Sara arbetar vid sidan av de tredimensionella arbetena även tvådimensionellt. Ofta rör det sig då om teckning och akvarellmåleri.

Genom en intervju, och en e-post växling som följt på den, har Sara utvecklat tankar om hur hon ser på sin egen praktik. Hon berättar att leran på allvar fångade hennes intresse på en förberedande konstskola (Kronobergs Konstskola under S:t Sigfrids Folkhögskola). Sara upplevde leran som en slags tillflyktsort. Ett sätt att komma undan den press som annars gick att känna av på skolan. Leran var lite töntig och för de yngre eleverna, de som avsåg att söka vidare till konsthögskolor, var det måleri som gällde.

Utifrån det intresse för lera som föddes på folkhögskolan sökte Sara sedan in på Keramisk konst på HDK. Det var inte ett självklart val och i efterhand funderar hon på om hon egentligen kanske borde gått en utbildning i fri konst istället. Att det blev som det blev berodde ganska mycket på slumpen. Sara berättar att hon inte hade några klara föreställningar om konsthantverk innan hon sökte till HDK. Tvärtom beskriver hon konsthantverk som ett fram till dess ganska okänt område.

Efter sin utbildning tyckte hon sig befinna sig i ett slags mellanland. En plats mellan ett bruksinriktat konsthantverk och den fria konsten. Hon tycker platsen rymmer en viss frihet. I efterhand ser hon trots allt några fördelar med det val hon gjorde, även om utbildningen inte på alla punkter svarade upp mot hennes förväntningar. På HDK hittade hon, även om utbildningen också var kravfylld, en nödvändig trygghet. Hon upplevde inte att konkurrensen var så stark eleverna emellan. Leran gav också en ram att verka inom. Att arbeta i lera var av naturliga skäl inget som ifrågasattes på HDKs avdelning för keramik konst. Leran utgjorde en stadga som hon tror kanske var nödvändig för henne.

Jag frågar om den konstnärliga drivkraften. Vad vill hon säga med sin konst? Sara säger att hon arbetar utifrån sig själv och bearbetar det personliga men med en förhoppning om att det kan angå fler. Hon utvecklar:

”Mitt arbete handlar i stort om att spegla en inre natur och vad som sker i mötet mellan det inre och den yttre reella världen. Man skulle kunna säga att jag sysslar med en sorts abstrakt affektmodellering. Jag förstår inte världen eller mig själv för den delen och jag tror att jag genom själva integrationen med leran och i mitt skissande med pennan försöker finna svar, eller kanske bara föra ett samtal. Mina verk balanserar ofta på gränsen mellan figurativt och abstrakt och jag uppskattar friheten som finns däremellan, både uttrycksmässigt och i hantverket med leran. Sedan jag var barn har jag älskat keramiska figurer och i början var det nog också vad jag själv gjorde i lera. Efterhand började jag gå mer mot ett abstrakt uttryck även om jag fortfarande ser på mina verk som en form av porträtt. Min strävan är att skapa en spänning eller sinnlighet i verkens utformning eller i möten mellan olika material, men också genom hur jag kombinerar mina verk i en större installation. När jag bygger en utställning är det viktigt att där finns mörker och fulhet tillsammans med något lustfullt och skönt. Men viktigast av allt är kanske att jag försöker hålla en humoristisk ton, har svårt för det gravallvarliga. En annan av mina regler är att utmana mig själv för att inte upprepa, för publikens skull men kanske mest för min egen då jag ogillar att repetera och vill bli överraskad.” (Möller 2016)

Jag frågar om hon kan säga något om sitt sätt att se på konsten:

”För mig är konsten frihet, en tillflyktsort och ett osynligt rum där allting ryms och är tillåtet. Konst kan ge tröst, vara otroligt lustfullt och roligt. Men konsten kan också vara uteslutande, kallt och kapitalistiskt, som allt annat fult vi människor sysslar

Till höger: *Uplifting*, 2014, Sara Möller. Foto: Mattias Hök Nordkvist



med. I mitt skapande vill jag verkligen vara sann mot mig själv och inte falla för yttre påverkan. Men det är ju skitsvårt! Man vill ju ställa ut sin konst, att människor ska beröras och såklart köpa den så att man har råd att göra ny. Så det är en kamp att kämpa för det som är viktigast, inte smickra utan vara sann. Tursamt nog passar konstnärsrollen mig ganska bra, jag är ingen trygghetssökande person, avskyr att känna mig fast och tilltalas av att stå utanför ekorrhjulet.

Däremot tvivlar jag ofta på min praktik och vad mina verk gör för nytta i världen. Detta kan vara jobbiga perioder. Då brukar jag trösta mig med att mitt livsval i sig är en politisk handling och ett sätt att stå upp för konstens nödvändighet.” (Möller 2016)

Något som väckte mitt intresse under Saras föreläsning, var när hon berättade att hon medvetet försökt lämna lerans uttryck till förmån för annan konstnärlig materialitet. En stipendievistelse i London blev en möjlighet att testa konsten bortom leran. Hon berättar det var överraskande svårt. Men inte omöjligt. Bland annat akvarellmåleriet öppnade en väg, vid sidan av de andra material hon sedan tidigare arbetade med: trädgrenar, textil, rep, linor och gips. Hon beskriver hur hon ser likheter mellan leran och akvarellfärgen:

”Jag uppskattar när man inte helt och hållet kan eller behöver ha kontrollen över ett material utan verkligen måste samarbeta med det. Båda materialen svarar bra mot omedelbarhet och snabbhet vilket bidrar till ett naivistiskt uttryck som jag tycker om” (Möller 2016).

Hon säger att hon vann viktiga konstnärliga erfarenhet av försöket. Samtidigt blev det tydligt vilken viktig roll leran hade i hennes praktik. Jag undrar över lerans roll:

”Det är ändå det materialet jag har lättast att kommunicera med. Jag har inte hittat något annat material som känns så enkelt för mig. [...] alla andra är mycket mer en tanke. Leran är alltid omformbar vilket gör att jag kan skissa på skulpturens

form medan jag bygger den och då kan jag komma till slutsatser som jag aldrig hade kunnat tänka ut om jag först skissat fram formen på ett papper. Akvarellmåleriet till exempel kräver en helt annan form av koncentration innan jag sätter penseln på pappret. Jag måste förbereda mig och ha en plan för de första penseldragen, efter det gäller det att liksom släppa färgen lös och finna ett samtal. Jag blir mycket tröttare av att måla än om jag arbetar med leran". (Möller 2016)

Sara beskriver hur det i arbetet med leran kan hända att: "huvudet kan vara någon annanstans men händerna jobbar ihop med leran [...] Mitt språk kommer ur den"(Möller 2015). Detta handlar om arbetet med den plastiska leran. Sara är mer ambivalent i förhållande till bränningar och framför allt glasyr och glasering. "Den icke lustfyllda biten" (Möller 2015) som hon säger. Det är giftigt och obehagligt. Som en förutsättning till framgång ser hon förmåga att vara systematisk. Att vara spontan, så som Sara beskriver sig, får ofta katastrofala följder. Hon berättar att hon ofta tänker att hon borde sluta med glasyrer och glasering och hitta någon annan metod för att patinera och ge yta. Samtidig är det något som håller henne kvar:

"Men så ibland blir det ett mästerverk när man öppnar ugnen, som man inte skulle kunna räkna ut!"(Möller 2015). Jag undrar hur hon ser på den starka knytning till hantverk och hantverkstradition som finns inom konsthantverket. Hon beskriver tendensen att generalisera utifrån de allmänna föreställningar om konsthantverk som finns och exemplifierar: "Så fort jag säger vad jag jobbar med, säger folk: Jaha, gör du krukor då? Nej jag gör inte krukor!" (Möller 2015) Hon upplever det som tröttande att behöva förklara sig och sin praktik utifrån de schablonbilder hon får projicerat på sig. Men det är egentligen en bisak. Sara ser hantverkshistorien som betydelsefull. Kanske framför allt den riktigt gamla keramiska historien och dess artefakter. Den typ av keramik som på olika sätt svarat mot människans basala behov. Jag frågar om hon känner samhörighet med denna typ av keramik och de människor som gjort den och hon svarar:

"Ja, jättemycket. Och när jag börjat titta på sånt så känner jag igen saker jag själv har gjort i det, det gör mig glad. Och då

har jag börjat titta mer på det och ibland har jag tagit in det i ännu mer i mitt arbete. Till exempel riktigt gammal mexikansk och asiatisk brukskonst och hur de avbildat människor och djur. Men jag är inte så intresserad av det nutida hantverket. Där känner jag inte en koppling på samma sätt. Där blir det så mycket produkter. Däremot känner jag en stark samhörighet med många utövare inom det nutida konsthantverket och inom den fria konsten där väldigt många helt plötsligt verkar vilja hålla på med lera. Det är ju faktiskt väldigt kul och det känns som att onödiga barriärer håller på att luckras upp.” (Möller 2016)

Att jag här valt att lyfta fram Sara Möller och Klara Kristalova är naturligtvis ingen slump. Framför allt har jag valt dem för att deras arbeten talar till mig. Vi har alla tre olika förutsättningar och bakgrunder och sett utifrån våra praktiker är de sammanbindande kopplingarna kanske inte alltid uppenbara. Men trots allt anser jag ett det finns gemensamma drag i vårt sätt att förhålla oss till lera som språklig möjlighet. Arbetet med den plastiska leran har en central roll, och både Saras och Klaras konst rör sig kring de existentiella frågorna. Om vad det vill säga att vara människa. Utifrån detta intresse skapas ofta en konst som undandrar sig verbalspråkligheten. Vi tycks alla ha upplevt svårigheter när vi uppmanats att förklara och redogöra för vad vi egentligen menar med det vi gör. Det är svårt, eller kanske till och med omöjligt, att med hjälp av ord innehållsdeklarera den typ av uttryck vi skapar.

Utifrån beskrivningarna av dessa tre praktiker står det klart att lerans fysiska egenskap i sammanhanget är central. Materialet har sina möjligheter och sina begränsningar. Den plastiska leran är ett omedelbart och snabbt material. Leran kan uppfattas som lydig men den har också en egen vilja. Den kan svara tillbaka och ibland påstå något annat, och intressantare, än vad man själv haft för avsikt att ge uttryck för. Leran, om man är öppen för det, leder ibland arbetet i en riktning som inte kunde förutses (se Strandqvist 2010).

Den historiska och kulturella laddningen alla språkliga materialiteter bär med sig är också viktig. I den språkliga materialitet det vardagliga talet utgör, används laddningen ofta intuitivt. Språkkänsla

är ett passande ord för att beskriva en sådan intuitiv medvetenhet. I den mer eftertänksamma språklighet konsten representerar används laddningen ibland mer uttalat reflekterat.

Klara beskrev hur hon blev intresserad av leran på grund av dess låga konstnärliga status. Men det intresset handlade inte om att explicit peka på, eller kommentera, det faktum att det konstnärligt sett var ett lågstatusmaterial. Hon använder sig istället mer implicit av den negativa laddning som materialet har för att kunna uttrycka det hon vill. För Sara är keramikens mycket långa hantverkshistoria viktig. Dessa historiska rötter upplever också jag som viktiga i min praktik. Men varken Sara, Klara eller jag har, som jag ser det, ett intresse av att göra lerans historiska och kulturella laddning till ett primärt konstnärligt innehåll. Ett sådant intresse för leran skulle kunna beskrivas som mer analytiskt och konceptuellt. Och med ett sådant intresse kan materialens kulturella och historiska laddning bli till det primära konstnärliga materialet. Som vanligt är det för flesta utövare inte antingen eller som gäller utan lite både och. För Klara, Sara och mig bedömer jag att intresset lutar åt det intuitiva hållet. Bland utövare som lutar åt det andra, konceptuella hållet, kan nämnas namn som Caroline Slotte, Kristine Tilge Lund, Zandra Ahl och Kjell Rylander. Här behöver den plastiska lerans konstnärliga möjligheter inte nödvändigtvis vara det centrala. Snarare handlar det om att lyfta fram och konstnärligt omsätta materialet utifrån dess historiska och samhälleliga kontext och laddning.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag redogjort för min väg in i rollen som keramiker, konstnär och konsthantverkare. Jag har också försökt ge en bild av hur jag uppfattar den konstnärliga praktik jag är inbegripen i. I syfte att ge en sådan bild har jag gjort några nedslag i min egen praktik och mer i detalj beskrivit några av mina konstnärliga arbetsprocesser. Jag har också ställt mitt sätt att se på lerspråkligheten – eller lerans poetik – vid sidan av två konstnärskollegors sätt att se på den. Avhandlingens lerbaserade slutkommentar öppnar upp ytterligare perspektiv på hur jag använder mig av lerans språkliga möjlighet.

I mina redogörelser och reflektioner har somligt fått plats och annat inte. Trots att bilden inte är, och aldrig kan bli, fullständig hoppas jag ändå att det på ett ungefär går att förstå hur min konstsyn är beskaffad och hur jag själv förstår och förhåller mig till konsten och det konstnärliga skapandet. Jag hoppas också att kapitlet gör det tydligt att jag ser mina uppfattningar och mitt sätt att arbeta som föränderliga. Huvudsyftet med detta kapitel är att ge läsaren ett underlag som är till hjälp för att förstå mina drivkrafter och mitt perspektiv. Jag har velat synliggöra min egen position och min egen förståelse av min praktik. Jag har gjort det i syfte att göra det enklare att både förstå och kritiskt granska den forskning som här presenteras.

Kapitel 3

Hantverkets praktik

Drejning

Detta kapitel utgör en studie och fördjupning i hantverket och hantverkets fenomenologi. Jag låter texten kretsa kring drejning som jag av flera anledningar tycker är ett bra exempel att utgå ifrån. Förutom det faktum att det är den enskilda hantverksdisciplin jag är bäst ämnad att säga något om – jag har ägnat många år åt att lära mig hantverket och många år åt att utöva det – så finns en rad andra skäl. Hantverket är mycket gammalt¹³ och finns representerat som en livfull och betydelsefull del av den mänskliga föremålskulturen. Det är ett hantverk där hantverkaren har ett mycket nära förhållande till sitt material och det är ett mycket slugt sätt att dra nytta av lerans egenskaper och människans händighet. Utöver drejskivan behövs i princip inga andra verktyg än händerna för att utföra hantverket. Tekniken är, eller har kanske framför allt varit, ett mycket rationellt sätt att tillverka keramiska bruksföremål. Om följande definition av vad en maskin är tillämpas: "any system formed and connected to alter, transmit, and direct applied forces to accomplish a specific objective" (Risatti 2007, s.67) kan drejning betraktas som ett av de tidigaste dokumenterade exemplen på maskinell tillverkning. Den utgör ett tidigt steg på vägen mot den allt mer mekaniserade och industrialiserade produktion vi har idag.

En annan intressant aspekt i sammanhanget är att den som vill lära sig dreja måste ta sig över en tröskel för att överhuvudtaget kunna uppfatta sig själv som drejkunnig. Det gör att själva kunskapen är lätt att skilja ut.

13. Tekniken anses uppstått i Mesopotamien och vara runt 5000 år gammal. (Carlsson 2016) – ur Nationalencyklopedin.

Precis som vid cykling eller simning finns en kritisk punkt som måste passeras för att den kunskap man försöker förvärva alls ska bli synlig. Fortfarande, efter att den kritiska punkten passerats, är man förmodligen osäker som simmare, cyklist eller drejare men man kan ändå göra anspråk på att kunna. Drejning skiljer sig på så sätt från många andra hantverk, exempelvis modellering, där inläringen sker mer gradvis och gränsen mellan att kunna och inte kunna är mer flytande.

Drejning handlar om att förstå att behärska och dra nytta av situationen med roterande lera. Men innan leran sätts i rotation måste man lära sig hur en lera ska prepareras för att duga till drejning. Leran måste knådas eller på annat sätt bearbetas så att den blir plastisk, homogen och fri från skräp och luftinneslutningar. Det krävs en förståelse för hur en klös (lerklump avsedd för drejning) slås fast på drejskivan och sedan centreras. Det är förmågan att centrera som är den kritiska kunskap man måste förvärva innan försöken att dreja ska kunna beskrivas som drejning. Kan man inte centrera drejar man inte, lika lite som man kan sägas simma om man inte förmår hålla huvudet ovanför vattenytan. Det handlar om en slags rytmkänsla. För nybörjaren som försöker lära sig dreja upptar centreringen hela uppmärksamheten. Först när den behärskas, när man fått in rytmen, kan på allvar andra aspekter av drejande ta plats i läroprocessen.

Allt eftersom den kroppsliga kunskapen integreras skiftar uppmärksamheten i arbetet och kunskapen kan djupna. Den mer utvecklade drejaren har haft möjlighet att skifta fokus och få en bredare förståelse av de möjligheter och begränsningar drejningen rymmer. Kunskap som ska bli kroppsligt integrerad måste nötas in. Handgreppen och rörelsemönstren måste utföras om och om igen. Upprepningen ska då inte förstås som en helt statisk process. Varje upprepning möjliggör små fina justeringar av handlingsmönstren utifrån någon liten insikt vunnen vid det föregående försöket. Det påstås ibland att det krävs tiotusen timmars övning för att bli bra i ett hantverk (Sennet 2008, s. 20). Det är att trivialisera det hela en smula men det stämmer att det är tidskrävande att förvärva färdighetskunskaper. Den tid och kraft som måste ägnas åt att lära ett hantverk gör naturligtvis också hantverkaren känslig inför

upplevelsen att kunskapen mister sin relevans. Detta gäller oavsett vilken hantverkskunskap det gäller.¹⁴

Under min första sommar på Gustavsbergs Porslinsfabrik drejade jag endast tre former. Jag upprepade varje form hundratals gånger. På så sätt fick jag så småningom den kroppsligt integrerade kunskap som var nödvändig för att kunna förstå sig på den tradition Sven Wejsfelt var verksam inom. Det krävdes envishet och tid för att förvärva kunskapen. Min envishet byggde på en övertygelse om att kunskapen var relevant och att Sven innehade den kunskapen och kunde vägleda mig in i den (se Polanyi 2013, s.88–89; Molander 1996, s.132).

Precis som alltid när en människa förvärvar kunskap finns det en känsla av tillfredsställelse i själva inlärandet. Det är roligt att lära sig. Det kan förfalla långtråkigt med allt nötande men det var (och är alltså) roligt att utveckla kunskapen som drejare. Lärandet har inte upphört och varje tillfälle att utöva hantverket är ett tillfälle att skärpa sin förmåga. Motsatsen – att inte dreja – är att tappa skärpa och skicklighet.

Att dreja är en i allra högsta grad sinnlig upplevelse som kräver stor kroppslig närvaro. Beroende på uppgift krävs emellanåt också stor mental närvaro. Det känns ofta tillfredsställande att dreja men ibland är det självklart också enformigt, slitsamt och tråkigt. Men jag har haft förmånen att arbeta under förutsättningar som gjort det möjligt att återkommande få uppleva den inneboende meningen i hantverket. Det går att vila i den meningen. Det är en mening som inte direkt kopplar sig till den strikta nyttan med drejningen, som ett medel att skapa former och kärl i lera. Men om jag av ett eller annat skäl, tvingas utföra mitt hantverk mindre hantverksmässigt

14. Jag hörde journalisten och samhällsdebattören Per Svensson resonera kring detta i radio. Han var oroad över en utveckling där traditionella medelklassyrken, exempelvis journalistens, nu allt mer kommit att proletariseras, bland annat på grund av digitaliseringen och den tekniska utvecklingen. Svensson menade att dessa yrken riskerade att bli meningsbefriade eller till och med helt försvinna. Han instämde i, och fann den kritik som riktades mot denna utveckling som befogad. Men han var mindre benägen att stämma in i den typ av kritik som under inledningen av den industriella revolutionen riktades mot proletariseringen av dåtidens hantverksyrken. Den kritiken uppfattade han som romantiserande, hippieartad och teknikfientlig (Svensson 2015).

än jag har förmåga till, om jag måste slarva, förloras en del av den meningen.

Det berör en annan aspekt av hantverksutövandet. Om ett hantverksutövande ska upplevas som meningsfullt i sig, måste hantverkarens kompetens tas på allvar och ges utrymme. Det är ju också enligt den definitionen man brukar skilja mellan mekaniserat arbete och hantverksarbete. Vid den typ av mekaniserat arbete som följde i industrialismens spår förlorade, i takt med ökande arbetsdelning och mekanisering, hantverkaren sitt eget inflytande över arbetsprocessen. "In the past the man has been first; in the future the system must be first" (Taylor 1967, s. 7). Detta klassiska citat från Frederick Winslow Taylor, mannen som fått låna sitt namn åt taylorismen, fångar väl in den perspektivförskjutning som industrialismen och det rationellt vetenskapliga sättet att se på produktionen förde med sig. Den oersättliga hantverkaren blev till en utbytbar arbetare. Varje arbetares arbetsuppgift blev reducerad till ett fåtal moment där den enskilde arbetarens kompetens var av underordnad betydelse och den enskilde arbetaren förlorade den överblick och det inflytande över det producerade som hantverkaren tidigare hade haft.

I sammanhanget kan det vara på sin plats att påpeka att arbetsdelning och rationalisering inte är företeelser som var okända innan industrialismen, även om takten ökade markant i samband med dess uppkomst. Som exemplet med drejskivan visar, har en vilja att rationalisera och underlätta tillverkningen funnits med som en drivkraft hos människan under lång tid. I beskrivningar av hur arbetet kunde vara organiserat i en mästars verkstad, innan skråväsendet konkurrerades ut av industrialismen, framgår att det redan där fanns specialiserade arbetare. Det vill säga arbetare som endast utförde en begränsad arbetsuppgift (som kunde vara högst kvalificerad). Det fanns också arbetare som utförde enklare sysslor och därmed lätt kunde ersättas (Tempte 1997, s. 18).

"Kompetens kan alltså relateras till utrymme för att handla, vilket ger begreppet kompetensutrymme" (Sjömar 2013, s. 6). Citatet är taget från ett sammanhang där hantverkarskunnande diskuteras. Hantverkarskunnande visar sig i handling. Det är personligt och därigenom tids- och platsbundet. Kunskapens existens blir beroende av att det finns ett handlingsutrymme för den i den tid och på den

plats den utövas. Försvinner handlingsutrymmet så försvinner också utrymmet för kunskapen. Utrymmet är beroende av kunskapens status och funktion på den plats och i den tid den utövas. Det kompetensutrymme som ges för drejning har minskat i spåren av den industriella revolutionen.

Naturligtvis finns det en glidande skala i vad mån en maskinellt baserad produktion kräver hantverksskickliga arbetare eller inte. Jag skrev tidigare att drejskivan kan ses som en av mänsklighetens första maskiner. Den mekaniseringen av produktionen krävde en ny kompetens hos krukmakaren och krympte då kompetensutrymmet för andra, tidigare, formningstekniker. Med tiden kom krukmakaryrket att starkt kopplas samman med förmågan att dreja. Men som maskin betraktat är drejskivan ändå mycket beroende av en kompetent hantverkare. Där är det fortfarande hantverkaren som styr och maskinen som styrs. Drejaren kontrollerar processen från att klösen slås fast på skivan till dess att det färdigdrejade kärlet lyfts av och kan fortlöpande under hela processen styra och påverkar resultatet. På Gustavsberg bestämde jag inte själv vad som skulle produceras. I den meningen gavs inget handlingsutrymme. Produktionen var på förhand bestämd men som drejare under de givna förutsättningarna var det ändå jag som fortlöpande måste ta ställning till och ansvara för de kvalitetskrav som ställdes på produktionen. Det var min kunnighet och mina beslut som avgjorde resultatet. Det var även i denna hårt reglerade situation möjligt att uppleva drejningen som stimulerande, meningsfull och i viss mån även fri.

En av mina lärare på Konstfack, Erik Hennix som hade ett förflutet som drejare på Gustavsberg, berättade att han inte hade några problem att skilja ut sina Friberg-vaser från Berndt Fribergs Friberg-vaser samt andra drejares Friberg-vaser. Det var alltså inte bara Berndt Friberg som drejade Friberg-vaser på Gustavsberg. Detta urskiljande torde vara svårt att utföra för alla andra än de drejare som var involverade i just den produktionen. Men det den här historien framför allt berättar är att det fanns utrymme, om än litet, för det personliga uttrycket för drejarna i industriproduktionen på Gustavsberg.

Drejning är en aktivitet som ger möjlighet att försätta sig i en speciell sorts mentalt tillstånd. Detta gäller särskilt om arbetet är

rutinartat. Förutsättningen är att den kroppsligt motoriska delen av aktiviteten är så pass integrerad och reflexmässig att det lämnar delar av den intellektuella förmågan fri. Då går det att tänka på annat samtidigt som man gör. Det behöver inte gå ut över kvaliteten på arbetet. Snarare kan det tvärt om vara så att hantverkskvaliteten i vissa fall blir bättre om man inte tänker på vad man gör. Inredningsarkitekten Andreas Nobel har reflekterat över detta fenomen. Han tar ett exempel från idrottens värld och citerar ishockeyspelaren Johan Fransson: "Det ser ut som att vi blir tänkande ibland. En tänkande ishockeyspelare är aldrig bra" (Nobel 2014, s. 173). I förhållande till utövandet av en kroppslig kunskap kan ett analytiskt reflekterande över vad man just gör vara kontraproduktivt och störa processen snarare än att stödja den. För att flyt skall kunna uppstå måste kunskapen kunna visa sig utan en medveten mental ansträngning. Det är också därför det ryms en meditativ dimension i den kroppsliga ansträngningen vid till exempel seriedrejning. Man är där man är och gör det man gör och behöver inte reflektera över vad man ska göra härnäst eftersom det sker med automatik. När jag seriedrejar händer det inte sällan att jag mitt under arbetet inte kan erinra mig vad det är jag ska dreja egentligen. Vas eller skål eller vad? Min försjunkenhet har blivit så djup att jag inte riktigt vet vad kroppen håller på med. Drejning kan, liksom många andra repetitiva kroppsliga verksamheter, vara ett sätt att frigöra sitt tänkande.

Följande citat av den amerikanske sociologen Richard Sennet pekar i motsatt riktning. "At its higher reaches, technique is no longer a mechanical activity: people can feel fully and think deeply what they are doing once they do it well" (Sennett 2009, s. 20). Utifrån mitt resonemang ovan låter detta som en motsägelse. Jag har ju just konstaterat att en förutsättning för att man kan tänka på något annat än det man gör är att förmågan är så inövad att den går att utföra automatiskt eller mekaniskt. Mekanisk kunskap är i det avseendet djup kunskap. Men det vore nog att misstolka vad Sennet är ute efter. När han påstår att ett hantverksutövande på sin högsta nivå inte är mekaniskt avser han huruvida hantverkaren mentalt är med i processen eller inte. Att man har förmågan att vara frånvarande och mekanisk i sitt arbete innebär också att man har förmåga till en särskild sorts närvaro i sitt arbete. När man närmar sig gränsen

för det möjliga kan den mentala frånvaron, som det mekaniska i arbetet öppnar för, vändas och bli till en förhöjd närvaro i förhållande till det som görs. När kroppen, utan att man behöver tänka på det, har förmågan att utföra handgreppen ger det en utökad möjlighet att ha en skärpt och förutseende uppmärksamhet inför den uppgift som är för handen. "Man upptäcker vad man gör medan man gör det. Och ju mer erfaren och kunnig en praktiker är, ju mer kan hon *skärpa uppmärksamheten*, ty hon lär sig att se bättre, och desto friare kan uppmärksamheten röra sig – eftersom mer och mer blir rutin". (Molander 1996, s. 143) Det är filosofen Bengt Molanders ord. Närvaro eller frånvaro? Allt beror på vad situationen kräver av hantverkaren. Den gemensamma förutsättningen är att hantverkarskunnandet sitter i kroppen.

Jag beskrev tidigare hur jag upplever drejning som meningsskapande i sig. Det finns många förklaringar till det. Bland annat den meditativa dimension jag just beskrivit. Något annat jag anser har betydelse för den mening ett hantverk kan ge handlar om den logik hantverket bygger på. Det finns en del av drejning som inte är betingad av yttre föreställningar om den. Som inte är beroende av hur man läser in drejningens betydelse kulturellt och socialt och så vidare. Det är en "ren" hantverksskunkap. Det handlar om de fysiska förutsättningar som möjliggör hantverket i sig. Om kroppen och materialet och samverkan dem emellan.¹⁵ Vad gäller drejning är det den praktiska kunskapen om handgreppen, handlingsmönstren samt lerans egenskaper när den är satt under rotation som är definierande för denna sida av hantverket. Man kan simma på olika sätt men i grund och botten bygger all simning på samma princip. Detsamma gäller för drejning. Grundprincipen är inte förhandlingsbar vare sig det handlar om simning eller drejning. De speciella och tvingande omständigheterna gör också att drejningen kroppsligen och mentalt tar drejaren i anspråk på ett särskilt sätt. Drejningen styr hur drejarens uppmärksamhet riktas och hur de kroppsliga svaren ges.

15. Här kunde verktyget läggas till, men när det gäller drejning går det ju också bra utan.





Dessa fundamentala förutsättningar kan beskrivas som hantverkets idé om man anlägger en platonsk syn på det hela. Det är den icke diskursiva delen av hantverket det handlar om (jfr Adamson 2013 s. 100).

Det betyder inte att drejning som fenomen i världen kan betraktas som evigt. Drejning kan försvinna som mänsklig aktivitet. Teknisk utveckling gör att vissa hantverk trängs undan och att nya uppstår. Drejskivan är ett sådant exempel. Hantverk försvinner hela tiden och hantverk med betydligt längre historia än drejning har försvunnit. Stenyxhantverket kan inte längre betraktas som livskraftigt trots att det i sitt slutskede byggde på en tradition som var mer än två miljoner år gammal.¹⁶ Dess kompetensutrymme har i princip upphört att existera. Naturligtvis påverkar stenyxtraditionen oss än idag – det är till och med rimligt att se just den traditionen som mycket betydelsefull i mänsklighetens historia – men inte längre som ett levande hantverk.

Kodkompetens

Hantverkare, levande liksom döda, kommunicerar genom sitt hantverk med varandra. Denna kommunikativa sida bör man som hantverkare förhålla sig medvetet till om man vill bli tagen på allvar av kollegor. Hantverkare måste till att börja med förstå sig på den inre logiken i sina respektive hantverk. Det är själva grundförutsättningen för att alls kunna utöva hantverk och göra stenyxor eller krukor. För den som gör stenyxor öppnar sig alla stenyxor och blir tolkningsbara utifrån hantverkets logik. Varje duglig hantverkare inom varje hantverksområde äger förmåga till en särskild sorts uppmärksamhet inför de fenomen som hör området till (se Molander 2003, s. 13). ”En kunnig smed har en speciell ’kodkompetens’ som gör att han eller hon kan göra en annan tolkning av ett smitt historiskt föremål än vad exempelvis en arkeolog eller konsthistoriker kan” (Almevik 2003, s. 45). Citatet från

¹⁶. De äldsta, av människor tillverkade stenföremål som hittats, är ca 2,5 miljoner år gamla (Larsson 2014).

Gunnar Almevik, vid institutionen för kulturvård på Göteborgs universitet, stöder påståendet om att hantverkaren har en speciell förmåga att tolka, men uppmärksammar också att hantverkaren inte är ensam om sin förmåga att tolka resultaten av det hantverk det gäller. Föremål går att läsa på olika sätt. Arkeologen är den som är mest skickad att göra en arkeologisk tolkning, konsthistorikern en konsthistorisk och hantverkaren en hantverksmässig tolkning av samma artefakt. Det skulle kunna beskrivas som skillnaden mellan att vara åskådare, domare eller spelare när det gäller fotboll. Alla förstår och upplever spelet men på olika sätt. Förståelsen tjänar olika syften.

Möjligheten att tolka föremål utifrån olika perspektiv är även något den engelske författaren och konstkritikern Peter Dormer intresserat sig för. Han skriver att det är fullt möjligt att tillägna sig en bedömningsförmåga inom en hantverkstradition man själv inte är utövare av. Det är kännarens eller konnässörens (Dormer använder ordet *connoisseur*) kunskap han avser. Kännaren blir kännare framför allt genom sina upplevelser och sin kontakt med hantverkets resultat. För att på allvar förvärva en förmåga att bedöma och tolka krävs ett inlevelsefullt engagemang hos kännaren. Att förvärva ett konnässörskap kräver en reflekterad brukar- och deltagarerfarenhet från det område kunskapen gäller. Genom sina erfarenheter skärper kännaren sin kvalitetskänsla. Även den konstnärliga dimensionen blir åtkomlig och bedömbär genom deltagande och brukande. Kännarens kunskap är, som Dormer skriver, en i grunden erfarenhets- och exempelbaserad kunskap (Dormer 2010, s. 225–226).

Dormer beskriver en asymmetri i sättet att betrakta olika kunskapsformer. Han menar att det, i ett läge där den kunskap som låter sig uttryckas och förklaras i ord och text är privilegierad, är lätt att förbise den typ av kunskap som inte låter sig fångas i ord (Dormer 2010, s. 229). Detta ser han som ett stort problem vad gäller den praktiska kunskap som ingår i en hantverkares yrkeskunnande. Särskilt bekymmersamt anser han att det är för de utövare som befinner sig inom ett traditionellt och bruksorienterat konsthantverk. Eftersom dessa utövare kan ha svårigheter att verbalt förklara sina respektive hantverkspraktikers konstnärliga innehåll riskerar de att betraktas som naiva, okunniga och oreflekterade. De förstår inte vad de

håller på med eftersom de inte i ord kan göra reda för det. Filosofen Bengt Molander talar om denna problematik i termer av kunskapsförstörelse. Han exemplifierar med att beskriva den destruktivitet som följer av det auktoritära och aristokratiska drag som går att finna redan hos Platon (i Sokrates dialoger) i och med kravet på att kunskap ska kunna formuleras och begreppsliggöras för att räknas (Molander 1996, s.101–102). När Dormer uppmärksammar problemet lutar han sig i sitt resonemang mot en av 1900-talets mer inflytelserika filosofer, Ludwig Wittgenstein. I grunden handlar asymmetrin om sättet att betrakta kunskap, alltså om att bara en viss sorts kunskap låter sig begreppsliggöras. Wittgenstein har intresserat sig för hur och när språk kan användas för att förmedla meningsfulla budskap människor emellan. Dormer nöjer sig i sitt resonemang med att konstatera att Wittgenstein var av åsikten att somligt undandrar sig teorierna och språket men ändå kan förstås och bli synligt och visas fram genom exemplet.

Jag tycker Wittgensteins tankar om språk är intressanta i sammanhanget. Det kan vara värt att utveckla några av tankarna här. Han uppmärksammar som sagt att somligt av det som inte är direkt utsägbart ändå kan bli greppbart genom exempel och jämförelser. I följande exempel (Wittgenstein 1996, §1) riktar sig intresset mot det skrivna språket. Det handlar om en inköpslapp. På lappen står: *fem röda äpplen*. Lappen överlämnas till en affärsinnehavare och affärsinnehavaren tittar på lappen och lägger fram fem röda äpplen på disken. Fem betyder ju fem, röd röd och äpplen äpplen, så det var ju inte så konstigt kan man tycka. Men Wittgenstein ser den typen av språkuppfattning som naiv. (Wittgenstein 1996, §2) *Ordet* röd säger i sig ingenting om *färgen* röd. Handlaren använder sig i exemplet av färgprover för att kunna identifiera färgen röd och det sätt handlaren, genom att lägga fem äpplen på disken, gör bruk av ordet fem säger egentligen inget entydigt om *betydelsen* av ordet fem. Det säger bara något om hur ordet användes i situationen. Språket och dess mening är situationsbunden och begreppen och ordens mening är glidande beroende på situation. Eftersom språket och dess användning är situationsbunden är vägen till språklig förståelse exempelbaserad. Någon måste göra en uppmärksam på hur ordet röd ska förstås. Genom att ta del av exempel, t.ex. genom

att erfara hur andra använder ordet, kan man så småningom få en förståelse för hur ordet röd används. Ordet blir då begripligt och gripbart. Det har fått ett begreppslikt innehåll och samtidigt blivit brukbart. En kännares (eller brukares) väg till kunskap om det fenomen kunskapen gäller, får antas vara mer mångfacetterad och komplex än vägen till förståelse av det enda ordet röd. Men det enkla exemplet med inkösslappen illustrerar att kunskap och förståelse som förvaltas gemensamt också överförs, eller traderas, gemensamt i en socialiseringsprocess. Det gäller begrepp likväl som handgrepp.

Hederligt hantverk

Den form av tolkande en hantverkare genom sin kunskap är kapabel till kan enligt Dormer sättas in i en hantverksetisk dimension. Han skriver om hantverkares strävan att utföra ett gott arbete och hur den kan ses som en väg till fördjupad självkännet. Han anser att det därigenom, i aristotelisk dygdetisk mening, kan kopplas en moralisk aspekt till hantverksutövande. Hantverkaren är förpliktad att sträva efter att göra ett gott hantverk.

Han nämner att kunniga hantverkare ibland talar om hantverksarbeten de möter i termer av hederliga (honest) eller inte (Dormer 2010, s.222). Här följer en sådan hantverksmoral i koncentrat: "All omsorg, ansvars- och hederskänsla skall föras in i möbelen så att andra kan uppfatta detta." Citatet kommer från möbelsnickaren Thomas Tempte (Tempte 1997, s.83). Om ordet *möbelen* ersattes med ordet *krukan* skulle denna hantverksmoral lika gärna kunna gälla för krukmakaren.

Hur drejar man då hederligt eller hur kan ett drejat föremål sägas vara ohederligt? Som redan konstaterats finns vissa givna regler, ibland outtalade eller underförstådda, som hantverkaren har att förhålla sig till. De utgörs av en blandning fysiskt tvingande, kollegialt hantverksanknutna och mer personligt präglade regler och ställningstaganden. De fysiska reglerna uppfattar jag i min egenskap av drejare som universella och odiskutabla. Det är samma regler som jag tidigare kallade oföränderliga eller icke-diskursiva. Exempel på sådana tvingande regler är att leran måste centreras och

att drejskivan måste snurra för att det ska vara möjligt att kalla något för drejning. Det är för hantverkaren så självklara regler att de knappt kan kallas regler. De är tvingande. Men mycket kring hantverket går att diskutera utifrån ett genuint intresse för hantverket i fråga. Jag fortsätter i drejspåret och ser närmare på några sådana regler.

I varje drejat kärl finns en balans som kan vara mer eller mindre optimal i förhållande till ett kärls funktion. Leran bör, utifrån funktion och eftersträlvade egenskaper, vara fördelad på ett särskilt sätt i kärlet. Kanten bör ha en viss tjocklek som står i proportion till botten och väggarnas tjocklek. Detta är något som särskilt gäller för bruksföremål eftersom bruksfunktionen implicit anger hur fördelningen bör vara utifrån den funktion som eftersträvas. Ibland måste man prioritera någon funktionell egenskap till nackdel för någon annan. En tunn kant på muggen kan upplevas som bättre att dricka ifrån men den blir därmed också svagare än en mugg med tjockare kant. Ett sådant val är naturligtvis något som går att diskutera. Ytterligare en bedömningsgrund, som inte direkt har med kärlets bruksfunktion att göra, är hur ett föremåls brännings- och torkningsegenskaper påverkas av lerans fördelning. Ett föremål som har stora skillnader i godstjocklek spricker lättare under dessa processer. Är inte de skillnaderna påkallade av föremålets funktion ska de i möjligaste mån undvikas. En drejare kan i detta avseende bedöma om hantverket är hederligt eller inte och en drejare bör sträva efter den hederligheten. Annars fuskar man och är som hantverkare inte alls dygdig. Min uppfattning är att det finns stor samstämmighet bland drejare vad gäller denna typ av dygdighet. Sedan finns det andra aspekter där åsikterna tydligt kan gå isär. Det är de kulturellt och lokalt färgade aspekterna av hantverket i fråga. Det handlar då om frågor om tycke och smak. Om hantverkets estetik.

Jag kan sätta min egen utveckling som drejare i detta ljus. Som drejarlärling blev jag så småningom uppmärksam på hur former kunde uppfattas som mer eller mindre spänstiga. Spänstighet blev något att eftersträva. Slapphet något att undvika. Det fanns ett speciellt sätt att se på och tala om detta bland de yrkesutövare jag mötte. Jag märkte vidare att det fanns gränser för vilka former som var möjliga för mig att över huvud taget åstadkomma på drejskivan.

Jag märkte också att det gick att tänja en del på gränserna, men någonstans tog det stopp även för den allra skickligaste drejaren. Det fanns möjligheter och det fanns begränsningar. Det föreföll också som om de former jag uppfattade som spänstiga på ett sätt definierades av den i leran och drejningen inneboende potentialen. För bärigheten vid själva drejningen underlättar det om linjerna på ett kärl inte har för många knyckar eller tvära övergångar. Stora horisontella plan är alltid besvärliga att dreja på grund av lerans, i sammanhanget, begränsade bärighet. Sammanhängande uppåtsträvande linjer och mjuka kurvor kännetecknar de former som med flyt låter sig drejas. Detta faktum påverkade hur jag läste drejade föremål och påverkade min förståelse av hantverket. Fet och mager lera, bärighet, slappa och spänstiga former blev viktiga och begripliga begrepp utifrån drejarkollegors diskussioner om drejning och mitt eget drejande. Jag tilltalades av föremål som enligt min bedömning villigt och med flyt låtit sig drejas. Jag definierade sådana föremål som spänstiga. Det var därför jag tidigt fick upp ögonen för en drejare som Berndt Friberg. Hans former kännetecknas av just sådana uppåtsträvande linjer och mjuka kurvor. De var spänstiga.

Sven Wejsfelt var verksam inom samma tradition som Berndt Friberg. Det var en konstindustriell tradition i modernistisk anda. Det påverkade deras drejning. För Sven Wejsfelt och Berndt Friberg var strävan, utöver spänstigheten, att i ytan inte låta några spår av handen och drejprocessen vara synliga i föremålen. Målet var en slät yta och "rena" linjer som kunde framhäva de glasyrer som var kännetecknande för den konstindustriella tradition de var verksamma inom. Får att nå dit utnyttjade de böjliga metall-sken både vid drejning och beskickning¹⁷. Som sommaranställd förvånade det mig lite. Enligt min dåvarande åsikt kunde det definieras som fusk. Den estetik som utvecklades av formgivare och drejare på Gustavsberg skiljde sig påtagligt från de drejstilar jag tidigare stött på. Där var det tvärtom eftersträvansvärt att händernas spår lämnades kvar synliga. Detta är exempel på de typer av lokalt och stilmässigt färgade uppfattningar som uppstår inom de lokala hantverkskollektiven. Det är inte bara estetiken som visar sig i olika

17. Efterbearbetning av drejade föremål på drejskivan.



Vas av Bernt Friberg, 1974 (höjd: 21 cm).
Foto: Bertil Wreting (Nationalmuseum).

lokala stilar. Det finns variationer i hur hantverken utförs tekniskt även om det alltid bygger på samma grundprinciper. En drejare som drejar med hög rotationshastighet får till exempel ett annat resultat än den som drejar med långsammare. Givetvis påverkas också estetiken av tekniken och vice versa.

Till sist finns ju också det rent personliga ställningstagandet. Utrymmet för det ökar ju mer drejningen kommer att handla om att som individ uttrycka sig konstnärligt. Inom den västerländska samtida konsttraditionen premieras uttryck som uppfattas som nyskapande och gränsöverskridande. Inte sällan, och kanske paradoxalt, handlar det för konsthantverkarens del då ofta om att bryta mot de regler och de normer som stakas ut av den typ av hantverksregler som tidigare beskrivits. Att som konsthantverkare vara dygdig följare av den samtida västerländska konsttraditionen kan innebära att man måste vara odygdig som hantverkare.

Hantverksskicklighet

Inom konsthantverket har tankar om hantverksskicklighet spelat stor roll. Det är inte så konstigt med tanke på områdets starka koppling till olika hantverkstraditioner. I en hantverkstradition är definitionen av gott hantverk i vissa avseenden entydig. Det finns rätt och fel. Men då konsthantverk också handlar om konstnärliga uttryck uppstår, som påpekats, spänningar mellan föreställningarna om det dygdiga och skickligt utförda hantverket och viljan att uppnå ett giltigt samtida konstnärligt uttryck. Det är uppenbart att det inte går att sätta likhetstecken mellan gott hantverk, definierat utifrån ett hantverkarperspektiv, och intressant konst, definierat utifrån ett samtida konstbegrepp. I konsthantverket är det en motsättning som ständigt gör sig påmind. Synen på och uppfattningarna om hantverksskicklighetens betydelse inom konsthantverket är laddad. Det finns uppfattningar om att hantverksskicklighet ställer sig i vägen för den konstnärliga friheten och uttrycket. Å andra sidan står det klart att oskickligt hantverk också ställer sig i vägen för den konstnärliga friheten och det konstnärliga uttrycket. David Pye, som kan beskrivas som konsthantverkare, har funderat

över detta med hantverksskicklighet. Trä var hans material och han var under en period också verksam som professor i möbeldesign vid Royal College of Art i London. Han har fått förnyad aktualitet då hans tankar om hantverk har uppmärksammats inom den samtida konsthantverksteorin, särskilt i sammanhang då hantverksskicklighet diskuteras (se Adamson 2007, s. 70 – 76).

Så vad hade då Pye att säga i frågan? Som jag ser det undviker han frågan om skicklighet eftersom han inte anser den som riktigt relevant i sammanhanget. Som representant för konsthantverkssidan tillhör han de som tidigt insåg att det inte är hantverksskickligheten i sig som räknas. I ett konstnärligt sammanhang är det som räknas hur ett föremål kommunicerar konstnärligt. En konsthantverkare kan med begränsad hantverksskicklighet ändå skapa giltiga konstnärliga uttryck. Konsthantverket skiljer sig från hantverket på den punkten. I konsthantverket kan det konstnärliga överordnas funktionen (i de fall det finns någon). Utifrån den insikten riktar han sitt intresse mot vad som kan kommuniceras genom tillverkningsprocedurerna och hantverket och inte mot frågan om huruvida det är skickligt utfört eller inte. Han etablerar de båda begreppen "workmanship of risk" och "workmanship of certainty" (Pye 1995, s. 20 – 24).

Workmanship of risk är ett sätt att definiera en typ av hantverk där hantverkaren mer eller mindre kontinuerligt, under arbetets gång, riskerar arbetets resultat. Workmanship of risk¹⁸ öppnar upp för ett konstnärligt förhållningssätt. Processen är dialogisk och för den vakne konstnärlige hantverkaren kan misstagen och misslyckandena stundtals vändas till sin motsats. Detta till skillnad mot workmanship of certainty där arbetets resultat redan innan arbetet påbörjas är förutbestämt och garanterat. Som exempel på dessa båda typer av arbete anger han handskrift och tryckt skrift. Applicerar man detta tankesätt på exempelvis potatistryck, så är att skära ut en bokstav i en potatis workmanship of risk. Att sedan använda den för att trycka med är workmanship of certainty.

18. Workmanship of risk står egentligen i överensstämmelse med den inledande definition jag gav av hantverk. Det vill säga att "hantverk är arbete där resultatet är beroende av utövarens personliga omdöme och skicklighet".

Resultatet är förutbestämt. Det bör tilläggas att Pyes begrepp inte ska förstås som binära. De flesta hantverks- och formningstekniker är i regel förknippade med någon risk.

Att som här förknippa workmanship of risk med den konstnärliga möjligheten, hindrar inte att resultaten vid workmanship of certainty också kan utnyttjas konstnärligt. Men chansen att det uppstår oväntade händelser som påverkar den ursprungliga idén under utförandeprocessen är vid workmanship of certainty mycket liten. Ur det perspektivet är workmanship of certainty en död process. Trots det går det att tänka sig att resultatet kan bli konst, även om hela utförandet av ett konstverk kan definieras som workmanship of certainty.

När konst skapas finns alltid en risk och den är inte eliminerad i och med att utförandedelen kan beskrivas som workmanship of certainty. Konstens risktagande handlar inte bara om vilken metod som används för att materialisera den. Risken hänger, som tidigare konstaterats, samman med möjligheterna till ett personligt uttryck och för att något ska definieras som konst ska där finnas ett personligt uttryck.¹⁹ En risk är därmed alltid kopplad till den process som skapar uttrycket. Finns den inte i utförandedelen finns den ändå kvar i idéledet. Här bör påpekas att den binära uppdelningen mellan idé och utförande jag därmed gör är ganska vanskelig. Möjligen tillämplig i något extremfall men vanligtvis följer det konstnärliga skapandet, åtminstone till någon del, principen workmanship of risk även vad gäller utförandet.

19. Allt sedan romantiken har föreställningen om att ett personligt färgat uttryck är en grundläggande förutsättning för konsten dominerat. Inom samtidskonsten har inte sällan föreställningen utmanats och varit föremål för kritik. Men ännu så länge har inte kritiken förändrat denna inom konsten grundläggande uppfattning. En identifierbar avsändare (eller föreställningen om en sådan) tycks ännu vara en förutsättning för att något skall klassas som konst av konstvärlden. Utan en sådan identifierbar, det vill säga personlig, avsändare (avsändaren kan givetvis hålla sig hemlig såsom Banksy gör, men det förändrar i praktiken ingenting) upphöjs i princip inga samtida uttryck till konst.

Huruvida utförandet av ett arbete följt workmanship of risk eller workmanship of certanity säger, enligt Pye, inget om slutresultatets kvaliteter. "The workmanship of risk has no exclusive prerogative of quality. What it has exclusively is an immensely various range of qualities, which without at its command the art of design becomes arid and impoverished" (Pye 1995, s. 21). Uttryckets kvalitet avgörs av hur väl det svarar mot det konstnärliga syftet.

Jag har i detta kapitel sökt belysa hantverk och framför allt drejning ur olika perspektiv och då allt mer kommit in på hantverkets betydelse för möjligheterna att skapa konstnärliga uttryck. Jag närmar mig alltså området där hantverk kan förstås som medel för att kommunicera konstnärligt, vilket är nästa kapitels tema.

Kapitel 4

Om hantverk, språklighet och språklikhet

"Och att föreställa sig ett språk är att föreställa sig en livsform".

(Wittgenstein 1996, §19)

Att uttrycka sig genom hantverk

Genom hantverk är det möjligt för människor att uttrycka sig. Detta är något som särskilt gör sig påmint inom konsten. Hantverket står i en komplicerad relation till det uttryck det ger upphov till och det går att fundera över vad det är som gör att ett uttryck som uppstår genom en hantverksprocess ibland uppfattas som konst och ibland inte. Som ung krukmakarlärning var min strävan att på ett så bra sätt som möjligt fullgöra de uppgifter jag fick av krukmakaren. Jag ville göra bra muggar, krukor och skålar. På den punkten skilde jag mig inte från rörmokaren som vill göra en så bra rörinstallation som möjligt eller vilken annan hantverkare som helst som försöker göra ett bra jobb. Vad är det då som gör att krukmakarens hantverk är möjligt att skriva in i en konstnärlig kontext och inte rörmokarens?

Historiskt har hantverkstillhörigheten varit avgörande för huruvida resultatet av hantverket ska betraktas som ett konstnärligt uttryck eller inte. Bildhuggaren, kyrkomålaren, guldsmeden, keramikern och musikern har alla, potentiellt, kunnat få resultatet av sitt hantverkande klassat som konst. Svårare är det som sagt för rörmokaren. Det är fullt rimligt. Det är skillnad på vad man kan uppnå genom, och vad som kan kommuniceras med hjälp av de olika hantverken. Musikern, till exempel, måste ha hela sin koncentration riktad mot produktens – musikens – estetiska sida.

För musikern handlar allt om hur musiken kommer till uttryck.²⁰ För rörmokaren är det annorlunda. Det primära är att få värme, vatten och avlopp att fungera. Den estetiska sidan är inte oviktig men dock sekundär i sammanhanget. Det ställs större konstnärliga krav på och det finns ett större konstnärligt utrymme för musikern än för rörmokaren. Ju större estetiskt utrymme ett hantverk ger ju troligare är det att dess resultat kommer definieras som konst.

Vissa hantverk befinner sig i ett område mellan de rent praktiskt syftande hantverken och det rent konstnärligt syftande. Krukmakaryrket är ett exempel på det. För krukmakaren är det inte lika självklart som för musikern att uppfatta sig själv som konstnär, men omöjligt är det inte. Många ser trots allt krukmakaryrket som ett konstnärligt yrke men om rörmokaren, genom sitt yrkesutövande skulle påstå sig vara konstnär, skulle nog många förvånat höja på ögonbrynen.

Det intressanta i sammanhanget är den elasticitet som råder runt hantverksutövandet och uppfattningarna om de uttryck de ger upphov till. Noterbart är att det finns en kommunikativ sida bortom det funktionella även inom rörmokeriet. Kanske är den inte alltid helt uppenbar, men för den initierade kan mycket utöver funktion utläsas i rördragningar. Även rördragningar kan vara personligt färgade och rörmokarkonsten håller sig också med en estetik. Dragningarna bör inte bara fungera utan också se bra ut. Hantverkets förmåga att kommunicera något utöver det rent praktiska och funktionella verkar vara generell och inte bara förbehållen de konstnärliga praktikerna.

I linje med det här resonemanget skulle alla hantverk kunna placeras längs med en skala. Musikern befinner sig långt ut på den konstnärliga sidan. Rörmokaren befinner sig långt ut på den funktionella sidan. Krukmakaren finns någonstans mitt emellan. Denna mellanposition har historiskt varit ett sätt att definiera konsthantverket. Det är en kombination av funktion och estetik.

20. Det här påståendet går det naturligtvis att invända emot genom att till exempel hänvisa till kompositören John Cages verk 4'33'' där allt för pianistens del handlar om hur musiken inte kommer till uttryck. Den samtida synen på hantverkets roll inom konsten kommer att utvecklas i kapitel 5.

Därmed vill jag inte påstå att alla krukmakare per definition är mindre konstnärliga än alla musiker (inte heller nödvändigtvis mer konstnärliga än alla rörmokare). Musik med tvivelaktigt konstnärlig värde förekommer likväl som krukor med högt konstnärligt värde. En skillnad är dock att krukmakarens fula krukor, genom sin funktion, kan komma till nytta trots att de är fula. Möjligen är det svårare att uppfatta nyttan med ful musik?

Att, som jag nu gjort, placera hantverk längs med en skala, där funktion och estetik utgör skalans ändpunkter, är inte oproblemiskt. För vad menas egentligen med funktion? Även om det kan förefalla som om musiken inte har någon praktisk funktion utan kan ses som en rent estetisk verksamhet, finns en skevhet i det betraktelsesättet. Estetik står inte i motsatsförhållande till funktion. Alla hantverk måste ursprungligen antas ha svara mot något mänskligt behov. De konstnärligt syftande hantverken bör därför i rimlighetens namn också räknas in bland andra behovsuppfyllande hantverk, även om behovet konsten svarar mot är speciellt och skiljer sig från många andra av de mänskligt basala behoven. Skillnaden, som jag ser det, är att estetiken eller den konstnärliga drivkraften, handlar om ett behov att uttrycka något som på annat sätt inte låter sig uttryckas. En människas behov av att uttrycka sig måste förstås som ett socialt behov. Det är ett behov som kan ses som lika livsavgörande som de mer fysiologiskt betingade behoven (som näring, värme och skydd mot diverse kroppsliga hot), även om det är de hantverk som svarar mot de materiellt fysiska behoven som vanligtvis beskrivs som funktionella.

Materiell kultur

Människan skapar materiell kultur. Över tid har den materiella kulturen utvecklats. Ett tydligt exempl på det är vår förmåga att använda oss av skrift och nedteckna språkliga meddelanden. Textartefakterna gör att våra personliga utsagor potentiellt kan överleva oss själva. Vi kan meddela oss framåt i tiden och vi kan motta meddelanden från våra föregångare. Vore vi inte händiga skulle detta inte ha varit möjligt. Tack vare vår händighet har vi sedan länge, faktiskt längre än vi varit moderna människor, skapat materiell kultur. Sakerna vi tillverkat har förmodligen från början främst använts för att främja vår överlevnad och underlätta vår vardag. Men det är inte särskilt långsökt att tänka sig att vi, i samband med att vi började bära med oss våra egenhändigt framställda artefakter, utöver det rent praktiska bruket av dem, även började göra socialt bruk av dem (se Paulsson & Paulsson 1956, s. 68–84).

Filosofen Mats Rosengren resonerar kring konsten och meningen med den: "Konst som symbolisk form producerar doxa – eller som jag sedan en tid tillbaka föredrar att säga, social mening" (Rosengren 2015, s. 31). Social mening är en träffande beskrivning. En beskrivning som tydligt placerar konsten inom en språklig domän. Språk, i alla dess former, konstitueras av sin förmåga att skapa social mening. I kraft av att skapa social mening kan även de av människan tillverkade föremålen förstås utifrån en språklig kontext. Vi kan uttrycka oss med hjälp av och genom dem. Och precis som texten kan våra övriga ting potentiellt överleva oss men ändå fortsätta att skapa social mening för efterkommande generationer (jfr Arendt 1998, s. 188).

Det är rimligt att tänka sig att vårt sätt att ge form åt den materiella värld som omgav oss, med tiden fick en allt mer komplex social betydelse. Religiösa, magiska, sociala och estetiska (språk)världar har till stor del etablerats genom vår föremålskultur. Och på den vägen är det. Tack vare vår händighet blev vi till hantverkare. Hantverket och vår språkliga förmåga ledde fram till den rikedom av materialburna konstnärliga uttryck vi ser idag: konsthantverk, bildkonst, arkitektur, litteratur, design, mode etc. Och som sagt, hantverket var och är, i alla sina former, en av de grundläggande förutsättningarna för det vi betraktar som kultur.

De förhistoriska konstnärliga uttrycken har ansetts svara mot mänskliga behov av religiös och magisk art (Janson & Janson 1978, s.31–36). Att idag beskriva de behov konsten svarar mot som magiska eller religiösa känns förmodligen främmande för de flesta (som kan antas läsa denna text). Ändå är det fortfarande möjligt, för den nu moderna och upplysta människan, att låta sig uppfyllas och fångas av konsten och dess uttryck. Även hos den moderna människan kan konsten få det att svindla till och den ger ännu i våra dagar mening åt tillvaron. Magisk eller inte.

Konst har sedan sin uppkomst svarat mot olika typer av mänskliga behov. Det kan ha handlat om religion, rit och magi. Det går också att anta att grupper genom konsten visat sin tillhörighet (genom utformningen av kläder, smycken och tatueringar till exempel). Förmodligen har också individer utnyttjat tillfället att manifesteras sig själva på det personliga planet genom olika former av konstnärliga och estetiska materialiteter. Alla dessa behov svarar konsten mot även idag. I grunden, påstår jag, har det handlat om behovet att uttrycka det mänskliga.

Detta sätt att beskriva konsten är inte okontroversiellt. Det finns exempelvis en akademisk diskussion om huruvida den förhistoriska konsten alls bör betraktas som konst (Rosengren 2015, s. 19–24). Det moderna konstbegreppet är i sammanhanget inte särskilt gammalt och vårt sätt att uppfatta konst kan inte utan vidare överföras på våra föregångare. Det riskerar att leda fel för det går inte att veta hur tidigare människor själva uppfattade de uttryck de skapade. Det är inte alls säkert att de uppfattade dem som konst enligt de föreställningar vi har idag. Den amerikanska konstkritikern och filosofen Arthur Danto har dragit dessa tankar långt. I sin kända essä *Konstvärlden* (i original *The Art World*) (Danto 1996), presenterar han tanken att konstvärldens teoretiker är den institution som äger makt att definiera vad som är konst eller inte. I essän finns ett avsnitt om förhistorisk konst. Han skriver: "Det är konstteorins uppgift, idag liksom tidigare, att göra konstvärlden och konsten möjlig. Jag anser att det aldrig skulle ha slagit målarna i Lascaux-grottan att de framställde konst på grottväggarna. I varje fall hade det då behövts neolitiska konstvetare" (Danto 1996, s.III).

Vad var det målarna i Lascaux-grottan egentligen framställde, om det inte var *konst*, kan man fråga sig? Och varför? Formuleringarna i citatet sätter onekligen tankarna i rörelse. Enligt citatet är *konstteoretikern* den som möjliggör konstens existens. I förhållande till konsten är teoretikerns arbete viktigare än grottmålarens och det föregår målningens eventuella status som konst. Vad målarna håller på med går inte att säga förrän teoretikern formulerar en teori som förklarar det och därefter eventuellt klassar målningarna som konst. Danto förklarar att varje tid måste vara mogen för det fenomen som uppträder i den. Det är därför det inte fanns flygförsäkringar under medeltiden eller raderband till skrivmaskiner på etruskernas tid (Danto 1996, s. III). Exempelen är något förbryllande. Vad gäller etruskernas raderband: skall tolkningen vara att, i linje med grottkonstexemplet, raderbanden blev till raderband först när teoretikerna formulerade teorin som gjorde dem till raderband?

Här ger hantverksperspektivet en intressant ingång som kan leda diskussionen vidare. Det är enligt min uppfattning uppenbart att grottmålningar är målningar (det tycks också Danto instämma i) oavsett om de betraktas som konst eller inte. Ur ett hantverksperspektiv är det också uppenbart att målningarna svarar mot andra målningar. De ingår i samma hantverkstradition. Inom den traditionen betraktas en del av de artefakter som den ger upphov till otvivelaktigt som konst. På det sättet är grottmålningarnas kopplingar till konsten uppenbara. Diskussionen om hur grottmålningarna ska kategoriseras, med utgångspunkt tagen i en samtida förståelse av konstabegreppet, döljer effektivt den sammanbindande faktor som hantverket utgör. Glömmer man det kan det förfalla som att det inte finns någon gemensam länk mellan de neolitiska målningarna och mer samtida målningar. Grottmålningar blir med ett sådant betraktelsesätt svåra, kanske till och med omöjliga, att tolka och sätta i ett sammanhang.

Det tycks mig som om den västerländska kulturen ibland har ett något överhettat förhållande till orden, begreppen och teorierna. Om äldre målningar befinner sig bortom vår tolkningsförmåga utifrån den rådande definitionen av konsten och konstabegreppet så borde detsamma gälla alla historiska mänskliga uttryck och avtryck. I rimlighetens namn blir då även försök till tolkning av äldre texter

fåfångliga. Vårt sätt att förstå vad en text är, är på samma sätt präglad av sin samtida kontext som vår uppfattning om vad konst är.²¹ Draget till sin spets blir vi utifrån ett sådant resonemang stående handfallna inför vår historia och vårt sammanhang. Inget i historien kan tolkas. Historien kan inte berätta något med relevans för oss ännu levande.

Men med hjälp av ett hantverkligt perspektiv behöver inte allt vara så flyktigt och omöjligt att förstå och tolka som det ur teoretisk synpunkt ibland kan tyckas. För den hantverksskunnige går det rent konkret att säga något om hur något är gjort och vilken nivå av skicklighet som då krävts. Det är något som arkeologen och keramikern Katarina Botwid uppmärksammat i sin nyligen framlagda doktorsavhandling (Botwid 2016). Hon har i sin forskning undersökt hur denna hantverkliga förmåga att tolka tingen kan bli ett redskap vid arkeologiskt arbete. Hon talar om hantverksperspektivets tolkningsmöjlighet och beskriver bland annat hur det, med hjälp av den tolkningsmöjligheten, går att skapa sig en uppfattning om tiden och ansträngningen som de äldre hantverkarna lagt på att skaffa sig sina kunskaper. Kunskaper som gjort att de kunnat göra det de gjort. Och med tanke på den ansträngning och tid det måste tagit i anspråk att bli så pass bra på att måla eller skriva som många av de historiska artefakterna ger vid handen, är det rimligt att anta att dessa praktiker, att måla och skriva, allt sedan sin uppkomst ansetts relevanta och betydelsefulla. Det är också rimligt att anta att den betydelse de båda praktikerna tillmätts, handlar om deras kapacitet att uttrycka och kommunicera väsentligheter. Det handlar om språkliga hantverkspraktiker som skapar social mening. Förhistorisk konst kanske inte är konst ur en samtida konsteoretisk synpunkt men målarkonst är alltid målarkonst och skrivkonst alltid skrivkonst sett ur det hantverkliga perspektivet. Människor som utövat dessa hantverk har gjort det för att ge uttryck åt något. Precis som de människor som idag skriver och målar fortfarande försöker göra.

21. Här finns en intressant paradox: inom den typ av akademiskt texthantverkande, som alstrat tankarna (och texterna) om att konst i det historiska perspektivet kanske inte alls kan sägas vara konst, tycks ha ett mer tillitsfullt sätt att betrakta texter på. Texter verkar tolkas som text även i det historiska perspektivet.

Hantverkets språkliga potential

Jag har gång på gång återkommit till hantverkarens möjlighet att *uttrycka* sig genom sitt hantverkande. *Uttryck* kan i sammanhanget förstås som det fenomen som gör det möjligt för människor att kommunicera med varandra och därmed ingå i sociala gemenskaper. Om hantverk gör det möjligt att uttrycka sig – är det då också möjligt att se alla mänskliga uttryck som resultat av en hantverksprocess? Det är en tanke som nu kommer att provas.

Låt mig, som det tidigare resonemanget antyder, anta att samtliga konstnärliga uttrycksmöjligheter förutsätter att konstnären har ett hantverkskunnande. Konstnär blir då den som har ett hantverkskunnande i kombination med en insikt om hur den kunskapen kan användas i konstnärligt syfte. Enligt en sådan definition är, kanske lite överraskande, även Marcel Duchamp (konst)hantverkare när han i början på 1900-talet hävdar att den pissoar han lämnar in på en konstsalong i New York är att betrakta som konst. Genom sitt handlande sätter han ett stort frågetecken kring hur vi skall se på den konstnärliga artefakten och meningen med den samt dess tillblivelseprocess. Urinoaren fanns redan och Duchamp var inte involverad i tillverkningen av den. Konsthistoriskt utgör den kanske det första ready-made-verket. Men trots att han genom sitt tilltag ställde alla rådande föreställningar om hantverket och dess roll i det konstnärliga skapandet på huvudet, bygger Duchamps eget konstnärliga skapande på en form av hantverkskunnande. Duchamp *begreppsslöjdar*. Vad gäller begreppsslöjd är det inte den typ av kroppsliga färdigheter och händighet som vanligtvis förknippats med konstnärligt skapande som står i centrum. Införskaffandet av en urinoar, signering och transport av den till ett galleri kräver inte ett utvecklat hantverkskunnande i gängse mening. Det praktiska arbetet med pissoaren är inte centralt. Det är heller inte där begreppsslöjdandet försiggår. Den viktiga delen av hantverksprocessen handlar i stället om hur han med hjälp av verbalspråkliga medel envist och målmedvetet contextualiserar händelsen och objektet, vilket så småningom ger verket och honom själv ikonisk status inom konsten. Han pratar och skriver helt enkelt om sig och sitt verk. Han ersätter konstens traditionella material

(marmor, lera, oljefärg, brons etc.) med ord och text. Därför är det också fel att se det hantverkskunnande Duchamp använder sig av som trivialt. Att tala och skriva är inga triviala kunskaper, även om vi har en tendens att ta denna kunskap för given och glömma att formulerings-, artikulations- och skrivförmåga hör ihop med och är beroende av våra kroppsliga förmågor. Som riktigt små har vi alla ägnat stor energi och envishet åt att tillägna oss kunskaperna för att kunna bli delaktiga i de språkliga gemenskaper som omgivit oss. Talet fortsätter att vara en lika avancerad kroppslig kunskap som det alltid varit. Och även om skrivandet har underlättats genom teknisk utveckling är kunskaperna som gör det möjligt långt ifrån triviala.

Duchamp är en mycket duktig begreppsslöjdare. Han känner sina förmågor och kan slugt²² dra nytta av dem. En mycket viktig förmåga är hans förutseende sätt att förstå konstbegreppet i förhållande till den rådande sociala kontexten. Han ser möjligheten och tar den. Genom sitt begreppsslöjdande sätter han konstbegreppet i gungning.

Om logiken ska följas är det i linje med resonemanget ovan fullt rimligt att påstå att all språklig verksamhet är beroende av en kroppslig och praktisk kunskap, eftersom all mänsklig språklighet måste ges materiell form för att kunna nå andra. Det expanderade hantverksbegreppet stannar då inte vid de språkliga uttryck som kan beskrivas som konstnärliga. Det gäller alla former av språklighet, alla former av uttryck, till vilka naturligtvis även de verbala hör. Denna utökade definition av hantverksbegreppet dränerar det på sitt vardagliga innehåll. Enligt denna utökade definition är alla människor som medvetet kommunicerar med sin omvärld inbegripna i ett språkligt hantverkande. Produktion av språkliga uttryck kräver språkhantverk.

Detta är ett mycket filosofiskt sätt att se på hantverk. Här – där fokus i första hand ligger på materiella uttryck av konstnärlig art – är det meningsfullt att hålla fast i den mer jordnära definition av hantverksbegreppet som gavs inledningsvis. Men denna mer

22. Slöjd eller fornsvenska slöghð hade ursprungligen även betydelsen slug (SAOB 1979).

jordbundna förståelse av begreppet bör samtidigt sättas i relation till den språkliga dimensionen den expanderade definitionen öppnar för. Hantverk och hantverkskunnande innehåller en kommunikativ möjlighet. All kommunikation förutsätter något hantverk. Hantverket går inte att komma undan när språklighet ska ges form. Det är utifrån detta synsätt jag ser lera som ett språkligt medel. Genom keramikerns händer kan lera bli till språk.

Att se lera som ett språkligt material har varit så självklart för mig att jag inte haft anledning att reflektera över det. Men för min del har detta förändrats (se s. 32–33) och utifrån en ny situation inser jag att jag både måste reflektera och argumentera för det rimliga i att uppfatta lera som språkligt material. Hur giltigt är det att se på keramikerns praktik som språklig och hur relevant är ett begrepp som *lerbaserad språklighet*?

Så här långt i mitt tankeförsök har jag placerat konstnärlig utövning i ett språkligt fält och definierat språklig utövning som hantverksberoende. Går det att utveckla och fördjupa det förda resonemanget?

Språklikheter och språkligheter

Här blir Ludwig Wittgensteins tankar om språk återigen intressanta. Han har funderat mycket på språk och språkets gränser. Vad är ett språk? Hur fungerar det? Han uppmanar oss att tänka på ordet spel (Wittgenstein 1996, §66).²³ Under begreppet samsas en mängd olika typer av spel: brädspel, bollspel, ringlekar osv. Det är inte klart vad dessa spel har gemensamt med varandra mer än att de kallas spel. Vissa av spelen har sinsemellan så lite gemensamt att det är svårt att förstå hur de kan rymmas under samma begrepp. Ändå tänker sig Wittgenstein att det finns något drag hos varje spel som de har gemensamt med något annat spel: "Det finns ett komplicerat nät av likheter som griper in och korsar varandra. Likheter i stort och smått" (Wittgenstein 1996, §66).

23. Originaltextens tyska ord *spiel* har en vidare betydelse än det svenska ordet spel. Även leken innefattas i det tyska begreppet. I förhållande till det konstnärliga skapande som här står i fokus är det tyska begreppet bättre.

Spelen befinner sig i släktskapsförhållanden med varandra. De liknar varandra precis som medlemmarna i en familj kan likna varandra. De delar familjelikheter. Det innebär inte att alla familjemedlemmar behöver ha något enskilt drag gemensamt. Utifrån familjelikhet går det inte att peka på någon enskild egenskap som är definierande för en familjemedlem i spelfamiljen. "Man kan säga att 'spel' är ett begrepp med suddiga kanter" (Wittgenstein 1996, §71). Wittgenstein funderar över hur ett begrepp med suddiga kanter kan vara användbart. För i princip måste väl strävan vara att så klart som möjligt definiera varje enskilt begrepp och ge orden ett så exakt innehåll som möjligt? Wittgenstein menar att det inte går att redogöra för och exakt avgränsa varje begrepps betydelse och att det heller inte är önskvärt. Suddighet behövs för att göra språket användbart. Det gör det möjligt att med språkets hjälp bygga ny, och tidigare inte formulerad, mening. Suddigheten öppnar upp för fantasi och kreativitet.

Begreppen är i varierande grad tänjbara och går därigenom att använda för syften man ännu inte känner till. Att sträva efter att exakt precisera varje begrepps betydelse så att det svarar mot någon, i alla lägen given betydelse gör inte ett språk mera meningskapande, snarare mindre. Detta ska inte tolkas som om det inte finns regler att förhålla sig till när man använder språk, bara att regler och begreppsligt innehåll kan variera beroende på situation. Ungefär på samma sätt som det finns olika regler för olika spel och även olika regler för samma spel beroende på tid och plats.

"Jag kommer också att kalla helheten, som består av språket och de därmed sammanvävda aktiviteterna, för 'språkspelet'" (Wittgenstein 1996, §7). Wittgenstein använder här begreppet språkspel generaliserande om språket i stort, men han talar också om språkspel som olika typer av specialfall. För varje specialfall gäller särskilda regler. Ett sådant specialfall skulle kunna vara den lerbaserade språkligheten. Hur kan det språkspelet förstås? Givet är att det utgår från lera. Lera är det språkliga mediet för den lerbaserade språkligheten på ungefär samma sätt som ljudet är det för talat språk. För att lerbaserad språklighet ska uppstå krävs en intention och en hantverkskunskap som kan ge leran form. Det samma gäller för talet. Talaren måste kunna artikulera sig och ha

en intention, en idé om vad som ska sägas. Filosofen (och kemisten) Michael Polanyi beskriver talet och talekonsten i linje med detta resonemang. Enligt Polanyi kan talet och talekonsten schematiskt delas in i ett antal nivåer. För tal krävs produktion av: (1) röst, (2) ord, (3) meningar, (4) stil och (5) litterär komposition. Varje nivå styrs av givna förutsättningar, regler och normsystem. Dessa sammanfattas enligt följande: (1) fonetik, (2) lexikografi, (3) grammatik, (4) stilistik och (5) litterär kritik (Polanyi 2013, s.60). Det kan vara värt att påpeka att man kan vara en god talare utan att ha särskild kännedom om fonetik, lexikografi, grammatik och så vidare. Reglerna som gäller för lerbaserad och talad kommunikation kan av utövaren tillämpas utan kännedom om regelbeskrivningar och teorier. Språkkänsla är en form av tillämpad regelkunskap som inte kräver verbaliserad kännedom om reglerna och teorierna. Formkänsla likaså.

Enligt Polanyi finns en hierarki mellan nivåerna där den första utgör förutsättningarna för den andra och så vidare. Den tidigare nivån blir ofta undermedveten när nästa nivå nås. Den tidigare nivån har blivit internaliserad. När talet flyter på som det ska tänker man inte medvetet på artikulationen eller vilka ord som ska väljas osv. Det följer i den meningen samma mönster som ett hantverkskunnande gör. Brister det någonstans i kedjan koncentreras medvetenheten till det led där bristen uppstår.

Om jag inordnar den lerbaserade språkligheten i enlighet med ovanstående exempel skulle det kunna se ut så här. För produktion av lerbaserad språklighet krävs: (1) handlag,²⁴ (2) form, textur, (3) komposition, (4) keramisk stil och (5) keramisk komposition. Och så dessa nivåers förutsättningar och regler: (1) hantverkskunnande, (2) materialförtrogenhet, (3) formkunskap, (4) kunskap om keramisk stil och tradition och (5) keramisk kritik. Även om mitt sätt att placera in lerans språklighet, i ett likande system som Polanyi använder för talekonsten, har sina brister, så blir det ändå tydligt att det finns uppenbara strukturella likheter mellan talat språk och den språklighet som tar form via lera. Det talade språkspelet och det

24. När tal skapas kan inte rösten liknas vid leran. Röstens material är luft som sätts i vibration. I lerbaserad språklighet är det leran som sätts i "vibration" genom händighet.

lerbaserade språkspelet finns i ett släktskapsförhållande med varandra och har tydliga likheter. Det blir också tydligt att formen är en del av språket och språkspelet. Bristande artikuleringsförmåga kommer att ställa sig i vägen för intentionen med talet. Samma förhållande gäller givetvis för lerbaserad språklighet. Formen är alltså avgörande vid språklig utövning. I båda exemplen blir det tydligt att formen är beroende av en färdighetskunskap. Och i enlighet med den utökade definitionen av hantverksbegreppet, är det uppenbart att hantverket (färdighetskunskapen) har en avgörande betydelse i båda typerna av språkspel.

Det finns likheter mellan språkspelen men också skillnader. En lerbaserad språklighet är inte på långt när så central i människors sociala liv som talat och skrivet språk. Som del i en materialbaserad visuell och taktill kultur är den dock inte utan betydelse. Det går också, vad gäller text, att föra ett resonemang om förhållandet mellan form och innehåll. I det textbaserade språkspelet kan en text uppfattas ha ett givet och fixerat språkligt innehåll. Texten har en litterär form som är skild från den fysiska formen. Texten kan sägas utgöra ett koncept och den fysiska form som texten tar sig kan ses som en förpackning utan egentlig betydelse för innehållet. Inom bildkonsten har tanken om ett innehåll oberoende av den fysiska gestaltningen spelat avgörande roll för de konstnärer och teoretiker som på 1960-talet initierade konceptkonsten (se kap 5).

Skulle det också kunna finnas ett innehållsligt element som kan uppfattas som avskilt från den fysiska form som leran i det lerbaserade språkspelet ges? Diskussionen om form kontra innehåll känns igen. Diskussionen bygger på tanken att det går att göra en dikotomi mellan form och innehåll. För att återvända till Wittgenstein så tolkar jag hans språkspelstanke som att form och innehåll bör ses som ett. Att ge form är en aktivitet som ingår i språkspelet och den kan därmed inte separeras från den kommunikation som där uppstår. Form är och blir till innehåll i varje språkspel och det bygger på ett felslut att se de två, form och innehåll, som åtskilda. Det finns inget innehåll om det inte ges en form. Form är innehåll.

Naturligtvis finns det stora skillnader mellan vad som är möjligt att kommunicera via tal och skrift och via en lerbaserad språklighet. En text kan exempelvis vara mycket explicit och där-

igenom användas för att uppnå tydliga och i förväg bestämda syften. Exempel på det skulle kunna vara texter i form av *bruksanvisningar* – gör så här, *lagtexter* – gör inte så här, eller *konstteorier* – det här är konst och det här är det inte. Samtliga texter med ett tydligt praktiskt syfte och funktion. Exempen visar också fram textens auktoritära sida. Texterna i exemplen uppmanar, förbjuder, kategoriserar och drar upp gränser. Den tydliga praktiska tillämpningen kan kanske jämföras med en krukmakares produktion av brukbara ting, såsom skålar, muggar, och krukor även om maktperspektivet där kanske inte är så tydligt närvarande. Däremot är det tydligt att det i båda fallen är funktionen som är avgörande för formen. Mitt syfte med resonemanget om konstens språklighet handlar inte om att sätta likhetstecken mellan det vi i vardagligt tal oftast avser med språk – det vill säga talat och skrivet språk – och konstens uttryck. Det finns väsentliga skillnader mellan människans verbalspråkliga sätt att uttrycka sig och hennes icke-verbala sätt att uttrycka sig och det jag som keramiker söker nå med min lerbaserade språklighet handlar om något annat än vad som kan uppnås med en vardaglig verbalspråkighet. De språkliga materialiteterna har olika kvaliteter och egenskaper. Olika språkspel bär på sina begränsningar och möjligheter. Men skillnaderna ska inte överdrivas. Jag tror det jag försöker formulera med hjälp av leran innehållsmässigt kan tänga det poeter och författare försöker formulera med orden. Det handlar då inte om att påstå något klart och entydigt i linje med förbuds-, bruksanvisnings- och teoritexterna. För mig som keramiker rör sig lerans språklighet i en känslomässig och existentiell dimension utan att jag för den skull ser några gränser för vad den konstnärliga kreativiteten och fantasin kan använda den till. Språken och språkligheterna är ett material för kreativitet. Min övertygelse är att lerans språkighet aldrig helt låter sig översättas till text eller tal. Jag ser något lockande i tanken att det finns skillnader på vad som kan framsägas i lera och vad som kan framsägas i ord. Att det ena inte kan ersätta det andra förklarar också varför ett begrepp som keramisk konst eller konst överhuvudtaget existerar.

Men även om den lerbaserade språkligheten inte kan likställas den verbalspråkliga är det tydligt att gränserna mellan olika språkliga praktiker inte är knivskarpa och att likheterna överskuggar

skillnaderna i vissa avseenden. Gester och minspel adderar till exempel uttrycksmöjligheter, nyanser och djup till ett talat språkspel. Faktum är att det går alldeles utmärkt att kommunicera känslor och sinnesstämningar endast med hjälp av minspel och kroppsspråk. Det utgör i sig en typ av språkspel. Att fysiskt befinna sig på samma plats som sin samtalspartner har stor betydelse för språkspellet.

Snart sagt alla sätt att uttrycka sig kan användas i konstnärligt syfte. Att räkna in alla de språkmaterialiteter konsten lånar sig av i den familj av språkspel som Wittgenstein talar om finner jag fullt rimlig. Konsten kommunicerar ju någonting och i bästa fall är det något som inte till fullo kan fångas in av språkspelen som inte räknas som konstnärliga. Konstens alla språkspel följer liksom alla andra språkspel sina regler. Bland annat har det, inte minst inom konsten, visat sig att människans alla olika sätt att uttrycka sig med lätthet kan uppgå i och korsbefrukta varandra och bete sig allmänt promiskuöst. Nya varianter av språkspel föds ständigt men i varje enskilt spel finns, vid varje enskild tidpunkt och plats, vissa givna möjligheter och begränsningar. Det finns vissa regler.

Ett annat syfte med att placera konstens, i mitt fall lerans uttryck i denna språkliga kontext är att det tydliggör den etiska dimensionen som knyter sig till språk och språklig utövning. Wittgensteins liknelse mellan språk och spel fungerar även i detta avseende väl för att uppmärksamma detta förhållande. För att ett språkspel ska kunna uppfattas som spel måste spelets deltagare dela på uppfattningar om spelets regler och dess mening. De måste vara överens om både spelets regler och det meningsfulla med att ägna sig åt spelet. För de som utan tvekan ger sig hän åt ett språkspel är detta förhållande en självklarhet. Det kan vara så självklart att deltagarna inte ens är medvetna om reglerna eller tänker på spelet som ett spel.

Oavsett om man tänker på spelet som spel eller inte kan somliga vara intresserade av att aktivt styra ett spel och ikläda sig domarrollen. Vidare kan det finnas de som motvilligt deltar och det kan finnas de som utan särskilt intresse betraktar spelet utifrån, utan någon vilja att ge sig in i det. Ett språkspel kan utifrån betraktat också te sig obegripligt. Omgivningen kan resa frågor om ett språkspels giltighet och det är inte självklart att spelets regler förstås eller accepteras. Till varje språkspel hör ett maktspel.

Nästa kapitel utgör en fördjupning i det maktspel som hör till språkspelet. Men först en reflektion av allmän filosofisk art. Det är ett avsnitt som har varit lite svårplacerat. Texten kunde kanske lika gärna ha sorterats in under nästa kapitels rubrik då den kretsar kring frågan om hantverkarens och konsthantverkarens ansvar och roll i samhället. Men problematiken är av språklig karaktär varför jag valt att placera den här.

Tillverkningens immanenta etik

I Den Nikomachiska etiken görs en skillnad mellan *tillverkning* och *handlande*. Tillverkning kräver kunnighet (techne) och handlande klokhet (fronesis). Techne är en förmåga som kan leda till att ett uppsatt mål nås. Hantverkskunnande hör till kunskapsformen techne. Vad gäller handlandet är aktiviteten ett mål i sig. Handlande hör det sociala och politiska livet till medan tillverkning kan betraktas som en mer instrumentell aktivitet. I följande citat finns en beskrivning som på ett kärnfullt sätt kastar ljus på hur Aristoteles gör skillnad mellan dessa båda aktiviteter: "Ifråga om kunnighet är den som felar frivilligt att föredra [framför den som gör det av misstag], medan det i fråga om klokhet förhåller sig tvärtom. Det är sålunda klart att klokheten är en dygd och inte en konst" (Aristoteles 1988, s.165).

Det är rimligt att placera hantverk (och konsthantverk) under rubriken tillverkning. Jag återvänder till min erfarenhet kring drejningen för att belysa den konfliktfyllda och förvirrande situation en hantverkare kan hamna i vad gäller handlande och tillverkning. Det var sommaren efter mitt första år på Konstfack som jag fick jobbet som drejare i porslinsmuseets kafé. En ganska stor del av det föregående året på Konstfack hade ägnats åt verkstadsarbete lett av keramikern Kennet Williamson. Han hade öppnat för en ny förståelse kring drejningen och jag var stärkt i min tidigare övertygelse att drejning var en värdefull kunskap. Jag förstod nu även drejning som en i allra högsta grad konstnärlig praktik. Men i slutet av sommaren hade en tvekan smugit sig in. Var kunskapen relevant? Jag hade tyckt att den drejade keramik som gjordes på Gustavsberg talade till mig. Jag hade genom mitt drejande velat bli

delaktig i det drejade samtalet. Men nu hade jag fått en insikt om att den drejade språklighet som utvecklats på Gustavsbergs porslinsfabrik skulle tystna. Vaserna jag gjort behövdes uppenbarligen inte, vare sig som vaser eller talande keramik.

Det uppstår ofta ett glapp mellan den intention vi har med vårt agerande och de resultat vi upplever att det får. Intentionen kan när den omsätts praktiskt landa någon helt annanstans än avsett. Ändå står vi ansvariga inför oss själva och andra. Det är en existentiell problematik. Den som tillverkar och är del av produktionen hamnar i denna problematik på ett särskilt sätt. Det finns som jag redogjort för tidigare, en mening som riktar sig inåt, mot den som gör, i ett hantverk som drejning. Därför finns det en risk att görandet i sig blir till en så stark drivkraft att den som gör inte förmår eller "glömmer" att alls fundera över vilket behov görandet svarar mot utöver den inre tillfredsställelsen. Det kan också hända att de ramar som omger tillverkningen försvårar reflektionen och ansvarstagandet vad gäller tillverkningens verkan i världen. Denna sida av tillverkningens problematik har möjligen tilltagit sedan Aristoteles dagar även om produktionsvillkoren inte heller då var ideala. Slaveriet var en förutsättning för antikens ekonomiska system.

För väldigt många av de människor som i dag arbetar i produktionen, är frågan om vad som produceras sekundär. Produktionen är inget den enskilda har något inflytande över eller ens behöver förstå vitsen med. Många deltar i tillverkningen endast för att de måste tjäna pengar för att försörja sig. Många är tvingade att utföra ett arbete som de skulle valt bort om de hade haft möjlighet. Så mitt tvivel kring tillverkningen är i sammanhanget den privilegierades tvivel. Konsthantverkarens tvivel. Men mitt tvivel knyter sig till större frågor av mer allmängiltig karaktär.

Sociologen Richard Sennett skriver om den problematik som här lyfts fram. Han återvänder till antiken och myten om Pandoras ask och riktar därmed ljuset på den destruktivitet som alltid riskerar att följa när människan, driven av sin nyfikenhet, lyfter på askens lock. Robert Oppenheims beskrivning av sitt arbete med den första atombomben får hos Sennett illustrera problemet: "When you see something that is technically sweet, you go ahead and do it and you argue about it only after you have had your technical success."

This is the way it was with the atomic bomb” (Oppenheimer citerad i Sennett 2009,s.2). Den hantverkstekniska utmaningen och den vetenskapliga nyfikenheten blev till så starka drivkrafter att Oppenheimer under arbetet med bomben inte på allvar förmådde reflektera över dess fruktansvärda destruktiva potential.

Sennett refererar till Hanna Arendt; hon skriver i *Människans villkor* (Arendt 1998) om arbete, tillverkning och handlande. Arbetet är enligt hennes definition det arbete som krävs för vår överlevnad och reproduktion och som därför är evigt och utan slut. Vi är dömda till detta arbete. Tillverkning är just tillverkning. Här skapas den materiella föremålsvärld som är förutsättningen för vår civilisation. I grunden finns här en tanke om att det är det produktiva arbetet i form av tillverkning som skiljer oss från djuren och gör oss till människor. Tillverkningen är i någon mening autonom och har inte den djuriska slavkaraktär som arbetet för vår överlevnad sägs ha. Det finns en början och ett slut på tillverkningen. *Handlande* är människan när hon under ansvar tänker, talar och reflekterar tillsammans med sina medmänniskor. Det är en i grunden politisk och moralisk aktivitet. Handlande ska i det här sammanhanget framför allt förstås som språklig handling. Sennett talar om begreppen ”animal laborans” och ”homo faber” (Sennett 2009, s. 6) vilka är begrepp Arendt använder sig av i *Människans villkor*. Enligt Sennett är animal laborans den arbetande, slavande människan. Den som inte förmår att reflektera över sitt arbets konsekvenser utan ser arbetet i sig som mening – som ett måste. Sennett menar att Robert Oppenheimer hör till denna kategori när han låter arbetet med bomben bli till en mening i sig. Homo faber – eller den skapande människan – ser Sennett som en människa som i egentlig mening inte är involverad i den materiella produktionen. Det är i stället människan när hon gemensamt diskuterar och bedömer. Det är människan när hon ställer frågan varför? Denna varelse är enligt Sennetts tolkning överlägsen animal laborans genom sin förmåga till politiskt och moraliskt handlande. I den mån animal laborans överhuvudtaget är förmögen att reflektera över konsekvenserna av sitt arbete sker grubblerierna, som hos Oppenheimer, i efterhand, när det redan är försent, när en väg som är irreversibel redan anträtts. Som drejande konsthantverkare känner jag igen den här problematiken. På Gustavsberg fångades jag av själva arbetet, av hantverket, och

fann en mening där. Det var en mening som utanför sitt sammanhang löstes upp eller i varje fall hotade att lösas upp. Mitt drejande på Gustavsberg skulle kunna uppfattas som meningslöst och därmed även aningslöst. Jag kunde inte riktigt förutse hur det jag gjorde skulle landa i världen. Något som skiljer min och Robert Oppenheims aningslöshet är naturligtvis den enorma skillnaden i vår tillverknings potentiella konsekvenser när den väl tar plats i världen. Ur det perspektivet kan det förefalla märkligt att jämföra drejande med tillverkning av atombomber men jämförelsen är inte så långsökt som den först kan synas. Att göra atombomber är ett hantverk. Peter Dormer beskriver möjligheten av att det hantverksskunnande som är nödvändigt för att kunna göra bomberna "riskerar" att gå förlorat när produktionen av bomberna blir så liten att kunskapen inte praktiskt kan utväxlas mellan generationer (Dormer 2010, s. 148). Både atombombstillverkning och tillverkning av muggar och skålar bygger på ett hantverksskunnande som bäst lärs in praktiskt.

Sennet anser att Arendts skarpa separation mellan *homo faber* och *animal laborans* bygger på en förenkling (Sennett 2009, s. 7). Han menar att tillverkningen förstådd utifrån hantverkarens perspektiv alltid innehåller någon form av reflekterande. Om inte tillsammans med medmänniskor, så över och i förhållande till materialet som hantverkaren bearbetar. Egentligen illustrerar den invändningen precis det Arendt är kritisk mot vad gäller tillverkningen: att reflektionen mest handlar om arbetet i sig. Att tillverkaren ställer sig frågan *hur* och inte frågan *varför*. Vidare förefaller det mig lite osäkert om Sennet verkligen använder begreppen *homo faber* och *animal laborans* i enlighet med Arendts definition av dem. Hon skriver om en *handlande* människa som den i gemenskap ansvarstagande människan. Hon avser inte då *homo faber*. *Homo faber* kan visserligen genom sitt tillverkande befinna sig i ett socialt sammanhang men är inte ansvarstagande såsom den handlande människan (Arendt 1998, s. 51). *Homo faber* tolkar jag som den människa som oreflekterat låter sig styras utifrån tekniska, vetenskapliga och ekonomiska hänsynstaganden.²⁵

25. Historiskt sett kan hantverkaren sägas ha representerat just en sådan människa. Innan arbetsdelningen lett till att det uppstod yrkeskategorier som ingenjörer och vetenskapsmän var det hantverkarna som utforskade och drev den tekniska utvecklingen.

Det är förvisso en människa som kan och måste reflektera över sitt praktiska arbete men inte primärt utifrån politiska och moraliska hänsynstaganden. Just därför får homo fabers aktiviteter ofta så stora och oanade politiska och moraliska konsekvenser. Huruvida Sennet på denna punkt gjort en rimlig tolkning av Arendt eller ej är dock inte huvudpoängen här. Jag håller med Sennett om att den skarpa skillnad Arendt gör mellan den tillverkande människan och den politiska, moraliska och språkligt handlande människan ger en allt för förenklad bild av något som i verkligheten är mer komplext. Särskilt gäller detta den konstnärligt skapande människan.

För mig som konstnärligt utövande hantverkare blandar sig de två existensformerna, den tillverkande och den handlande människan, ofrånkomligen med varandra. Som konstnär representerar jag båda formerna samtidigt när jag tillverkar. I min roll som konstnär är tillverkningen en i grund och botten språklig handling, vilket indikerar att *tillverkning* inte helt kan separeras från *handlande*.

Även språk i form av text och tal tillverkas. Även den materiella kulturen – föremålen och artefakterna – talar till oss. I tillverkningen finns en språklig potential som i den materialbaserade konsten är dragen till sin spets. Arendt ser i och för sig konsten som uttryck för människans tänkande och eftersinning (Arendt 1998, s. 226).²⁶ Men med den skarpa åtskillnad hon gör mellan tillverkning och handlande är det lätt att glömma bort att även konsten tillverkas. En konstnär har alltså att hantera både *tillverkningens* och *handlandets* problematik samtidigt. Min utgångspunkt för den vidare diskussionen är att de flesta konstnärliga utövare, medvetet eller intuitivt, har förståelse för att konsten i grunden är en språklig praktik.

26. Arendt själv hyser inte några högre tankar om konsthantverket som hon beskriver enligt följande: "Själva utformningen spelar därvidlag givetvis mindre roll för de vardagliga bruksföremålen än konstföremålen som är undandragna bruket, och det moderna konsthantverket, med dess försök att tillverka bruksföremål som om de vore konstföremål, har tillräckligt med smaklösheter på sitt samvete" (Arendt 1998:232 – 233).

Kapitel 5

Teorins praktik

"That works very well in practice, but how does it work in theory?"²⁷

En teoretisk vändning

Jag har valt att beskriva de senaste decenniernas förändringarna inom konsthantverket som en *teoretisk vändning*. Allmänt, i förhållande till det rådande konstbegreppet, måste förändringar av ett konstområdes spelregler ses som en högst normal företeelse. Det är den (post-)moderna konstens normaltillstånd att pröva sina gränser. Konstbegreppet befinner sig (liksom konsthantverksbegreppet) i ständig förändring. Konsthantverket utgör alltså inget undantag, trots att det genom sin historiska bakgrund kan uppfattas som en av de mer konservativa delarna av konstfältet. Som några exempel på betydelsefulla förändringar inom konsthantverksfältet kan nämnas efterkrigstidens boomande studio craft-rörelse, där bland annat keramikern Bernard Leach tankar och praktik hade stor betydelse (se Leach 1945). På detta följde under 60-talet ett konsthantverk som rörde sig bort från den funktionella estetiken som Leach hade förespråkats, mot ett mer expressivt, och av bildkonsten influerat konsthantverk (Robach 2010).

Ett konstfält som är mobilt och dynamiskt öppnar för nya möjligheter. Ofta leder det till ökad konstnärlig frihet. Så länge utvecklingen leder i en sådan riktning är det rimligt att välkomna den. Men förändringar är i sig är ingen garant för konstnärlig frihet och mångfald.

27. Citatet ovan har jag inte lyckats knyta till någon enskild person men det är högst troligt att det är inspirerat av följande citat av Immanuel Kant: "This may be true in theory, but it does not apply in practice" (Kant 1970, s. 61).

I kapitlet kommer jag att kritiskt undersöka hur konsthantverkets teoretiska vändning kan ses i förhållande till konstens språkliga mångfald och frihet. Som skisserades i föregående kapitel är det möjligt att se lerbaserad språklighet som ett språkspel. Ett bland konstens alla övriga språkspel. Och till varje språkspel knyter sig som sagt ett maktspel. I enlighet med spelanalogin är det spelets regler det handlar om i detta kapitel. Hur är reglerna konstruerade och hur styr de spelet? Utifrån vilka föreställningar och ideologier skapas reglerna? Och slutligen: Är reglerna bra som de är eller kan de skrivas på ett annat sätt som skulle kunna göra spelet friare, rikare och mer demokratiskt? Förändringarna av fältet och det nya konsthantverket har uppmärksamats i den konsthantverksteoretiska litteraturen (se Veiteberg 2005; Bull 2007; Mazanti 2006). Men här rubriceras förändringarna inte som en teoretisk vändning. Snarare beskrivs förändringarna som det konceptuella konsthantverkets genom-brott. Men oavsett hur man vill benämna de förändringar konsthantverket genomgått de senaste 20–25 åren kan det konstateras att de vilar tungt på, och har varit beroende av teoripraktikens stöd. Förändringarna handlar i grund och botten om hur konsthantverksbegreppet och därmed konsthantverket ska förstås och definieras.

Två grupper på fältet har särskild betydelse för hur konsthantverksbegreppet formas och omformas. Det handlar om de praktiserande konsthantverkarna och de praktiserande konsthantverksteoretikerna. Varje nytt verkenkonsthantverkare visar fram är i någon liten mån med och påverkar definitionen av begreppet. Detsamma gäller för teoretikern. Varje text eller föreläsning som produceras är med och påverkar föreställningarna om vad konsthantverk är. Men förutsättningarna och villkoren för hur dessa båda grupper utövar inflytande skiljer sig åt. Den teoriproducerande praktiken kan sägas ha till syfte att aktivt gripa in i föreställningarna om vad konsthantverk är. Teoretikern värderar och kritiserar konsthantverket samt formar definitionerna och skapar begreppen som omger det. Någon sådan explicit begreppsslöjdande uppgift kan inte sägas tillhöra i konsthantverkspraktiken. För konsthantverkspraktikern är målet att skapa kvalitativa konstnärliga uttryck. Det är endast några praktiserande konsthantverkare som, inom praktikens ramar, har som uttalat mål att förändra definitionen av konsthant-

verksbegreppet. Hur som helst, genom den teoretiska vändningen har teoripraktikens normativa verkan inom fältet ökat betydligt.

Mitt intresse här riktar sig alltså mot teoripraktiken. Här återfinns de aktörer, i regel en akademiker, som yrkesmässigt har möjlighet att producera teori. Här kommer jag att särskilt uppmärksamma de teoretiker som intagit tätpositioner och varit pådrivande i den teoretiska vändning som fältet tagit. I mitt urval begränsar jag mig geografiskt. Det handlar i detta sammanhang om den skandinaviska kontexten. I Skandinavien har det anglosaxiska inflytandet varit påtagligt vilket kommer att avspelas i mina exempel. Samtliga namn som här kommer att figurera har haft eller har höga positioner i den institutionella miljö där teorin produceras.

Som forskande konsthantverkare har jag bevistat många konsthantverksseminarier med fokus på konsthantverkets teori. Jag har naturligtvis också diskuterat detta ämne med kollegor. Några namn har i dessa sammanhang återkommande dykt upp. Det har påverkat mitt urval. Urvalet är personligt färgat och ambitionen har inte varit att skriva en objektiv historik över konsthantverkets samtida teoripraktik. Mitt syfte här är att blottlägga de ideologier som, ibland kanske oreflekterat, styr tankemönstren inom den tongivande teoripraktiken och exemplen är valda utifrån detta syfte.

Mitt sätt att skriva tar både känslomässig och metodmässig inspiration från den teoripraktik som jag här avser att undersöka. Som konstnärlig forskare utnyttjar jag möjligheten att kritiskt granska teoripraktiken och vill därigenom bidra till teoribildningen kring denna praktik.

Konstens och konsthantverkets yttre förutsättningar

Men innan jag fördjupar mig i frågan om den samtida konsthantverksteorins ideologiska bas, vill jag kortfattat placera konsthantverket i en större samhällelig kontext. Yttre samhällsförändringar har bidragit till, och delvis utgjort förutsättningar för, den rörelse som varit drivande i de senaste decenniernas omdefiniering av konsthantverksbegreppet. Men till skillnad från den förändringskraft konsthantverkets teoribildning utövar på konsthantverket, förhåller sig dessa större skeenden i princip likgiltiga till konsthantverket i sig.

Av den konstindustri, som historiskt haft mycket stor betydelse för konsthantverksfältet, återstod i slutet av nittonhundratalet endast en spillra. I en ekonomiskt driven globaliseringsprocess har den manuella produktionen förflyttats från i-världen till länder med billigare arbetskraft och svagare fackföreningsrörelser. Konstindustrin utgjorde inget undantag. Tidigare hade konstindustrin, vad gäller de svenska förhållandena, utgjort en referenspunkt för konsthantverket. Från utövarens perspektiv hade den varit något att både ta avstånd ifrån och låta sig inspireras av. Kanske till och med något att uppgå i. I tomrummet som uppstod efter konstindustrin försköts den definierande makten från den praktiska, tillverkande sidan av fältet mot den teoriproducerande sidan av fältet.

Men som den enskilt viktigaste av de yttre omständigheterna räknar jag de stora förändringarna av konstens utbildningssystem som kännetecknar det sena 1900-talet. Sveriges högre konstnärliga utbildningar blev till högskolor i och med 1977 års högskolereform (Edling 2010, s. 11–15). Till en början förändrade det inte så mycket. När jag var student på Konstfack åren mellan 1986 och 1992 märktes inget akademiskt inflytande av i egentlig bemärkelse. Vi fick en professor, Signe Persson Melin, istället för som tidigare, en huvudlärare. En förändring av titulatur, inte så mycket mer. Vi studenter producerade inte de texter i form av projektbeskrivningar, examensrapporter och kursutvärderingar som idag intar en så central plats inom de konstnärliga utbildningarna. Istället var, i enlighet med den tidigare praxisen inom konstutbildningarna, kon-

centrationen riktad mot det som skapades i verkstäder och ateljéer och den gemensamma, i regel muntliga, reflektion som kringgärdade det arbetet.

Den harmonisering av Europas högskolesystem som stadfästes genom Bolognaöverenskommelsen 1999 ökade hastigheten i förändringsprocessen. Genom överenskommelsen ska organisationen av utbildningsnivåer, examinationsförfarande, uppläggning och kursplaner inom Europas högskole- och universitetsväsende harmonieras (Edling 2010, s. 13). I stora drag följer därför de högre konstitubildningarna idag en allmän europeisk akademisk standard. En standard som bland annat säger att poäng och betyg ska delas ut, fusk bestraffas och att examina ska kvalitetssäkras, valideras och dokumenteras (Edling 2010, s. 11–15).

Denna utveckling kan förstås ur ett större perspektiv där tankar om mätbarhet och kvalitetssäkring kommit att få en allt viktigare roll, inte minst politiskt. Föreställningen om att kvalitet kan fångas in och säkras genom att kvantifieras och mätas (NPM – New Public Management grundar sig på denna föreställning) har slagit igenom på bred front. Det har stor påverkan på hela den offentliga sektor vari skolor och utbildningssystem ingår. Det som inte kan mätas och dokumenteras har svårt att få plats inom systemen. För akademins del betyder det att kunskapssynen påverkas. Kunskaper blir till en kvantitativ storhet som låter sig mätas. Ju mer kunskap och kunskapsproduktion universiteten kan leverera desto bättre (Ahlbäck Öberg 2016). Liksom andra produkter antas kunskap kunna kvalitetssäkras utifrån på förhand fastställda mallar. Inom högskoleväsendet tillämpas, som en logisk konsekvens av ett sådant synsätt, numera ett ekonomiskt styrsystem där studentgenomströmning och antal producerade studiepoäng får avgörande betydelse för hur de ekonomiska medlen fördelas mellan universiteten och högskolorna (UKÄ 2016).

Bildningstanken förlorar i inflytande och kunskapen ses allt mer utifrån ett instrumentellt perspektiv. Utbildning och kunskap skall vara samhällsnyttig och lönsam. Anställningsbarhet är ett begrepp som förekommer allt oftare i diskussioner om kunskap och utbildning. Ett talande exempel på detta är svenskt näringslivs publikation *Konsten att strula till ett liv – Om ungdomars irrvägar mellan skola*

och arbete (Fölster & Kreicbergs & Sahlén, 2011). Här argumenterar författarna för att högskolans utbildningar ska värderas utifrån vilken samhällsekonomisk avkastning de kan tänkas ge. Ju mer anställningsbar en student är efter sin utbildning desto bättre. Tanken är att studenter, genom differentierade studiemedel, sedan ska styras mot de samhälls- och företagsekonomiskt lönsamma utbildningarna. Den bildningstanke – att studenten fritt ska söka sin kunskap – som varit ett ideal inom akademien allt sedan Wilhelm von Humboldts dagar (Liedman 1999, s. 227–242) syns alltmer fjärran.

Den ovan beskrivna problematiken gäller generellt för akademien i sin helhet. Men utvärderingskulturen leder till särskilda problem för de konstnärliga utbildningarna. Texten och textproduktionen får allt större betydelse i dess spår. Inom konstutbildningarna utgör studenternas textdokument ett nödvändigt underlag i det kvalitetsutvärderingssystem som där tillämpas. Text, exempelvis i form av examensrapporter och projektbeskrivningar, fungerar bättre än de konstnärliga uttryck studenterna skapar, när kvaliteten ska säkras. När textproduktionen tar mer plats sker det på bekostnad av de konstnärliga uttrycken (Nobel 2014, s. 138–140). Det leder också till att en viss typ av konst bättre passar in i systemet än annan. Inom utbildningssystemet, liksom inom den samtida konsthantverks-teorin, favoriseras uttryck som tydligt knyter sig till en diskursiv och textmässig begreppslighet. I följande citat av Jorunn Veiteberg, norsk konsthantverksteoretiker och fram till 2016 gästprofessor vid HDK, beskrivs fenomenet: ”Som skribent är det lätt att bli förförd av det konceptuella eftersom det är mycket lättare att formulera sig kring konst som kommenterar konst – en vacker och utsökt utformad tallrik av Kenneth Williamsson är mycket svårare att formulera sig kring än en manipulerad ready-made av Kjell Rylander” (Veitetberg 2006, s. 47).

Detta var i korta drag den yttre bakgrund mot vilken jag nu avser att fördjupa mig i konsthantverkets inre och teoridrivna förändringsprocess.

Några nedslag i teoripraktiken

Jag inleder med att ge några skildringar av egna möten med konsthantverkets samtida teoripraktik som gjort intryck. Exempelen är valda för sin tydlighets skull. De ger en stämningsbild och genom dem blir också några av de ideér teoripraktiken lutar sig emot synliga.

2012 var jag i egenskap av forskande konsthantverkare en av de inbjudna utställarna på utställningen *Making Knowledge* på Gustavsbergs Konsthall. Där visades arbeten av fyra konsthantverkare som på olika sätt var eller varit knutna till konstnärlig forskning i ämnet konsthantverk. Deltagare var Caroline Slotte och Kjell Rylander från norska sidan och Frida Hållander och jag från den svenska. Det arrangerades ett offentligt seminarium i samband med utställningen med fokus på forskningen inom området. En av talarna, Christina Zetterlund, verksam som professor i design och konsthantverksteori på Konstfack, lanserade ett för mig nytt begrepp. Hon talade om konsthantverkets *kuddrum* (Zetterlund 2012). I kuddrumet, sade hon, odlas konservativa borgerliga medelklassvärderingar med exkluderande verkan. Rummet kan uppfattas som en konserverande behållare för otidsenliga uppfattningar och som skyddad verkstad för de konsthantverkare som genom sina praktiker kan anses dela dessa uppfattningar.

Mitt andra exempel är från seminariet "Mapping Contemporary Crafts Theory" som HDK arrangerade tillsammans med Röhsska museet hösten 2013. Det var i enlighet med titeln ett seminarium om samtida konsthantverksteori. Seminariet var välbesökt och flera namnkunniga och internationellt erkända skribenter och teoretiker var inbjudna att tala. Bland dem Ezra Shales, biträdande professor vid Massachusetts College of Art and Design. Det var nog fler än jag som hoppade till i bänkraderna när han uppmanade oss i publiken att bränna boken *A Theory of Craft* (Risatti 2007). Jag har läst boken och den bild av konsthantverk som ges i den kan sägas vara idealiserad. En kritik av innehållet ter sig fullt rimlig. Men uppmaningen att bränna boken var ändå uppseendeväckande.

I den samtida konsthantverksteoretiska litteraturen kan delar av konsthantverksfältets aktörer bokstavligen beskrivas som psykiskt sjuka. I *The Invention of Craft* (Adamson 2013) tar Glenn Adamson –

som bland annat varit chef på The Museum of Crafts and Design i New York och tidigare forskningschef på Victoria and Albert Museum i London – på sig rollen som terapeut för de psykiskt sjuka. Han gör det med avsikt att kurera den psykiska sjukdom som delar av fältet anses lida av. De symtom den sjuka patienten visar upp är: repetitivt beteende, falska minnen och flashbacks (Adamson 2013, s. 185–186). Sjukdomen gör patienten tillbakablickande och oförmögen till konstruktiv och framåtblickande självreflektion. De sjuka utgör inte bara en fara för sig själva och konsthantverket utan har även menlig inverkan på hantverket och de samhälleliga förutsättningarna för, och uppfattningarna om, hantverk generellt (Adamson 2013, s. 181–231).

Och så ett sista exempel. I *En ny diskurs for kunsthåndverket* refererar Knut. A. Bull, konstvetare och seniorkurator på Nasjonalmuseum i Norge, till det han ser som en allmän förståelse av vad konsthantverk är: ”kunstarten lager ting som ikke reflekterer virkeligheten, men ting som er en del av virkeligheten som billedkunsten reflekterer. Kunsthåndverkets produkter har derfor, i motsetning til billedkunsten, icke noe innehold utover sin egen form” (Bull 2007, s. 10). Senare beskriver han en övergång mellan denna typ av konsthantverk, och en annan ny och konceptuell typ av konsthantverk som börjat dyka upp på konsthantverksscenen, genom en hänvisning till en bok av Jorunn Veiteberg. Bull skriver: ”Hennes bok *Kunsthantverk – fra tause ting til talande objekt* er ett prosjekt som skal fange inn overgangen fra den tause [tysta – min översättning] hantverksestetikken til det talende, eller idébaserte kunsthåndverket, det som har fått et innhold” (Bull 2007, s. 23).

Även om exemplen vid ett första påseende kan uppfattas som disparata blir några saker ändå tydliga genom dem. Något som engagerar känslomässigt står på spel. Språket som används är i flera av exemplen drastiskt och värdeladdat. Tydligt blir också att det finns en typ av konsthantverk som ställer sig i vägen för ett annat. Det som står i vägen är otidsenligt och utövarna av det är inte psykiskt friska. Den typ av konsthantverk dessa utövare producerar kan beskrivas som tomt, och det har inget annat innehåll än sin form. Det är ett konsthantverk att ta avstånd ifrån. Det blir till en projektionsyta mot vilket det föredömliga konsthantverket tydligare kan träda fram.

Utifrån tonen i exemplen kan man få intryck av att det pågår en animerad, kanske het, idédebatt mellan två ideologiskt motstående sidor på den teoretiska sidan av fältet. Men det har varit svårt för mig att uppfatta mer än en sida med reellt inflytande i den samtida konsthantverksteoretiska debatten. Bortsett från den bok vi uppmanades att bränna är det tunnsått med teoretiker eller teorilitteratur som uttrycker en avvikande uppfattning. De tunga och inflytelserika företrädarna inom teoriområdet verkar vara tämligen överens. Debatten dras med viss asymmetri. Som utövande konsthantverkare blir det därför lätt att uppfatta att kritiken inte i första hand riktar sig mot andra konsthantverksteoretiker och deras teorier. För mig ter det sig som en rimlig tanke att kritiken gäller (somliga av) oss utövare. Det är vi som är ansvariga för den typen av konsthantverk omdömena och kritiken riktar sig mot. Den uppfostrande tonen, både på de seminarier jag bevistat och i den litteratur jag läst, bidrar till denna tolkning. Därför är jag, med min dubbla roll som akademisk forskare och konsthantverkare, beredd att ikläda mig rollen som talesperson för den typ av utövare som, i enlighet med exemplen ovan kurar i kudrummets dunkel, lider av mental sjukdom och vars konsthantverkspraktik egentligen inte kan sägas ha ett relevant innehåll.

De som vill och de som inte vill kommunicera

För att gräva djupare i hur teoripraktikens idémässiga grund kan förstås återknyter jag till berättelsen om Craft in Dialogue (CiD) som fanns med i det inledande kapitlet. I den rapport, initierad av Konstnärsnämnden, som föregick och banade väg för projektet – Det är konsthantverkets tur – beskrivs ett konsthantverk som lider brist på teoribildning (Helgeson 2002, s. 18). Denna brist var också något som uppmärksammades av CiD. Vid sidan av att bredda konsthantverkets internationella plattform, syftade projektet också till att skapa utrymme för områdets kuratorer och skrivande praktiker (Zetterlund [red.] 2006, s. 19, 23, 36).

Den förberedande studien, som är från 2002, känns bitvis överraskande daterad. Konsthantverk tilldelas där delvis sin giltighet utifrån det faktum att det utgör en nödvändig förutsättning för designen: "det nyskapande konsthantverkets 'grundforskning' är en förutsättning för hela designområdet" (Helgeson 2002, s. 10). Detta instrumentella sätt att betrakta konsthantverket är dock inte daterat, utan förekommer även idag, vilket jag kommer att återkomma till. Daterat är det däremot att beskriva konsthantverket som den "viktigaste spegeln av vår gemensamma folksjäl" och "den djupaste roten i den nationella estetiska och materialhanterande identiteten" (Helgeson 2002, s. 10). I rapporten trycks hårt på konsthantverkets möjlighet att marknadsföra Sverige internationellt: "Konsthantverket är, liksom konst och design, ett ypperligt sätt att förmedla bilden av den svenska identiteten" (Helgeson 2002, s. 10). Så utöver sin giltighet för designområdet och som nationell identitetsmarkör är konsthantverk också viktigt utifrån sitt pr-värde för Sverige och svenskhet.

Det finns en ironi i att CiD, som kan sägas ha skapats som ett resultat av studien, är en av de tydligaste kritikerna av den typ av nationalchauvinistiska påståenden som uttrycks i citaten ovan. CiD föll inte in i detta sätt att definiera och ge konsthantverk legitimitet. Detta trots att det uttalade syftet var att vidga och utveckla de svenska konsthantverkarnas och formkonstnärernas internationella plattform. Tvärtom uppmärksammas det problematiska med strategin att göra nationell identitet till säljargument för konsthant-

verket (Ahl 2006, s. 27–30). I dag, knappt 15 år efter att rapporten publicerats, är det inte troligt att någon som vill bli tagen på allvar i konsthantverksskretsar så oreflekterat skulle uttrycka tankar som så tydligt kopplar sig till denna problematiska sida av konsthantverkets historia.

Men de insatser CiD gjorde för att lyfta fram sidor av konsthantverkets stundtals ganska problematiska historia hindrar inte att projektet uppfattades som exkluderande gentemot somliga av fältets utövare. Love Jönsson, som en period var verksam som projektledare inom CiD, uppmärksammar detta: "Men i efterhand har jag förstått att många svenska konsthantverkare, flera av dem mycket framstående och med bred internationell erfarenhet, upplevde att projektet inte var till för dem" (Jönsson 2006, s. 24). Citatet är hämtat från utvärderingen av projektet – *Craft in Dialogue 2003 – 2006: Craft is Handmade Communication!* Där finns intervjuer med de övriga projektledare (Zandra Ahl och Päivi Ernkvist) som vid sidan av Love Jönsson var knutna till CiD. Päivi Ernkvist, får där frågan "Vad är det för konsthantverkssituation ni utgått ifrån?". Hon beskriver ett konsthantverk och en yrkeskår som har svårigheter att kommunicera: "Konsthantverket har saknat kommunikativa utställningsformer. De har inte starkt formulerat sina utställningar. Det är något man måste göra idag, inte bara för att synas utan för att kunna kommunicera." Vidare beskriver hon vilka konsthantverkare man inom projektet valt att fokusera på: "Det handlar om de som vill formulera, kommunicera, de som vill påstå något" (Ernkvist 2006, s. 21).

En tolkningsmöjlighet utifrån dessa påståenden är att det finns konsthantverk som förvisso syns men som ingalunda kommunicerar och i linje med det senare citatet måste det även finnas konsthantverkare som inte kommunicerar och som inte heller har någon avsikt att göra det. Tanken om ett innehållslöst och icke-kommunikativt konsthantverk återkommer här. De konsthantverkare som inte vill kommunicera är heller inte kvalificerade att ingå i projektet. Den exkluderande hållning jag personligen upplevde kan förklaras av att jag kan räkna in mig i den grupp som inte ansågs kunna eller vilja kommunicera.

I en publik verksamhet är det förstås viktigt att man syns och förmår kommunicera något till sin publik. Ur det perspektivet är det inte svårt att förstå att Ernkvist uppehåller sig kring frågan om konsthantverkets och konsthantverkarnas bristande förmåga att kommunicera. Om konsthantverket och konsthantverkarna, som Ernkvist antyder, inte förmår att kommunicera, vad kan det tänkas bero på? Varför befann sig konsthantverket i ett läge där det tappat sin förmåga att kommunicera? Det måste hållas för troligt att det historiskt sett trots allt hade kommunicerat. Annars hade väl inte konstformen konsthantverk existerat? För vilken publik och vilka utövare skulle i längden vara intresserade av ett konsthantverk som inte kommunicerar, som inte säger något? Men nu hade alltså detta förändrats och någonstans på vägen hade konsthantverket tappat sin förmåga att tala.

Ernkvist har en idé om en möjlig väg ut ur det dilemma konsthantverket befinner sig i. Hon konstaterar: "Samtidskonsten, det som varit explosionsartat där, är inte längre själva objektet utan kommunikationen" (Ernkvist 2006, s. 21). Samtidskonsten och konsthantverket skiljer sig åt vad gäller kommunikation. Där konsthantverket misslyckats har samtidskonsten lyckats. Citatet förklarar också varför ett konsthantverk som inte kommunicerar ändå kan synas. Kommunikationen är inte knuten till det konstnärliga objektet/artefakten i sig. Som en följd av detta blir det för Ernkvist naturligt att göra samtidskonsten till modell för hur konsthantverket återigen ska kunna bli kommunikativt. Samtidskonsten är den förebild konsthantverket behöver för att bli mer kommunikativt och därmed framgångsrikt.

Glenn Adamson, gör i *Thinking through Craft* (Adamson 2007) en liknande analys av konsthantverksfältet. Han konkretiserar och ger exempel på en utövare som inte nått upp till den standard han anser bör gälla en samtida konsthantverkare. Adamson använder amerikanske glaskonstnären Dale Chihuly som exempel. Det är inte långsökt att tänka sig att han motsvarar den typ av konsthantverkare Ernkvist indirekt ställer upp som motsatsen till de konsthantverkare som "vill formulera, kommunicera, de som vill påstå något" (se tidigare citat). Adamson inleder med att konstatera att Chihulys konst kan beskrivas som antiintellektuell (Adamson

2007, s. 65). Somliga av Chihulys anhängare har, enligt Adamson, hävdad att han med sin konst ansluter sig till en linje inom glaskonsten med det venetianska renässansglaset och den franske glaskonstnären René Lalique som några av de tydligaste förbilderna. Adamson skriver: "Chihuly's work shares in the raw, sensual appeal of this tradition, as well as its preening fetishization of technique for its own sake" (Adamson 2007, s. 66). Adamson fortsätter med att ge en beskrivning av hur den konstnärliga praktik Chihuly och de konsthantverkare som följer i hans spår kan karaktäriseras. De är genom sina praktiker "indulging in a free, gleefully empty-headed play of forms" (Adamson 2007, s. 66). Och han utvecklar resonemanget vidare: "Chihuly and his followers, who are for many people the public face of contemporary craft, stand against everything that modern and postmodern art has tried to achieve." (Adamson 2007, s. 66). Slutligen konstaterar Adamson att Chihuly visar upp en "cynical disregard for art's critical possibilities" (Adamson 2007, s. 66).

Det intressanta med Adamsons exempel på det dåliga konsthantverket är hur den stora konfliktlinjen dras upp genom det. Det finns en typ av konsthantverk – närmare bestämt det som Chihuly och hans följare ägnar sig åt – som står emot allt som modern och postmodern konst strävat efter. Det är fråga om ett antiintellektuellt och hedonistiskt konsthantverk (Adamson 2007, s. 66). Denna typ av konsthantverk karaktäriseras av ett intresse för hantverket i sig, vilket i sammanhanget ses som problematisk. Något godtagbart innehåll står heller inte att finna i det, utan det handlar istället om ett gladlynt och enfaldigt lekande med form. Tanken om form utan innehåll tycks vara återkommande hos de tongivande konsthantverksteoretikerna. Det är också ett konsthantverk som, enligt Adamson, saknar all form av självreflektion (Adamson 2007, s. 66). I Chihulys fall är konsthantverket också besvärande kommersiellt belastat. Den här typen av konsthantverk tär på konsthantverkets kulturella kapital och hotar, enligt Adamson, att omintetgöra alla möjligheter för konsthantverket att bli taget på allvar.

Adamsons kritik träffar. Tidigt i min karriär hade jag blivit medveten om Dale Chihulys glaskonst och den hade gjort intryck. Som jag ser det förmår Chihuly i sina bästa stunder att ge sin konst ett innehåll som griper tag. Hans konst har en förmåga att väcka

förundran och beröra på ett kroppsligt plan. Kanske stämmer det att både Chihulys konst och min upplevelse av den skulle kunna beskrivas som antiintellektuell, även om jag i sammanhanget ser det som ett problematiskt begrepp.²⁸ Men rent tekniskt, utifrån ett hantverksperspektiv, imponerar han. På ett intelligent sätt har han, genom sina monumentala arbeten, visat att de formatbegränsningar jag, och många med mig, fått för oss gällde för det blåsta glaset var möjliga att överskrida. Uppenbarligen avviker mitt sätt att förstå och möta Chihulys konst från Adamsons sätt att förstå och möta den. Själv hamnar jag med min konstnärliga hållning återigen på fel sida om den linje som Adamson och Ernkvist drar upp mellan det giltiga och ogiltiga konsthantverket.

Något som är tydligt hos både Adamson och Ernkvist är att samtidskonsten utgör korrektivet för det bristande konsthantverket. Den är den nödvändiga förebilden för de konsthantverkare som vill följa med sin tid och bli tagna på allvar. Adamson visar, kanske lite överraskande, prov på en dygdetisk hållning då han i den moderna och postmoderna konsten ser ett ideal som kan svikas. För att bättre kunna förstå den koppling de båda gör mellan konsthantverk och samtidskonst är det rimligt att blicka tillbaka och granska hur det samtida konstbegreppet formats.

28. Att tala om antiintellektuell konst antyder ett fullständigt oreflekterat förhållningssätt till konsten och konstens uttryck. *Antiintellektuell* skulle kunna motsvaras av begreppet *antisinnlig* och båda ter sig som lika onyanserade sätt att kategorisera konstnärliga uttryck.

Med samtidskonsten som förebild

Tankarna om form utan innehåll och konsthantverk som inte kommunicerar kan härledas till de förändringar bildkonstbegreppet genomgick under nittonhundratalet. Förändringarna var radikala och ledde till ett i grunden förändrat konstbegrepp.

Fram till renässansen gjordes ingen större skillnad mellan bildkonst och övriga konstfulla hantverk. Men då distanserar sig bildkonstens hantverkare från övriga estetiskt anknutna hantverkare. Utifrån en målsättning att höja bildkonstens status inrättas ett antal konstakademier runt om i Europa. Först ut var Accademia di San Luca, även kallad Accademia del Disegna, i Florens, grundad 1562. Snart fick den efterföljare. En av uppgifterna akademierna tog på sig, vid sidan av att svara för blivande konstnärers utbildning, var att ställa upp normer för den föredömliga konsten. Genom akademiernas arbete ökade med tiden verkligen bildkonstens anseende och status. Initialt var det den klassiska konsten som utgjorde akademiernas ideal. Antikens konst ansågs inte möjlig att överträffa. Idéhistorikern Sven-Eric Liedman beskriver det enligt följande: "Så länge klassicismen var förhärskande sågs konstidealen som tidlösa och därför kunde man inte heller i en framstegsprocess överbjuda de eviga värden som förknippades med klassisk konst" (Liedman 1999, s. 371–373). Konstnären skulle, efter bästa förmåga, leva upp till den ideala konstens standard. Konsten tenderar att vara relativt statisk inom ett sådant paradigm. Den klassicistiska konstens betraktelsesätt liknar det som finns inom hantverket. Det man som utövare kan hoppas på är att svara upp mot en redan satt standard, men knappast att överträffa den.

Romantiken förde med sig ett annat sätt att se på konsten och framför allt konstnären. Romantikens konstnär förväntades vara originell och personligt nyskapande. Genom sin originalitet kunde konstnären uppnå genistatus. Även om romantiken kan ses som en reaktion mot upplysningen och den vetenskapliga rationaliteten, leder romantikens nya konstnärsideal till att även bildkonsten skrivs in i upplysningens framstegstanke. Tidens nya konstnär förväntas, till skillnad från den klassicistiska, överbjuda tidigare generationers

konstnärer. "Striden mellan de knäsatta institutionerna [akademierna] och de självutnämnda företrädarna för en nödvändig förändrings- och framstegsprocess är notorisk i den moderna utvecklingen och upprepas om och om igen, åtminstone sedan det romantiska genombrottet" (Liedman 1999, s. 373). I konstdefinitionen har, allt sedan dess, det *personligt nyskapande* varit givet. Tanken om konstnären som personligt nyskapande är en av grundbultarna i det moderna konstbegreppet.

Den tekniska utvecklingen har, liksom på det flesta andra områden, även utövat starkt inflytande över konsten. För bildkonstens del utgör de tekniska landvinningarna inom foto och film de kanske mest uppenbara exemplen på detta förhållande (Se Benjamin 1997). Teknikutvecklingen har sin givna roll i formandet av ett nytt konstbegrepp.

Men kanske än viktigare är den förändrade världsbild som föds i Europa under 1600-talet. Inom filosofin glider man då, på grund av historiska omständigheter, mot ett allt mer analytiskt och teoretiskt sätt att möta världen (Toulmin 1992; Josefsson 1991, s. 83–100). Den norske filosofen Hans Sjernheim beskriver skiftet målade: "Det vert sagt, og med rette, at nytida sin filosofi byrja med Descartes. Ein kan seia det slik at det Descartes gjorde var å dela ut korta som vi har spelt med mesteparten av tida sidan "(Sjernheim citerad i Lindseth 2016a).

Den mekaniska världsbilden tar form. Genom att observeras kunde världen objektivt förklaras och beskrivas. Vetande och vara separeras och världen upphör att vara en plats som, först och främst, förstås genom det egna deltagandet i den. Vetenskapsmannen – det var oftast en man (se Josefson 1991, s. 83–92) – och det vetenskapliga perspektivet gavs tolkningsföreträde när världen nu skulle beskrivas, kategoriseras och inte minst tämjas. Detta skifte i det västerländska tänkandet ledde till att den vetenskapliga blicken riktades mot allt fler områden, så småningom även mot bildkonsten.

När konsthistoria under 1800-talet etableras som en självständig vetenskaplig gren får den, genom sin akademiska tyngd, avgörande betydelse för konsten och formandet av ett modernt konstbegrepp. Konstvetenskapen söker förklara vad konst är. Och i det syftet skapas konstdefinitioner, kategorier och gränser mellan

konst och icke-konst. Genom konstdefinitionerna kan även bra och dålig konst pekas ut. När konsten blev föremål för detta teoretiska intresse blev gränserna som definierar kategorierna mycket intressanta för de vars verksamhet blev föremål för kategoriseringen. Under 1900-talet fick både konstvetenskapens teoretiker och konstens praktiker bråda tider. Många gränser har funnits för konstnärerna att utmana och överskrida. Och många överskridanden har funnits att hantera filosofiskt och teoretiskt för teoretikerna. Om tankarna om det personliga och originella, i och med romantikens genombrott, fått ökad betydelse blir under 1900-talet det närbesläktade begreppet *gränsöverskridande* till ett honnörsord inom konsten, och något som definierar den intressanta konsten. Gränsöverskridande blir till en kvalitetsmarkör. Att befinna sig nära gränsen, vid frontlinjen som en del av ett avantgarde, blir åtråvärt för alla som vill göra sig bemärkta sig inom konsten.

Därigenom skapas ständigt nya konstdefinitioner i en allt hastigare takt. De gränsbrytande konstnärerna blir mycket viktiga för de konstteoretiker som vill göra sig gällande och vice versa, och en självklar karriärväg öppnas för de av fältets aktörer som önskar sig framgång och berömmelse. Den konst som inte rör sig i konstens gränstrakter, och den teori som inte pekar ut vägen framåt blir ur detta perspektiv inte så intressant. Dock viktig som en referens när nya gränser pekas ut och överskrids.

Ett gränsbrytande konsthantverk behöver, liksom en gränsbrytande bildkonst, en motbild att ställa sig i relation till. Vad gäller motbilden kommer det som ses som brist att poängteras, medan det omvända förhållandet kommer att gälla för den konst som anses bryta med sina föregångare. Fenomenet beskrivs i följande citat: "Det fält som öppnas efter modernismens eventuella upplösning är för sin konstitution självt beroende av vilken typ av modernism det antas bryta med, och berättelsen om föregångarnas tillkortakommanden blir alltid en integrerad del av det egna självkräftfärdigandet" (Wallenstein 1996, s. 119). I citatet från konstteoretikern och professorn i filosofi, Sven-Olov Wallenstein, talas om brotten mot modernismens olika riktningar. Wallenstein talar om den moderna konstens *eventuella* upplösning. För paradoxalt nog skriver även de konstriktningar (till exempel post-

modernismen och samtidskonsten) som anses följa på och efterträda modernismen in sig i samma linjära utvecklingstanke som kännetecknar modernismen.

I takt med att gränsbrytandet i sig började ses som en konstnärlig kvalitet blev konsten allt mer inåtskådande och upptagen av sig själv. Metanivån – konst som handlar om konst – tog allt större plats. Det finns konstriktningar som gjort metanivån till konstens själva essens. Inom en sådan riktning är villkoret för att konst skall kunna anses vara konst att den leder till en omformning av konceptbegreppet. Den amerikanske konstnären Joseph Kosuth, en av konceptkonstens förgrundsfigurer, skriver: "Giltigheten hos konstnärliga påståenden är inte avhängig några empiriska, och än mindre estetiska förutsättningar. [...] Med andra ord, karaktären hos konstens påstående är inte faktisk, utan språklig – det vill säga att de inte beskriver förlopp som är fysiska eller ens mentala objekt; de uttrycker definitioner av konst, eller formella konsekvenser av definitioner av konst" (Kosuth citerad i Wallenstein 1996, s.146).

Konceptkonst

Konceptkonsten är i detta sammanhang högintressant. Här är föreställningarna om "den tomma formen" som allra tydligast. Konstens visuella och taktila kvaliteter betraktas inom 1960-talets konceptkonst med stor misstänksamhet. Därför kommer jag att fördjupa mig i den och använder mig då av ett exempel av den amerikanske filosofen Benjamin Tilghman hämtat ur boken *But is it art?: The Value of Art and the Temptation Theory* (Tilghman 1994). Utifrån 1900-talets alla försök att formulera allomfattande bildkonstteorier söker Tilghman, med stöd av Wittgensteins senare tänkande att reda ut en rad missförstånd av språklig och filosofisk art som han anser färgat försöken att formulera denna typ av teorier. Boken är drygt 30 år gammal vilket gör att den diskussion som förs i den förmodligen skulle se annorlunda ut idag. Men i ett konsthantverkssammanhang är texten ändå relevant då konsthantverket idag genomgår en förändring som i stora drag kan ses som en blåkopia på förändringarna inom bildkonsten under 1960-talet.

Till exemplet: En man står inför konstverket *Placid Civic Monument* av Claes Oldenburg. En grop har grävts i en park och sedan fyllts igen (Tilghman 1994, s. 79). Mannen gillar konst. Han har hängt med i modernismen och kan uppskatta både abstrakt måleri och skulptur. Men inför detta verk står han frågande: Är det konst? Hur ska han förstå det? Han är förbryllad. Hans tidigare erfarenheter av konst är honom inte till någon hjälp. Tilghman vill hjälpa mannen att förstå, samtidigt som han själv försöker reda ut begreppen. I försöken dyker den institutionella konstteorin upp (Tilghman 1994, s. 47–70). Den tillskrivs George Dickie men är inspirerad av Arthur Dantos tankar om att konsten är beroende av en konstvärld, och framför allt de konstteoretiker som befolkar denna värld (jfr. s. 107). Det är alltså inte inneboende egenskaper hos konstens artefakter som är avgörande för huruvida något kan betraktas som konst eller inte. Det är konstexpertisen som äger makten att avgöra vad som är konst eller inte. Det som presenteras som konst på konstscenen och kan uppskattas som konst av konstvärlden är konst. Enligt Tilghman ska ordet *uppskattas* här förstås som estetisk uppskattning. Det är en estetik enligt en traditionell förståelse av begreppet det handlar om. Komposition, balans, färg, form etc. Enligt resonemanget blir då den institutionella konstteorin oanvändbar när det som ska bedömas saknar dessa estetiska kvaliteter. Saknas kvaliteterna handlar det helt enkelt inte om konst. Oldenburgs imaginära hål saknar estetiska kvaliteter enligt Tilghman. Han talar om brist på logik inom konceptkonsten, dit Oldenburgs verk räknas. Han refererar till en slogan som förekom inom konceptkonsten på 1970-talet: "dematerialization' of the art object and the 'deaesthetization' of art" (Tilghman 1994, s. 81).

Tilghman förefaller vara förbryllad över tankarna som presenteras i denna slogan. Konst utan ett inslag av estetik är svår att tänka sig. Konst utan en artefakt kan också vara svårt att föreställa sig. Denna slogan bär ju på en föreställning om en sådan konst.

Teoretiker och konstnärer lever, i enlighet med den institutionella konstteorin, i symbios med varandra. Marcel Duchamp kan beskrivas som föregångaren som förutsåg och initierade denna utveckling genom sitt verk *Fountain*. Han är numera omöjlig att bortse ifrån när det ska avhandlas konstteori. Han och hans konst utgör ett mönsterexempel för den gränsöverskridande konsten.

Oldenburgs imaginära hål har just sin stora kvalitet sett ur ett sådant konst-intresserad-av-sina-egna-gränser-perspektiv. Utifrån ett sådant perspektiv kan man säga att Oldenburgs hål trots allt förhåller sig till konstens klassiska estetiska normsystem där artefakten, och utformandet av den, har en central plats. *Placid Civic Monument* kan sägas förneka det normsystemet och överskrider därmed en gräns. Utan normsystemet skulle det inte funnits någon gräns att överskrida. Så även om förhållningssättet kan beskrivas som parasitärt, är estetik ur en traditionell förståelse hålets själva förutsättning.

En sak Tilghman håller emot hålet och mycket av den övriga konceptkonsten är att han saknar konstnärens intention (Tilghman 1994, s. 85–92). Utan en konstnärlig intention, ingen konst. Tilghman menar att intentionen förutsätter realisation och utan konstnärlig realisation kan man inte påstå att det finns en konstnärlig intention. Inom konceptkonsten har hävdats att idén är tillräcklig. Den behöver inte realiseras. Ohederligt, menar Tilghman. Jag säger att intentionen finns där och även den realisation som Tilghman, med rätta, anser krävs för att det ska gå att uppfatta någon intention. Så även om den är lite retsamt och möjligen ohederligt förklädd finns realisationen där. Oldenburg har faktiskt handfast, genom att låta gräva och gräva igen sitt hål, realiserat sitt verk. Men det har även de konstnärer vars verk bara talas eller skrivs fram.

Inom konceptkonsten odlades alltså föreställningen om en konst befriad från material och estetik. Innehåll skapas och kan bäras fram vid sidan av, eller till och med utan, en materialiserad artefakt. Med hänvisning till Lucy Lippard och hennes för konceptkonsten så betydelsefulla bok *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 = cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia* beskriver Wallenstein den process som sätts igång i och med konceptkonstens födelse: "Om man värderar denna process negativt kunde man tala om en språkimperialism, det diskursivas överkodning av det visuella" (Wallenstein 1996, s.141). Wallenstein tycker själv inte att en sådan formulering är att föredra. Han tycker istället att skiftet kan beskrivas som "en följd av tidigare utvecklingar inom processkonst, happenings och body art" (Wallenstein 1996, s.141).

Naturligtvis är den immateriella konsten eller från material befriade konsten inte alls immateriell eller befriad från material, såvida man inte tänker sig möjligheten av gudomliga eller andra sant immateriella förmedlingsmetoder. Det som avses med den immateriella och från material "befriade" konsten är att dess huvudsakliga innehåll bärs upp begreppsligt. Tal och framför allt skrift är dess huvudsakliga material. När den materialiserar sig på den samtida globaliserade konstscenen gör den det inte sällan på engelska. Det som hänt, när konsten befriat sig från material, är att konstens akademiskt inspirerade begreppsslöjdande kommit att dominera istället för alla de tidigare hantverkspraktikerna och materialen som bildkonsten materialiserat sig igenom. Allmänt kan textens materialitet sägas vara den som tronar på toppen i språkhierarkin. Ett förhållande som i allt högre grad börjat göra sig gällande även inom bildkonsten och konsthantverket. När samtidskonsten, idag 2016, på myndigheten Statens konstråds hemsida beskrivs enligt följande: "Den [samtidskonsten] har som ingen annan konstform befriat sig från material" (Malm 2016) är det ett (möjligen oreflekterat) uttryck för uppfattningen att texten och det begreppsliga är överlägsna alla andra konstnärliga uttryck och materialiteter. Att beskriva den textmässiga begreppslighetens överordning som befrielse är problematiskt. Det hindrar inte att det är just så den diskursiva språklighetens allt större dominans ofta kommit att beskrivas inom de, teoretiskt sett, mest tongivande delarna av bildkonst- och konsthantverksfälten. Utifrån detta faktum förefaller det rimligt att hålla fast tankarna om att hållningen kan beskrivas som just den form av språkimperialism den faktiskt är.

Tillbaka till hålet. För mig är det självklart att Oldenburg har en intention med sitt verk. Det är tydligt att det vänder sig till den publik som är konstteoretiskt intresserad. Det vänder sig till konstvärldens expertis dit konstens teoretiker kan räknas. I princip vänder sig all konst som är "immateriell" och "ickerealiserad" – eller rättare sagt; de i huvudsak med ord realiserade verken – till den konstteoretiskt orienterade publiken. Det är en konst för de redan initierade.

Kanske något paradoxalt skapar även den begreppsliga, konceptuella konsten sitt egna estetiska regelsystem. Estetiken finns även inom begreppsslöjden. Det handlar om en estetik av filosofisk

och litterär art. Det imaginära hålet är elegant, enkelt och tydligt. Det är, ur ett konstteoretiskt perspektiv, ett vackert exempel på ett lyckat gränsöverskridande. Tacksamt för teoripraktiker att teoretisera, filosofera och diskutera kring. Liksom Duchamps *Fountain* är det ett exempel på ett habilt begreppsslöjdande. Trots att Joseph Kosuth i det tidigare citatet motsätter sig alla tankar på att estetik har med riktig konst att göra, är han själv med och skapar en estetisk stil genom sitt konceptuella konstnärskap. Konceptkonsten blev snabbt till en stil bland konstens alla andra, vilket också kan illustreras av att Andy Warhol, nästan 50 år efter Duchamps *Fountain*, framgångsrikt återupprepar hans ready-made-grepp genom sitt verk *Brillo Boxes*. Det uppfattades, trots de år som gått, fortfarande som fräscht och gränsbrytande på 60-talet. Och nu, 100 år efter Duchamps introduktion av ready-maden, har den fortfarande kvar något av sin gränsbrytande aura. Något som bland annat tydligt visat sig genom det samtida konsthantverkets stora intresse för ready-maden.

Konsten och marknaden – om skapande förstörelse

Konsten, hur fri den än sägs vara, har alltid haft att förhålla sig till det ekonomiska system den befinner sig inom. Den traditionellt materialbaserade artefaktiska konsten kritiserar inte sällan för sin anpasslighet i förhållande till det kapitalistiska ekonomiska system vi nu lever under. Den konsten blir enkelt till en vara bland andra varor på en marknad. Kritiken är berättigad. Men även den "immaterialiella", konceptuella och gränsbrytande konsten kan kritiserar för sin anpasslighet till det ekonomiska system vi lever under.

Begreppet "kreativ förstörelse"²⁹ som myntades av den österrikiska nationalekonomen Joseph Schumpeter beskriver en typ av destruktivitet som anses nödvändig för att skapa utrymme för tillväxt och nya produkter på en marknad: "Denna skapande destruktionsprocess är kapitalismens kärna" (Schumpeter 2008, s. 107). Men begreppet är inte bara tillämpligt för att beskriva förhållandet mellan den kapitalistiska marknadens destruktiva och skapande krafter. Kreativ förstörelse är ett begrepp som även är tillämpligt för att beskriva en konst som gjort gränsbrytande till norm. Inom båda systemen kan kreativ förstörelse förstås som ett fenomen som förbrukar existerande mening för att ge bränsle till den motor som driver systemet genom att ersätta gammal mening med ny. Ett exempel som ofta förekommer på denna typ av marknadsdriven förstörelse är hur de mekaniska räknemaskinerna blev utkonkurrerade av de elektroniska. De elektroniska räknemaskinerna var överlägsna och de mekaniska tappade därför sin mening. Men det finns egentligen inget i processen som garanterar ett det nya som kommer är bättre eller mer meningsfullt än det som konkurreras ut. Att den kollektiva spårtrafiken kan sägas

29. I engelska versioner av den refererade texten används begreppet "creative destruction". I den svenska översättningen används begreppet "skapande förstörelse" men jag väljer att ansluta mig till den engelska versionen och använder därför begreppet "kreativ förstörelse" som jag tycker bättre fångar det jag här vill komma åt.

ha förlorat i konkurrensen gentemot privatbilismen illustrerar detta väl, då den spårbundna trafiken är överlägsen både vad gäller säkerhet, miljöhänsyn och energieffektivitet. Den kreativa förstörelsen i ett kapitalistiskt system tar endast ekonomisk hänsyn.

Vid sidan av den tekniskt och ekonomiskt drivna kreativa förstörelsen går det att tala om en kreativ förstörelse även inom konsten. Gränsbrytande har som tidigare påpekats blivit till en kvalitet i sig inom samtidskonsten. För att skapa denna gränsbrytande konst krävs det gränser. De traditionellt materialbaserade uttryckssätten inom konsten, de som inte kvalificerar sig som gränsbrytande, utgöra huvudsakligen dessa gränser. Det uppstår därigenom inom konsten en kreativ förstörelse som är snarlik den ekonomiskt drivna. Systemet kräver att gammal mening förbrukas för att ny skall kunna skapas. När meningen, genom den kreativa förstörelsen, sedan mer eller mindre kan anses förbrukad kan resultatet bli ett konsthantverk som börjar uppfattas som innehållslöst eller ett måleri som kan förklaras vara dött. Ett tydligt exempel på fenomenet återfinns i en recension av konstnären Susanna Slöörs måleri i nättidskriften Omkonst (Brodow-Inzaina 2012). Recensenten och konstkritikern, Anna Brodow Inzaina, ställer sig där frågan om Slöörs måleri kan betraktas som bra konst eftersom det kan sägas vara bra måleri. Brodow Inzaina svarar på sin egen fråga: "Som måleri är utställningen bra. Som uttrycksmedel för den kritiska samtidskonsten är Slöörs måleriska språk otillräckligt då det saknas referenser till en samtida politisk och social verklighet." Slöörs måleri kan alltså inte kvalificeras som konst, i kraft av att vara bra måleri, enligt en samtida uppfattning om vad konst är. Måleri kan inte längre, ens om det är bra, klassas som konst.

Både inom i den ekonomiska världen och i konstens värld står ett kapital på spel. Men konstens kreativa förstörelse handlar mer om ackumulationen av kulturellt än monetärt kapital. Det kulturella kapitalet kan dock växlas in och bli till monetärt, när stipendier och positioner inom institutionerna skall fördelas mellan fältets aktörer. Ingen konst, hur immateriell den än är, tycks kunna skriva ut sig ur den ekonomiska verkligheten.

Konsthantverksbegreppet

Efter att ha granskat konstbegreppet är det nu dags att se närmare på konsthantverksbegreppet. Här vill jag främst peka på några viktiga skillnader mellan konstens och konsthantverkets begreppsbildning.

I förhållande till konstbegreppet är konsthantverksbegreppet nytt. De hantverkspraktiker som i dag klassas som konsthantverk samlades inte under den gemensamma rubriken konsthantverk förrän i mitten av 1800-talet då begreppet för första gången dök upp. (Veiteberg 2005, s. 16).

Under 1800-talet, i samband med skapandet av nationalstaterna, riktades intresset mot allt som kunde skapa en känsla av gemensam nationell identitet. Det vardagliga slöjdande som den jordbrukande befolkningen alltid ägnat sig åt blev då intressant. Det ansågs fånga in något genuint och tidlöst, något som hade med folksjälens att göra. Slöjden och hantverket var användbara för att skapa föreställningar om nationell identitet. Kanske är denna förklaringsmodell mer tillämplig för att förklara hemslöjdens uppkomst snarare än konsthantverkets, men att dra upp exakta gränser mellan dessa båda områden är inte helt lätt. Det finns en annan, om dock besläktad, förklaringsmodell som kanske tydligare knyter sig till konsthantverksbegreppets uppkomst. Det handlade då om att slå vakt om den goda smaken den bildade borgerligheten ansåg sig inneha. Den goda smaken hotades av en industriproduktion som, utöver att vara tillgänglig för de lägre samhällsklasserna, även ansågs parodiera och trivialisera borgarklassens goda smak. Det var under detta idémässiga inflytande många av de tongivande museerna på området under 1800-talet inrättades runt om i Europa. Dessa historiska rötter inom konsthantverket är problematiska och har varit föremål för kritik. (Veiteberg 2005, s. 17, Zetterlund 2015, s. 10–14, Adamson 2010, s. 135–136). Utifrån ett utövarperspektiv kan det möjligen påstås att detta ideologiska gods inte har sin källa i hantverkarnas och slöjdarnas egna görande. Snarare är det så att dessa praktiker, delvis utifrån politiska syften, kommit att approprieras av ett maktbärande skikt.

Ett annat sätt att förklara uppkomsten av ett konsthantverksbegrepp lägger sig närmare de intressen som kan antas ha funnits hos

utövarna själva. Konsthantverkets uppkomst får här sin förklaring mot bakgrund av den industriella revolutionen. Utifrån detta perspektiv kan konsthantverket uppfattas som en reaktion mot både industrialiseringen och det moderna projektet där den ingick. Här blir konsthantverket till en motståndshandling gentemot de maktbärande samhällsskikten. Det handlar om de människor som inte utan vidare godtog modernismens utvecklingsoptimism, det vill säga de som inte lät sig övertygas om att den vetenskapliga rationaliteten och ekonomiska effektiviteten (läs kapitalism) automatiskt skulle leda till en ljusnande framtid. De delar av befolkningen, barn inräknade, som handgripligen på industrigolven fick stifta bekantskap med den gryende industrialismen hade förmodligen svårt att fullt ut dela den modernistiska framtidsoptimismen.

Industrialiseringen hotade de hantverksbaserade produktionssystemen och krävde också en disciplinering av arbetskraften. Här uppstod det friktion och den mytomspunna Luddit-rörelsen i England utgör ett exempel på den friktionen. Arbetare med bakgrund inom jordbruk och hantverk hade en syn på arbete och arbetets mening som inte var kompatibel med industrialismens syn på arbete och arbetets mening. De förindustriella människorna såg fri tid som något värdefullt. När de grundläggande mänskliga behoven av mat, kläder, värme och tak över huvudet var tillgodosedda fanns det inget särskilt skäl att fortsätta att arbeta för sakens skull. Arbeta för arbetets egen skull sågs därför även av de tidiga industriarbetarna som en främmande tanke. Att hålla tider och vara villiga att underordna sina liv industrins behov med långa arbetsdagar, monoton och en produktion som aldrig såg något slut krockade mot den förindustriella synen på arbetet (Paulsen 2010, s. 34–45).

De omänskliga arbetsvillkor som många av arbetarna i den tidiga industrialismen till slut ändå var tvungna att acceptera uppmärksammades och kritiserades vid tiden av många, bland annat av de brittiska samhällsdebattörerna John Ruskin och William Morris. De har haft mycket stor betydelse för konsthantverkarnas självförståelse. William Morris, en av förgrundsgestalterna i Arts and Crafts-rörelsen var en mångsidig man som var verksam både som konstnär, konsthantverkare och författare. Han var också en betydelsefull person inom den tidiga socialistiska rörelsen i England.

Morris drömde om ett jämlikt samhälle där den ekonomiska elit som styrde produktionen och angav dess villkor var ersatt av ett jämlikt och demokratiskt system, styrt utifrån människors gemensamma intressen och behov. Ett system som förmådde att uppmärksamma frågan om det – ur både arbetarens och samhällets perspektiv – meningsfulla arbetet. Inom ett sådant system skulle arbetet kunna vara mänskligt anpassat, och därmed också kunna kännas lustfyllt och meningsfullt för den enskilde arbetaren (Morris 2010). För Morris och Ruskin tedde det sig naturligt att se på hur arbetet hade varit organiserat innan industrialismen slog igenom. De hittade förebilder i det medeltida skråväsende inom vilket många av tidens hantverksyrken var organiserade. Här fann de sin idealbild: den autonoma hantverkaren som själv förfogade över sin tid och sina produktionsmedel och därmed hade inflytande över arbetets organisation och resultat. Hos dessa tänkare kombineras på ett intressant sätt reaktionärt med progressivt och dessa tankar om arbete och arbetets mening kan idag sägas ingå i konsthantverkets arvs massa. Konsthantverkaren förkroppsligar därigenom en civilisationskritik och ställer sig i opposition mot en modernitet som visat sig vara likgiltig inför värden som inte kan försvaras utifrån ekonomiska eller vetenskapligt rationella motiv. Denna ideologiska bas provocerade redan från början. Karl Marx kallade den irriterat för ”hantverksidiotin” på sin tid (Paulsen 2010, s. 57).

När dessa rötter inom konsthantverket idag blir synliga etiketteras de inte sällan som hippieartad och romantisk utopism. Det är också detta tanke gods med rötter tillbaka till Ruskin och Morris som Adamson beskriver som den psykiska sjukdom konsthantverket lider av. Kuddrums-metaforen handlar, som jag ser det, också delvis om detta arv. Konsthantverk provocerar och tycks ha en förmåga att träffa modernitetens ömma punkt. Denna ideologiska bas inom konsthantverket krockar också mot den betydligt mer modernt utvecklingsoptimistiska ideologi som samtidskonstbegreppet vilar på.

En världsbild

Jag har här intresserat mig för den tongivande delen av den samtida teoripraktiken och visat att det inom den tycks finnas en gemensam uppfattning om en riktning som konsthantverket bör röra sig i. Därmed finns också en uppfattning om vilken väg som leder framåt. För att kunna orientera sig och peka ut en riktning framåt måste det finnas en uppfattning om och en bild av världen. Går det att säga något om den samtida konsthantverksteoretiska praktikens världsbild? Jag ska göra ett försök.

Det ligger nära till hands att beskriva världsbilden som socialkonstruktionistisk. Jag prövar tanken. Den socialkonstruktionistiska rörelsen kan förstås som en reaktion mot den vetenskapliga, förment objektiva, och positivistiskt grundade världsbild moderniteten ofta förknippas med. Som rörelse måste den betecknas som ganska spretig. Under beteckningen samlas ett konglomerat av olika riktningar och förgreningar. Riktningar som postmodernism, poststrukturalism, kritisk teori och hermeneutik har i olika grad associerats med socialkonstruktionismen. Gemensamt för dessa riktningar är tanken om att verkligheten helt eller delvis är socialt konstruerat (Alvesson & Sköldberg 2008, s. 81–82). Inom det socialkonstruktionistiska tanke-systemet ryms också tanken att konstruktionen kan förbättras. Här finns en emancipatorisk potential att frisätta. Genom att blottlägga och dekonstruera förgivet tagna sanningarna och normer finns det möjlighet att befria människan från hindrande föreställningar och därmed onödigt lidande. Alla de olika riktningar som kan samlas under det socialkonstruktionistiska paraplyet delar i varierande grad också förhoppningen om denna möjlighet. Den emancipatoriska ambitionen är lätt att sympatisera med.

I en socialt konstruerad värld får språket en framskjuten plats. Generellt inom den socialkonstruktionistiska riktningen är föreställningarna om (verbal)språkets betydelse för vår verklighetsuppfattning stor. Inom vissa förgreningar dominerar den helt. Inom dessa de mest radikala riktningarna blir inte bara samhället och kunskapen till sociala och språkliga konstruktioner utan även den verklighet som kunskapen finns i relation till. Därmed blir all kunskap och alla sanningsanspråk tillfälliga och relativa (Alvesson & Sköldberg 2008,

s 100). I tanken att det inte finns några eviga sanningar, eller någon essens, rymms paradoxalt nog den eviga sanningen, eller essensen om man så vill, att det inte finns någon evig sanning. Mycket riktigt finns också en kritik mot de socialkonstruktionistiska strömningar där dessa tankar drivits längst. En sådan kritik går att uttrycka enligt följande: Marken är hård när man ramlar mot den och elden het när man sticker handen i den. Elden och marken är inte mänskliga konstruktioner och de är inte möjliga att med verbala verktyg dekonstruera för att därigenom befria människan från det lidande marken eller elden kan förorsaka oss (se Ferraris 2014).

Trots den något ironiska tonen fångas här in något väsentligt. Fören hantverkare är det svårt att omfamna tanken på att verkligheten endast uppstår i och genom det sociala och språkliga samspelet. Som hantverkare är man tvungen att aktivt ta del av världen via sinnena och kroppen. Ett sinnligt förhållande till världen och förkroppsligad kunskap är en förutsättning för hantverksutövande. Det blir genom hantverkspraktiken påtagligt att det finns delar av världen som inte konstitueras via verbalspråket. Med detta sagt är det fortfarande lika uppenbart att en stor del av det vi uppfattar som verklighet är socialt konstruerad.

När den sene Bruno Latour, som räknas som en av socialkonstruktionismens mer tongivande gestalter, skriver följande går det att ana en viss skepsis vad gäller ett alltför ensidigt språkligt grundat förhållningssätt till verkligheten: "What is the use of poking holes in delusions, if nothing more true is revealed beneath?" (Latour 2010, s. 475). Citatet är hämtat från *An Attempt at a "Compositionist Manifesto"* där Latour funderar på hur framtiden kan mötas på mer konstruktivt sätt än vad en modernitet – med en snudd på blind tilltro till rationaliteten i det vetenskapliga förnuftet – hitintills förmått. Men här finns också en kritik, som citatet visar, mot en allt för långt driven tilltro till dekonstruktionens potential. Latour fortsätter och ger de tankarna som kan födas ur en hantverkares erfarenhet ett visst stöd. "We need to have a much more material, much more mundane, much more immanent, much more realistic, much more embodied definition of the material world if we wish to compose a common world" (Latour 2010, s. 484).

Jag vill påstå att den tongivande samtida konsthantverksteoretiska praktikens världsbild vilar tungt på uppfattningen att världen är (verbal)språkligt konstruerad och att vägen framåt handlar om att med språkliga medel dekonstruera den. Det är en världsåskådning där tankar om materialitet som tomhet och immaterialitet (= verbal-språklighet) som innehåll får en mening. Inom dessa ideologiska ramar blir den diskursiva sida som knyter sig till konsthantverket huvudsaken och dess artefakter en bisak. Eller som Peter Dormer väljer att uttrycka det: "Conceptual craft exist primarily in words, with the objects acting as symbols or pegs" (Dormer 2010, s. 228).

I den ideologi inom vars ramar teorin produceras finns även en tydlig uppfattning om att konstnären bör inta en kritisk hållning när idéinnehållet i konsten konstrueras. I det tidigare exemplet med glaskonstnären Dale Chihuly menade Adamson att hans glaskonst visar upp en "cynical disregard for art's critical possibilities". Konstnären och konsten bör vara kritisk. Vilket även det blir logiskt utifrån tanken om teoripraktikens närhet till socialkonstruktionistiska tankeströmningar.

Närheten tar sig ibland bokstavligen mycket tydliga uttryck. I Vetenskapsrådets årsbok (2015) beskrivs två inriktningar inom den konstnärliga forskningen i ämnet konsthantverk i Sverige. Den ena beskrivs som en riktning "*där den egna konstnärliga praktiken utgör utgångspunkten för undersökningen*" (Lind [red.], s. 172). Beskrivningen ger inte några tydliga ledtrådar vad gäller ideologisk hemvist. Hållningen kan i princip appliceras på all konstnärlig forskning. För den andra riktningen framträder de ideologiska ramarna tydligare. Den "*använder konsthantverket som metod eller plattform för undersökningar av samhällets normer och värderingar*" (Lind [red.], s. 172). Snarlika formuleringar kan hämtas från *Konsthantverk i Sverige del 1*: "Det [konsthantverket] är en plattform för att undersöka samhället" (Zetterlund & Hyllén-Cavallius & Rosenqvist 2015, s. 5) och "I sina bästa stunder är idag (konst)hantverk en materiell undersökningsmetod som både prövar sin egen historia, sina institutionella ramar och andra materiella kulturers historia" (Zetterlund 2015, s. 16). På sin hemsida beskriver Konstfack sitt masterprogram CRAFT! enligt följande "Masterprogrammet är ett samarbete mellan Keramik och glas, Textil och Ädellab; gemensamt ser vi konsthantverket som en

relevant metod för att ifrågasätta och utmana.” (Konstfacks hemsida 2016). Konsthantverket ses i samtliga dessa fall som en metod för (alt. plattform) att undersöka, ifrågasätta eller utmana normer. Ett rimligt antagande är att det i samtliga exempel handlar om en önskan att blottlägga och visa på normer och värderingar som förtjänar att kritiserars. Det är tydligt att konsthantverket här uppfattas som metod för att utöva kritik i socialkonstruktionistisk anda. Konsthantverket får inom dessa ideologiska ramar sin betydelse och legitimitet utifrån sin förmåga att generera en sådan kritik.

Sammanfattning

Innan jag ger konstruktiva förslag på en väg framåt i förhållande till den kritik som här har formulerats vill jag kort sammanfatta de stora dragen i min kritik.

Jag har talat om en språkimperialism inom bildkonsten och konsthantverket, där det begreppsligt och diskursivt inriktade konsthantverket, med teoripraktikens benägna bistånd, hamnar i toppen av konstens näringskedja. Det är den diskursiva konsten, som ofta går under benämningarna konceptuell eller immateriell konst, som enklast kvalar in som gränsbrytande och/eller nyskapande konst. Det är denna av typ av konst som enligt rådande normer anses vara den rätta och eftersträfvansvärda konsten. Den gränsbrytande konsten är ensidigt beroende av och har ett antagonistiskt förhållande till den konst som beskrivs som icke gränsbrytande.

Detta språkhierarkiska system inom konsten speglas och förstärks av samhälleliga förlopp och mekanismer. För konsten och konsthantverkets del kanske tydligast märkbart inom utbildningssystemet, men även det nuvarande ekonomiska systemet kan stå som förklaringsmodell för varför den konst som anses gränsbrytande gynnas.

Den ovan nämnda kritiken rör främst frågan om synen på konstens olika språkliga materialiteter. Det finns ytterligare en dimension i detta som handlar om vilken tematik och vilket innehåll konsten och konsthantverket bör ha. Det finns tankar om att vissa materialiteter inte förmår bära fram ett relevant innehåll. De materialiteter

som inte anses kunna bära ett relevant språkligt innehåll refereras till som "tom form" eller "bara form". Den tomma formen handlar om de materialiteter vars innehåll ofta är "bortom-begreppsligt". I motsattsförhållande till den "tomma formen" finns den konceptuella konsten. Det är det konceptuella konsthantverket eller den konceptuella konsten som förmår bära fram de relevanta budskapen. Ett, enligt tongivande teori, relevant innehåll inom dagens konsthantverk bör ställa frågor om, och kritiskt pröva den egna historien och/eller allmänna sociala normer.

Jag vill påminna om att jag sympatiserar med den emancipatoriska ambition som finns inom den ideologi som ligger till grund för den samtida konsthantverksteorin. Men jag är kritiskt till att konsthantverket instrumentaliseras och blir till en *plattform* eller *metod* varigenom en normkritik kan formuleras. Även om syftet kan sägas vara gott, så menar jag att det på ett drastiskt sätt begränsar vad konsthantverk kan vara. Konsthantverket är en språklig möjlighet som kan användas för att ge uttryck åt allt möjligt (inklusive normkritik).

Konsthantverkets teoriproduktion stöds och sanktioneras av tunga samhällsinstitutioner som akademi och museiväsende. Det är institutioner som äger auktoritet. Därmed utövas teoripraktiken från en maktposition. Att utifrån en sådan position på förhand slå fast att det ena eller andra konstnärliga innehållet är mer giltigt eller relevant än något annat är, inte minst ur demokratisk synpunkt, problematiskt.

Det framstår som uppenbart att den tongivande delen av den samtida teoripraktiken har svårt att inta ett självkritiskt perspektiv i förhållande till den språkimperialistiska struktur den är del av. En struktur som har menlig inverkan på konsten och konsthantverkets språkliga mångfald. På denna punkt verkar den tongivande teoripraktiken okritiskt uppehålla det rådande systemet istället för att självkritiskt ifrågasätta det.

Ett alternativt synsätt

Jag vill nu ge förslag på hur konsthantverkets teoripraktik skulle kunna utvecklas och komma ur den språkliga kontraproduktivitet den, kanske delvis omedvetet, skrivit in sig i.

Diskussionen om konstnärlig kvalitet är givetvis en mycket viktig diskussion där teoripraktiken har sin givna roll. Men att, som teoripraktiken tenderar att göra, rangordna olika konstnärliga språkligheter inbördes och beskriva någon som mer giltig än någon annan är destruktivt. I alla fall utifrån en önskan om språklig mångfald och konstnärlig frihet.

Jag har genom avhandlingen argumenterat för begreppet lerbaserad språklighet och påstått att det finns en egenartad språklig kvalitet kopplad till denna. Med hjälp av den går det att uttrycka sådant som knappast låter sig uttryckas på annat sätt. Jag menar att alla konstnärliga praktiker i grunden ska förstås som språkliga, alla med sina unika kvaliteter och möjligheter. Konsten är betydelsefull. Människor berörs av och uttrycker sig genom konsten. Det språkliga rum som konsten öppnar upp gör livet rikare på nyanser, skapar nya perspektiv och ger utrymme för reflektion. Om konsten har ett syfte så är det just som språklig möjlighet. Det fina med språken och språkigheterna är att de, under de rätta betingelserna, kan vara uthålligt nyskapande. Den mening ett språk kan skapa tar inte slut. Språk tenderar också att bli rikare ju mer det kommer till användning. Den språkliga tillväxten är, till skillnad från den ekonomiska, inte beroende av någon destruktiv kreativitet. Ur ett språkligt perspektiv finns det ingen ände på möjligheterna till nyskapande uttryck. Människans språkliga kreativitet utgör en oändlig resurs. Och människan har, genom årtusendena, använt sig av den resursen utan att de konstnärliga praktiker som då kommit till användning förbrukats eller förlorat förmågan att skapa ny mening.

Som jag ser det vore det fruktbart att lämna det modernistiskt linjära tankesätt, där den gränsbrytande konsten oreflekterat ses som den mest intressanta och relevanta konsten. Denna typ av linjärt tänkande har en destruktiv inverkan på den konstnärliga mångfalden och mångstämmigheten. Om konsthantverket (och konsten) i stället började betraktas som den språkliga möjlighet den faktiskt är,

skulle det öppna för en konstruktivt kritisk reflektion över *samtliga* språkliga uttryck som fältet rymmer. De kvalitativa bedömningarna skulle då kunna ske utifrån varje språklighets egna förutsättningar. Lyckad och mindre lyckad konst finns inom alla genrer och materialiteter.

Jag finner samtidens tvivel på konstens förmåga att kommunicera och skapa mening fascinerande men även sorgligt. Sorgligt, för att tvivlet är självuppfyllande. I någon mån förmår det att erodera meningen inom de språkliga praktiker som börjar betraktas som förbrukade.

Metodreflektion

Praktisk kunskap

I min forskning utgör den egna praktiska kunskapen och erfarenheten centrum. Praktisk kunskap är numera ett etablerat forskningsområde inom den skandinaviska universitetsvärlden och med min forskning följer jag därmed i ett delvis redan upptrampat spår.

I Sverige var Bo Göranzon, professor emeritus i yrkeskunnande och teknologi, tidigt ute på detta område. Genom sitt arbete kan han sägas ha lagt en grund för att det runt begreppet praktisk kunskap idag vuxit fram ett självständigt akademiskt fält. På 70-talet kom han att intressera sig för de friktioner som uppstod när datoriseringen inom arbetslivet mötte den etablerade yrkeskunskapen. Så småningom ledde detta intresse till att man på KTH etablerade det nya forskningsområdet yrkeskunnande och teknologi. På initiativ av Göranzon, inleddes i mitten av 80-talet, ett samarbete mellan Dramaten i Stockholm och KTH. Under benämningen Dialogseminarier sökte man förutsättningslöst undersöka hur yrkesmässig- och/eller det man ibland kallar tyst kunskap kunde beskrivas och förstås. Dialogseminarierna var en plats där olika yrkesgrupper kunde jämföra och reflektera över sina praktiska och yrkesmässiga kunskaper och erfarenheter. En annan betydelsefull person inom området är Ingela Josefson, för närvarande professor på Stockholms dramatiska högskola. År 2000 inrättades under hennes ledning Centrum för praktisk kunskap på Södertörns Högskola. Där ges idag utbildningar på magister- och masternivå. I Norge, inom den filosofiska sfären av akademin, fanns det redan sedan tidigare ett stort intresse för frågor som rör praktisk kunskap, där bland andra Tore Nordenstam och Jakob Meløe haft framträdande roller. Och 1997 inrättades Senter for praktisk kunnskap på Høgskolen

i Bodø och sedan 2006 har man där examensrätt på doktorsnivå (Praktisk kunnskap – som erfaring og som forskningsfelt 2005).

Kunskapsbegrepp

Praktisk kunnskap vad är det egentligen? Svaret är inte givet. Jag återvänder till det antika Grekland för att se hur filosoferna där försökte bringa reda i frågorna om kunskapens former och dess väsen. Platon hörde till de första som med någon form av systematik undersökte kunskapernas former. Platons elev Aristoteles utvecklade sedan dessa tankegångar. I deras texter definieras några olika typer av kunnskap. "Techne" var den kunnskapsform som gjorde det möjligt för människor att delta i produktiv verksamhet. Techne skulle kunna beskrivas som hantverksfärdighet. Vid sidan om techne fanns också "theoria" och "praxis". Den förstnämnda, theoria, är en skådande kunnskapsform. Den handlar om att se samband och skapa sig förståelse för de sammanhang som människan ingår i. För "theoria" krävs teoretisk insikt eller "episteme", det vill säga logisk slutledningsförmåga. Kunskapen skall gå att leda i bevis så som inom exempelvis matematiken. Praxis handlar om den kunnskap som behövs i samspelet med andra människor. Inom praxis behövs gott omdöme och klokskap, på grekiska "fronesis". Utöver dessa kunnskapsformer fanns en högsta, överordnad de övriga – nämligen visdomen eller "sofia". Alla dessa kunnskapsformer vilar på en gemensam grund ("arché"). Grunden för all kunnskap utgörs av det mänskliga förnuftet ("nous"). Kunnskap sågs i det antika Grekland som dygd. Det handlade om förmågan att rätt göra bruk av kunskapen i de sammanhang där den hörde hemma (Lindseth 2016a, s. 240–243).

För att återknyta till den *praktiska kunskapen* så skulle det i mitt fall kunna ligga nära till hands att se den som en ren hantverksfärdighet (techne). Men den måste förstås som en kombination av samtliga ovan nämnda kunnskapsformer. Praktisk kunnskap passar väl in i en förståelse av kunnskap som dygd då det är en kunnskap som visar sig i handling.

Den klassiska kunskapssynen där kunskap framför allt sågs som dygd kan sägas ha dominerat ända fram till det vetenskapliga genombrottet. Där och då förändrades uppfattningarna om vad kunskap var. Det nya sättet att uppfatta kunskap handlar om en perspektivförskjutning. Där kunskap tidigare främst ansetts visa sig i handling, blir nu kunskap något som träder fram genom att världen observeras. Inom detta nya kunskapsparadigm uppfattar sig observatören som objektiv och observationen uppfattas ske från en neutral plats som så att säga befinner sig bortom eller utanför världen. Detta senare perspektiv har trängt undan det tidigare trots att båda egentligen alltid ägt sin giltighet. Den kunskap som uppstår genom observationerna av världen kan kallas påståendekunskap. ”Den naturliga grunden för utvecklingen av teoretisk kunskap, som ofta är en påståendekunskap, är förtroghetskunskapen. Påståendekunskapen vilar på ett fundament av förtroghetskunskap; utan denna kunskap ingen påståendekunskap” (Josefson 1991, s. 102). Påståendekunskapen finns alltså inte oberoende av den praktiska kunskapen.

Platons tankar om theoria och episteme ligger relativt nära det modernt vetenskapliga kunskapsbegreppet. Kunskap förstådd som dygd är alltid lika aktuellt då kunskap, av vilken typ det än må vara, förr eller senare tar plats i världen och då bör användas ansvarsfullt och klokt.

De två kunskapsformerna står alltså egentligen inte i motsättning till varandra utan kompletterar varandra:

“Det er ikke snakk om to slags kunnskap som kan byttes ut mot hverandre, men snarere to aspekter ved kunnskap. Straks vi snakker om kunnskap, kan vi spørre om kunnskapen duger og hva den handler om. Dermed åpner vi for en begrepsdistinksjon, et begrepsmessig skille mellom kunnskap som situativ og kroppslig forankret dugelighet på den ene side og kunnskap som begrunnet antagelse om et saksforhold på den annen side.” (Lindseth 2016a, s. 249).

Men trots det dominerar idag uppfattningen att den pålitligaste och mest relevanta kunskapen uppstår ur det vetenskapliga och

observerande förhållningsättet (Lindseth 2016a, s. 250–255). Det relativt nya akademiska området praktisk kunskap kan förstås som en reaktion mot den förskjutning av synen på kunskap moderniteten fört med sig. Och ser man det ur ett historiskt perspektiv finns fler motrörelser mot den kunskapssyn som kommit att bli dominerande i samtiden. Romantiken och fenomenologin utgör sådana exempel (Lindseth 2016a, s. 257, Liedman 1997, s. 458).

Anders Lindseth, som är professor emeritus vid Senter for praktisk kunnskap, Universitetet i Nordland, har ett alternativt förslag på hur kunskap – all kunskap – skulle kunna definieras. Han menar att kunskap kan betraktas som "svarevne", på svenska ungefär förmågan att svara an (Lindseth 2016b). I enlighet med detta betraktelsesätt kan all kunskap ses som svar på de utmaningar livet ställer oss människor inför. Därigenom skulle det vara möjligt att komma ur det dualistiska sättet att betrakta kunskap som antingen dygdemässig och praktisk eller verifierbar och teoretisk. Även den kunskap som beskrivs som teoretisk avser att ge svar på problemställningar och frågor som livet reser. *Förmågan att svara an* behöver inte visa sig direkt, i första led, som ett svar. Den kan också visa sig som en förmåga att ställa de relevanta frågorna såsom inom den (dygdiga) vetenskapen. Svaren kan sökas med vetenskapliga metoder eller ges utifrån (reflekterad) erfarenhet. Men definierande för all kunskap är att den ger oss förmågan att svara an i förhållande till de utmaningar livet ställer oss inför. Med detta synsätt blir egentligen all kunskap i sin förlängning till praktisk kunskap (Lindseth 2016a, s. 259–263).

Praktiskt tillvägagångssätt

Utifrån min erfarenhet som keramiker ger tanken på kunskap som en förmåga att svara an mening. Däri kan alla aspekter av min yrkesutövning rymmas. Hur svarar jag an på de hantverksmässiga, konstnärliga, språkliga, sociala och alla andra utmaningar jag ställs inför som konstnärlig utövare? För att vara lyckosam som keramiker måste jag ju kunna svara an oavsett vad saken än gäller. Denna förmåga att svara an är vad min forskning handlar om.

Hur kan förmågan förstås, beskrivas och bli föremål för kritisk reflektion? Hur kan kunskapen utvecklas och fördjupas?

I livet uppstår ibland känslan av att något inte riktigt stämmer. Det gäller inte minst i livet som konstnärlig utövare. När jag formar leran sker det ständigt. Jag märker att något inte känns rätt och försöker rätta till det. Det är en reflexiv verksamhet. Genom den utvecklas kunskapen så att det konstnärliga handlandet kan anpassas och bättre svara mot det mål man satt upp. Öppenhet och mottaglighet för känslan att något inte stämmer (eller stämmer överraskande väl) är alltså en förutsättning för det ständiga lärande som kännetecknar den reflexiva praktiken. Det finns något vardagligt i detta och som yrkesutövare fäster jag mig oftast inte särskilt vid det. Men ibland blir upplevelsen av att något inte stämmer av en annan och icke vardaglig karaktär. Något större står på spel. Ofta kan det då vara svårt att förstå vad det handlar om och svårt att sätta erfarenheten i sammanhang. Sådana händelser stannar ofta kvar i minnet. Det är denna typ av erfarenheter som utgör utgångspunkter för den forskning som bedrivs inom fältet praktisk kunskap. Det är de berättelser från egen praktik dessa minnen ger upphov till som utgör startpunkten för den kritiska reflektionen kring ett eget yrkeskunnande. Berättelsen har en förmåga att på ett mångdimensionellt och fördjupat sätt fånga in vad som annars kan vara svårt att återge. Något som visar på detta förhållande är den stora betydelse berättelserna från praktiken har vid överföringen av hantverkskunskaper från en hantverkargeneration till en annan (se Planke 2001).

Reflektionen kring denna typ av erfarenhet kan sägas ske i flera steg. Först måste erfarenheten berättas fram. Själva fram-berättandet av erfarenheten utgör i sig en form av reflektion – den konkreta eller

ursprungliga (Lindseth 2016b). Stämmer berättelsen? Fångas allt in som måste finnas med för att berättelsen ska stämma? Kanske måste den omarbetas? När berättelsen känns acceptabel kan frågan ställas: Vad handlar berättelsen egentligen om? Med utgångspunkt från de svar detta nästa steg i reflektionen ger upphov till, är det möjligt att gå vidare och göra en kritisk reflektion, eller metareflektion, och till den knyta relevanta yttre källor. Här uppstår dock en risk. Närheten till berättelsen och den ursprungliga reflektionen kan förloras ur sikte:

”Kritisk refleksjon er metarefleksjon. Men også den kritiske refleksjonen må ha kontakt med fornemmelsen; den må betrakte den fremfortalte erfaringen og spørre hva som her er vesentlig og viktig. Vi må gjerne påvise at ’kultur, språk, selektiv perception, subjektiva former for kognition, sociala konventioner, politik, ideologi, makt och narration på komplicerede sätt genomsyrar’ fortellingen, og i den grad så er tilfelle, er det også overmåte viktig å påvise dette, men mister vi kontakten med den opprinnelige refleksjonen i den fremfortale erfaringen, blir kritisk refleksjon en form for naivitet som roser seg av å ikke være naiv.”³⁰ (Lindseth 2016b)

Det finns naturligtvis också en motsvarande risk att reflektionen blir innesluten i en allt för stor subjektivitet. Det handlar om att balansera det personliga mot det allmänna. Liksom överallt annars i livet behövs även inom forskningen i praktisk kunskap praktisk klokskap (fronesis).

30. Det i citatet citerade avsnittet är hämtat ur *Tolkning och reflektion* (Alvesson, M. & Sköldberg, K. 2008, s.14)

Reflektion över vägen

Ordet metod har grekiska rötter och är en sammansättning av orden *meta* och *hodos*. *Hodos* kan översättas till *väg* eller *livets väg* och metoden (*meta-hodos*) kan då förstås som reflektionen över den väg vi väljer. Här handlar det om reflektionen över den väg som lett fram till forskningen som här presenterats.

När jag 2010 sökte plats som forskarstudent angav jag i min ansökan att jag ville undersöka hur skillnaderna mellan bildkonsten och konsthantverket kunde förstås och förklaras. Ganska snart förstod jag dock att frågan om skillnaderna mellan de mycket näraliggande kategorierna bildkonst och konsthantverk egentligen inte intresserade mig så mycket. Kategorierna, och skillnaderna dem emellan, kunde ur ett görande-perspektiv kvitta detsamma. I min praktik, liksom i alla andra, är handlandet eller görandet det helt centrala, och det var i praktiken min undersökning måste starta. Den ursprungliga frågan relaterade inte i egentlig mening till min egen praktik. Frågan rörde främst den yttre struktur vari min praktik ingick. En struktur som inte är oväsentligt men sekundärt i förhållande till det som försiggick mellan mig och lera i verkstaden. Det intressanta, och helt centrala för mig, var ju processens som gjorde att lera blev till språk. Mitt perspektiv försköts alltså och den ursprungliga frågeställningen förändrades. Den hantverksmässiga språkligheten blev det centrala temat i min forskning.

Men utifrån mitt intresse för praktiken i sig och uttrycket i sig var det i förlängningen också självklart att reflektera över hur omvärlden såg på de olika språkliga uttryck som praktiken gav upphov till. Och därför kom min forskning faktiskt till stor del ändå att handla om skillnaderna mellan bildkonsten och konsthantverket, även om intresset inte explicit gällde frågan om varför två artefakter, till det yttre förvillande lika varandra, kunde sorteras in under olika kategorier beroende på genom vilket filter föremålen betraktades. Forskningen handlar snarare om bildkonstbegreppets inflytande över konsthantverksbegreppet och vilka konsekvenser det inflytandet fick på praktiken.

Initialt, när mina forskarstudier inleddes, var min akademiska erfarenhet mycket begränsad och jag oroade mig en smula

för hur mötet med den akademiska världen skull gestalta sig. Jag visste heller just ingenting om det relativt nyetablerade området konstnärlig forskning. Därför kände jag mig också osäker på min egen förmåga att prestera något som kunde passera som sådan forskning. Det visade sig att jag inte var ensam i min osäkerhet. På den inledande doktorandkursen jag gick visade det sig att många av mina studiekamrater, precis som jag, var osäkra på frågan om vad konstnärlig forskning egentligen kunde tänkas vara.

Kursen ifråga var annonserad som en skrivkurs. Den hette Skrivande och praktisk kunskap. Den gavs vid den konstnärliga fakulteten på Göteborgs universitet och leddes av min huvudhandledare Anders Lindseth. Kursen hade hållits återkommande och tanken var att den skulle skynda på processen och få doktoranderna att komma igång snabbare med forskningen och den skrivande reflektionen kring de forskningsfrågor de formulerat. Det fungerade för mig. Kursen betydde att jag på ett omedelbart och konkret sätt kastades in i den skrivande reflektionen över min egen praktik och det konstnärliga skapandet. Det var också här min initiala forskningsfråga omformulerades fick sin nya vinkling.

Vi producerade inom kursramarna (utifrån berättelser från egen praktik så som skisserats ovan) texter som sedan gemensamt reflekterades och kritiserades. Den text jag skrev på denna inledande kurs finns ännu kvar som en av nyckeltexterna i avhandlingen: Det är berättelsen om den mekaniska modellen. Den form av skrivande vi ägnade oss åt på kursen, med sin direkta och nära koppling till den egna konstnärliga erfarenheten, utgjorde en utmärkt grogrund, varifrån den allmänna förståelsen för den komplexa kunskapsform konsten utgör kunde växa. Det var betydelsefullt att få dela de egna praktiska erfarenheterna med utövare från många andra konstnärliga områden i en situation som uttalat handlade om att gemensamt begrunda dessa erfarenheter. Jag vill i detta sammanhang också nämna den trestegskurs i kunskapsfilosofi jag gick vid Stockholms dramatiska högskola under ledning av Ingela Josefson och Tore Nordenstam. Kursuppläggen för samtliga dessa kurser var liknande, och även om den inledande kursen beskrevs som en skrivkurs var det kunskapsfilosofiska inslaget högst påtagligt, liksom skrivandet utifrån egen erfarenhet var högst påtagligt i

de kunskapsfilosofiska kurserna. Den forskning som här presenteras hade inte varit möjlig utan den grund som lades vid dessa kurstillfällen. Det gemensamma reflekterandet utifrån de texter vi producerade, samt det kunskapsfilosofiska perspektiv som öppnades upp, visade sig mycket användbart för mig i ambitionen att bättre förstå den egna praktiken (och andras) samt för att sätta den i ett större sammanhang.

De filosofiska frågorna om hur kunskap ska förstås och värderas tillsammans med frågan om vad som konstituerar ett språk, var de nycklar som behövdes för att begreppsmässigt komma åt det jag uppfattar som kärnan i konsthantverkspraktiken. Den till synes lilla frågan om konsthantverkets språklighet och de problem den möter i den samtida kontexten leder, på ett möjligen något överraskande vis, vidare och öppnar upp mycket breda perspektiv. Vi lever i en tidsålder, av somliga benämnd som antropocen, där kunskapssynen tydligt är med och formar vår världsbild och kanske ännu tydligare, och i den allra mest konkreta bemärkelsen, är med och formar världen. I avhandlingen har jag vid några tillfällen snuddat vid den allvarliga problematik som följer av vårt sätt att betrakta och värdera kunskap. Konsthantverket belyser och lyfter fram just denna problematik på ett intressant sätt.

Med ett något snävare perspektiv med fokus på den akademiska konstnärliga forskningen i konsthantverk, kan jag se några olika utvecklingsmöjligheter för den forskning som här presenterats. Vid mina möten med utövare från andra konstnärliga områden har jag, som redan påpekats, upplevt det som mycket intressant att reflektera över de likheter och olikheter som karaktäriserar de olika praktikerna vi är inbegripna i. I avhandlingen fördjupar jag mig i relationerna mellan bildkonsten och konsthantverket. Kanske inte så mycket utifrån skillnaderna i den praktiska utövningen inom respektive område, som utifrån de historiska och begreppsmässiga skillnaderna områdena emellan. Det finns givetvis otaliga andra områden och fenomen konsthantverkspraktiken kunde sättas i relation till och därigenom bidra till en ökad förståelse för det konstnärliga skapandets villkor i allmänhet.

Det språkliga tema som finns i avhandlingen skulle också kunna utvecklas och fördjupas. Eftersom varje språklig praktik måste förstås

utifrån sin tid och sin plats, ser jag det som rimligt och fruktbart att man inom den konstnärliga forskningen, liksom jag gjort här, fortsätter att undersöka och pröva de språkliga möjligheter konsten rymmer. Människans språklighet har förmodligen alltid varit föremål för reflektion och kommer förmodligen att så förbli. Det är en undersökning som inte ser något slut. Här avser jag givetvis både den praktiska och teoretiska undersökningen av konstens språkliga möjligheter.

Min plats inom den konstnärliga forskningen

Jag tillhör de första forskarstudenterna i forskarutbildningsämnet konsthantverk i Sverige och totalt är vi nu 4 doktorander. Gruppen består av Frida Hållander som påbörjade sina studier samtidigt med mig 2010, samt Nicolas Cheng, som antogs 2015, och Emelie Rönndahl som påbörjar sina studier under hösten 2016. Våren 2016 tog Birgitta Nordström sin licentiatexamen i ämnet. Det är ett mycket litet och ännu oetablerat fält jag befinner mig på med min forskning. Den konstnärliga forskningen är mer etablerad och har en något längre historia. Den kom igång på allvar runt millennieskiftet och har nu alltså drygt 15 år på nacken. Det är ett, ur alla aspekter, ungt forskningsområde jag befinner mig inom och det har inte varit självklart hur jag ska orientera mig eller placera mig inom detta nya område.

Men nu håller ett fält på att etableras och jag följer med intresse mina kollegors arbeten. Frida Hållanders projekt – *Vems hand är det som gör? – Orienteringar kring hantverk, klass och feminism* – kan beskrivas som normkritisk och konsthantverket utgör den plattform varifrån kritiken tar form. Nicolas Cheng intresserar sig genom sin forskning (med arbetstiteln *The Space of Craft and the Crafting of Spaces*) för de samhälleliga kontexter där (konst)hantverket och konsthantverkaren befinner sig i. Han intresserar sig även för materialhierarkier och föreställningar om äkthet som kan kopplas till dessa hierarkier. Emelie Rönndahl kommer med utgångspunkt i rya-tekniken att undersöka den textila bildens möjligheter och begränsningar. Projekten skiljer sig ganska mycket från varandra

och av den forskning som så här långt producerats skulle jag säga att Birgitta Nordströms forskning är den som ligger närmast min egen. I sin licentiatuppsatts – *I ritens rum – om mötet mellan tyg och människa* – skriver hon, med utgångspunkt från den egna praktiken och erfarenheten, om textilens roll i förhållande till de riter vi omger döden med. Det är främst metodmässigt det finns likheter, där vi båda har en närhet till fältet för praktisk kunskap.

En av fördelarna med att vara konstnärlig doktorand är alla möten med doktorander från andra konstnärliga fält som forskningen ger upphov till. Dessa möten har gett mig perspektiv på min egen forskning. Jag har också kunnat konstatera att somliga av mina kollegors forskningsprojekt tangerar de teman jag själv arbetar med. En sådan kollega är Thomas Laurin som nyligen disputerade i forskarutbildningsämnet design. I sin avhandling *Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse* (Laurien 2016) lyfter han fram det akademiska område som samlas under begreppet affektteori. Han skriver: "om affekt som försvar mot tänkande som hotar och kritiserar vår förmåga att uppleva och förstå världen genom förundran; och inte minst om att uppmärksamma och ifrågasätta det talade språkets hegemoni över andra språk, och hur detta hör ihop med känsel-, lukt- och smaksinnet, känslan av rörelse och rytm, samt det autonoma nervsystemet" (Laurien 2016, s. 227). Vi har båda, men utifrån olika perspektiv, uppmärksammat de problem som konstens bortom-begreppsliga uttryck möter i en allt mer begreppsligt och verbalspråkligt orienterad värld. Inredningsarkitekten och möbelformgivaren Andreas Nobel är inne på ett liknande spår. Nobel har fokus på kunskaps-hierarkier och hans spår ligger nära det spår jag själv följer. I sin avhandling *Dimmer på upplysningen – text, form och formgivning* (Nobel 2014) reflekterar han över hur kunskap värderas. Han konstaterar att kunskap, som inte uttrycks genom text i dagens samhälle möter allt större motstånd, något som tydligt visar sig inom konstens, numera starkt akademiskt präglade, utbildningsystem. Skådespelaren Ulf Fribergs avhandling *Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?* (Friberg 2014) är ytterligare ett exempel på konstnärlig forskning som kritiskt granskar de strukturer som omger och ger förutsättningar för de konstnärliga praktiker som ryms inom dem. Självt ser jag denna kritiska möjlighet som en av de mest intressanta

aspekterna av den konstnärliga forskningen och kan konstatera att den forskning som bedrivs inom fältet praktisk kunskap mycket konkret öppnar upp möjligheten för just en sådan kritik. Detta eftersom forskningen fördjupar förståelsen för de yrkesmässiga villkor varje praktik står under. Utövarens uppfattningar om sin kunskap och dess meningssammanhang blir synliggjort, och det blir därmed möjligt att kritiskt reflektera över de samhälleliga ramar inom vilka den praktiska kunskapen utövas. Forskningen inom det praktiska kunskapsfältet kännetecknas genomgående av viljan att bättre förstå och utveckla den egna yrkespraktiken.

Det finns några konstnärliga utövare bland dem som disputerat vid Senter for praktisk kunnskap på Univeritetet i Nordland. Till dessa hör bland annat Maria Johansson, skådespelare och numera professor i konstnärlig forskning vid Stockholms dramatiska högskola. Hennes avhandling *Skådespelarens praktiska kunskap* (Johansson 2012) exemplifierar att den likhet i metod som finns mellan vår forskning kan få likheter och skillnader som finns i våra respektive konstnärliga praktiker att träda fram vid en jämförelse. Bildkonstnären Roland Ljungbergs avhandling *En resa från det ordlösa – en kartläggning av ett personligt yrkeskunnande* (Ljungberg 2008), som också har närhet till fältet praktisk kunskap, kan på samma sätt utgöra en utgångspunkt för en jämförelse av våra båda praktiker. Ljungbergs forskning skiljer sig dock från min i det att han inresserar sig mer för skapandeprocesserna i sig och mindre för de omgivande strukturer som ger de yttre villkoren för praktiken.

Via Nettverk for nordisk samtidskeramik³¹ har jag kommit i kontakt med keramikerna Caroline Slotte och Kjell Rylander som båda i ingått i den norska motsvarigheten till den konstnärliga forskning som bedrivs i Sverige. I både Rylanders projekt *Kontentum: återblick. omformulering, dokument* (Rylander 2012) och Slottes projekt *Second Hand Stories – Reflections on the Project* (Slotte 2011) intar de konstnärliga gestaltningarna en mycket central roll. En reflektion (i text) krävs dock i Norge liksom i Sverige. I Norge förväntas den

31. De övriga medlemmarna är, förutom ovan nämnda och undertecknad, följande: Irene Nordli, Heidi Bjørgan, Gitte Jungersen, Kristine Tilge Lund och Gustaf Nordenskiöld. Fram tills helt nyligen ingick även Frida Fjellman och Christin Johansson i nätverket. Alla medlemmar är utövande keramiker.

ligga nära de konstnärliga gestaltningar som produceras inom det konstnärliga utvecklingsarbetets ramar. På den punkten skiljer sig deras arbeten från mitt, där texten inte alls (eller möjligen implicit) reflekterar avhandlingens lerbaserade arbeten. I sina projekt intresserade sig både Slotte och Rylander för keramiskt återbruk. Det är konstindustrins produkter, ting som efter tillverkningen brukats och ingått i människors vardag, som blir till råmaterial för dem båda. Genom att bearbeta, reducera och omkonstruera detta råmaterial omförhandlar båda två föremålens ursprungliga betydelse och funktion. De skapar ny mening av gammal.

Mitt intryck, utifrån min kontakt med den norska forskarmiljön, är att det läggs större vikt vid de konstnärliga arbeten som presenteras inom Norges motsvarighet till den konstnärliga forskningen. I Norge använder man sig av begreppet *konstnärligt utvecklingsarbete* istället för begreppet *konstnärlig forskning*. Kanske kan det konstnärliga utvecklingsarbetet i Norge sägas förhålla sig något friare gentemot den akademiska formen och traditionen än vad fallet är i Sverige.

Genom mitt deltagande i nätverket har jag en relativt god överblick över den skandinaviska situationen inom den konstnärliga forskningen och det konstnärliga utvecklingsarbetet. Jag har även gjort en översiktlig utblick och tittat på den konsthantverksanknutna forskning som bedrivs utanför den skandinaviska kontexten. Vid mina försök att scanna av den forskningen som bedrivits i till exempel Finland och Storbritannien har jag inte funnit något arbete med uppenbara kopplingar till min eget. Men det är inte omöjligt att jag missat något som kunde haft relevans.

Detta försök att placera min forskning i ett sammanhang kan uppfattas som något eklektisk. Detta eftersom det ännu inte finns ett etablerat konstnärligt forskningsfält inom ämnet konsthantverk i Sverige.

I mina konstnärliga doktorandkollegors avhandlingar har det inte sällan helt saknats forskningsöversikt och försök att placera forskningen i förhållande till annan.³² Det kan säkert delvis förklaras av att fältet är så ungt. Men det går att tänka sig andra och kompletterande förklaringsmodeller. Konstens kunskapsform är

32. Se exempelvis Nobel 2014, Laurien 2016 och Friberg 2014.

speciell och konstnären ser den kanske inte nödvändigtvis som till alla delar ackumulativ. Att en konstnärlig föregångare gjort något tidigare behöver inte hindra senare tiders konstnärer från att göra något liknade igen. Att uppfinna hjulet på nytt kan ge mening i ett konstnärligt sammanhang. Omformulering är ju en av konstens paradgrenar och varje ny generations konstnärer har, åtminstone fram till dags dato, känt sig manade att ge sig i kast med och gestalta livets stora och eviga frågor. Att låna inspiration utan att uppge referens har, historiskt sett, inte heller varit någon stor sak inom konsten. Men med nya tider följer nya seder och förmodligen kommer uppfattningarna om konsten som kunskapsform förändras, nu när den så tydligt har att anpassa sig till den akademiska kostymen.

Lerbaserad och textbaserad forskning

Med min avhandling befinner jag mig inom den akademiska konstnärliga forskningen. Som jag ser det finns det ingen motsättning mellan den konstnärliga forskningen och forskningen i praktisk kunskap. Gemensamt för både den konstnärliga forskningen och forskningen i praktisk kunskap, är att den vanligtvis uttrycks genom text. Att skriva har för mig, genom min forskning, blivit till ett sätt att tänka. Texten måste knådas och omformas precis som lera innan den får rätt form. Tänkande uttryckt genom text är ett gängse sätt att tänka inom den akademiska världen och är helt dominerande inom de discipliner som samlas under rubriken humanvetenskap. Fältet för praktisk kunskap skulle kunna placeras under den rubriken och det ligger nära till hands att även placera den konstnärliga forskningen här eftersom reflektion genom text är det gängse sättet att reflektera. Min forskning utgör vad gäller textreflektionen inget undantag men för mig som konstnärlig utövare öppnar sig även möjligheten att tänka och uttrycka mig genom lera.

Det är på denna punkt den konstnärliga forskningen tydligast skiljer sig från den i praktisk kunskap. Jag har ett konstnärligt gestaltande inslag i min forskning och tänker och uttrycker mig både genom lera och text. Med min text försöker jag följa akademisk form och tradition och med lera följer jag konstnärlig form och tradition. Enligt mitt sätt att se måste det finnas ett konstnärligt gestaltande inslag i den forskning som gör anspråk att bli betraktad som konstnärlig. Det är mina två tankesätt i kombination som gör mitt avhandlingsarbete till konstnärlig forskning.

I avhandlingens textdel har begreppet *lerbaserad språklighet* utgjort ett nav. I den lerbaserade delen är det inte föreställningen om den lerbaserade språkligheten som utgör navet, utan den lerbaserade språkligheten i sig. På så sätt kopplar sig den textbaserade delen på ett självklart sätt till den lerbaserade delen och vice versa. Läsningen av den ena delen påverkar läsningen av den andra och ökar perspektivrikedomen. Samtidigt är det möjligt att läsa och tolka vardera delen som självständiga verk som står på sina egna ben. För egen del lägger jag lika stor vikt vid den textbaserade reflektionen som vid de konstnärliga gestaltningarna.

Den lerbaserade delen utgör avhandlingens slutkommentar och presenterades våren 2016 som en utställning med titeln *Slutkommentar* (Medbo 2016).

Tyvärr finns en svårighet inom den konstnärliga forskningen och jag har varit inne på problematiken tidigare. Det akademiska system som den konstnärliga forskningen sorterar under är framför allt anpassat för text och textartefakter. Därför uppstår problem när den lerbaserade delen som hör till avhandlingen skall arkiveras och tillgängliggöras enligt akademisk standard. Forskningens lerbaserade del kommer bara att finnas tillgänglig i sin helhet och i original på den utställning som redan har ägt rum när denna text publiceras. De som inte tog del av utställningen får nöja sig med den film- och fotodokumentation som gjordes av den. Självklart kan aldrig den göra den fysiska upplevelsen av den lerbaserade språkligheten i slutkommentaren full rättvisa. I den akademiska kontext där den konstnärliga forskningen befinner sig är det en problematik som ännu inte funnit någon riktigt bra lösning.

Slutkommentar

Här följer en fotodokumentation
av den utställning, med titeln
Slutkommentar, som också utgjorde
avhandlingens slutkommentar.

En videodokumentation från samma
utställning och det ingående videoverket,
Wheel-throwing frominside #2 samt en
tidigare videodokumentation av verket
Homo Capax finns tillgänglig
på följande webadress:
<http://hdl.handle.net/2077/46894>

Slutkommentaren består av följande arbeten:

Homo Capax – drejskiva, plexiglasbur, brännugn, transportband, lera, drejare (= förf.).

Wheel-throwing from inside – video
(finns i två versioner #1 och #2).

Enlightenment – formpressat, handbyggt och drejat stengods.

Thinking through clay – kavlat, handbyggt, drejat och hänkelpressat stengods och porslin samt förstoringsglas, oljevax, saltvatten, halogenljus, oscillerande led-ljus, vattenpump med oscillerande anordning samt motoriserat änglaspel.

Lerbaserad språklighet – spritsad blandlera.

I appendixdelen visas följande arbeten:

Crowd – drejat och sammansatt stengods.

Hairy – drejat, hänkelpressat och sammansatt stengods.

Hose – drejat, hänkelpressat och sammansatt stengods.

Velvet Worm – drejat och sammansatt stengods.

Slutkommentaren, eller delar av den, har visats offentligt vid följande tillfällen:

2016

Slutkommentar, Galleri Thomassen, Göteborg:
Homo Capax (videodokumentation), *Enlightenment*,
Wheel-throwing from inside #2, *Thinking through clay*,
Lerbaserad språkighet samt appendix: *Hose, Hairy*,
Crowd och *Velvet Worm*

2015

Mårten Medbo, Galleri Larsen,
Stockholm: *Enlightenment*
Zwinger und ich, Bommuldsfabriken,
Norge: *Thinking through clay* (delar av)

2014

European Ceramic Context, Bornholm:
Enlightenment, *Wheel-throwing from inside #1*

2013

Homo Capax, Svenska Institutet i Paris i
samarbete med Galerie NeC, Paris: *Homo Capax*,
Enlightenment, *Wheel-throwing from inside #1*

2012

Making knowledge, Gutavsbergs Konsthall,
Gustavsberg: *Homo Capax*

Foton av *Enlightenment*, *Thinking through clay*, *Lerbaserad språkighet* samt appendix
är med några få undantag tagna av Johan F. Karlsson.



Homo Capax



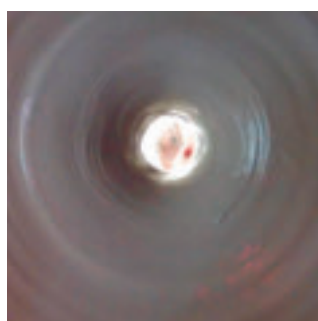
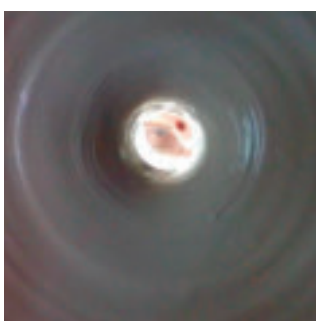
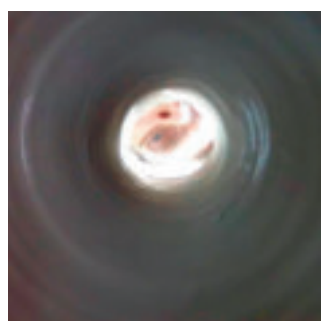
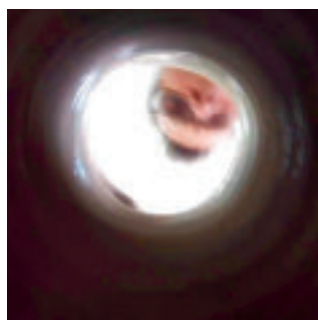


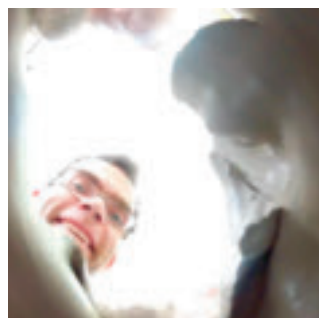
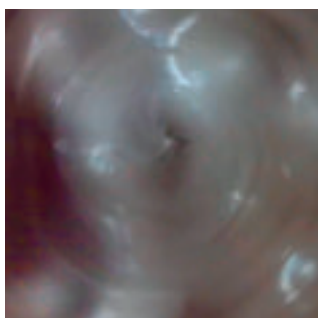
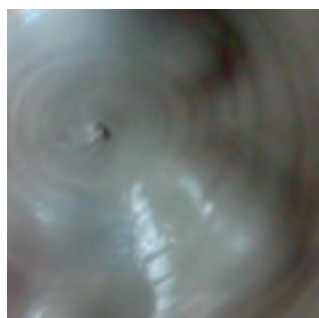
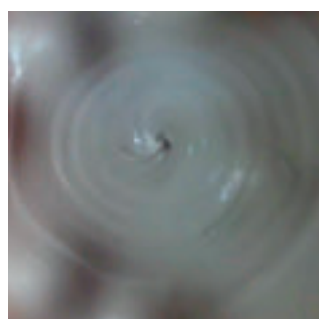
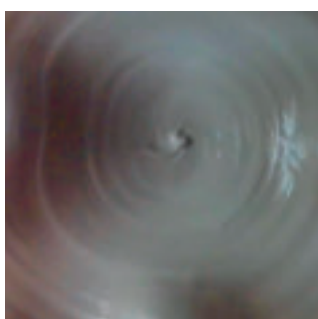
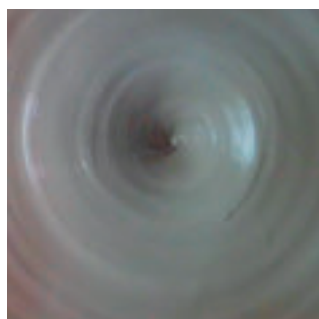
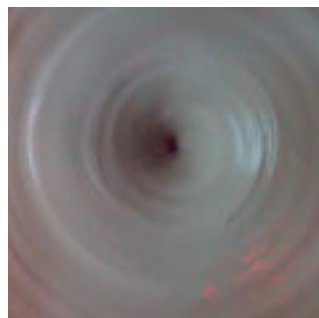
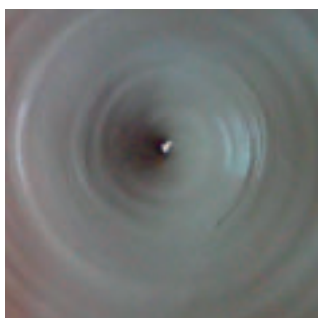
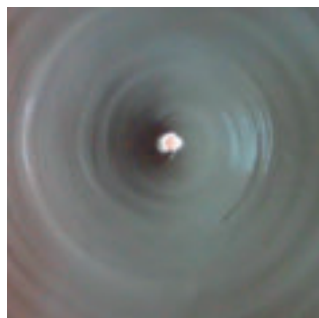






Wheel-throwing from inside







Enlightenment













Thinking through clay





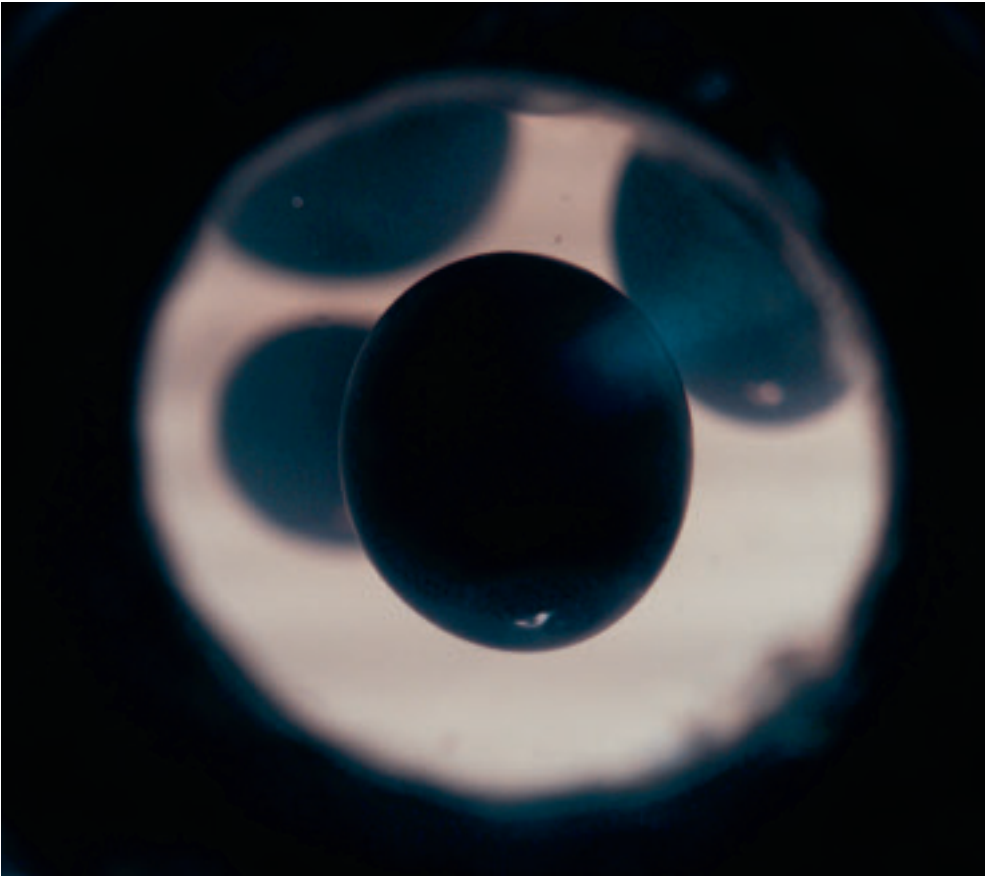












"Originality is for people
with short memories"

"In theory there is no difference
between theory and practice.
In practice there is."

"Originality is for people
with short memories"

"That works very well in PRACTICE
but how does it work in THEORY"

Lerbaserad språklighet

benäpplig

OMSTÄJNINGSPUNKT

"In theory there is no difference
between theory and practice.
In practice there is."

språkspel

"The harder you
the luckier you get"

"ITS MOST IMPORTANT ROLE IS TO MAKE MEANING"

"The harder you practice,
the luckier you get"

Lerbaserad språkighet

Appendix







Velvet Worm
Till vänster: Crowd



Hose
Till höger: Crowd





Hairy

Summary

Foreword

I have given my dissertation the title: *Clay-Based Experience and Language-Ness*. Before proceeding, something must be said about my use of the word 'language-ness'.³³

The concept of 'language-ness' is a concept I have crafted to express the kind of communication I wish to convey as a ceramist, and which signifies more than language can express. 'Language-Like-Ness' is another term that has been crafted. During the course of this dissertation project other 'language-concepts' have also come into being.

The concept 'theory-practice' has also been crafted in an attempt to put into words the practice of theory within the field of crafts today – as have other concepts (all of which are written using single quotations when mentioned for the first time).

Introduction

I gain my clay-based experience through my work as a ceramist. Through this work, I find myself in the middle of clay-based language-ness; how this experience and language-ness, can be described, explained and placed in a contemporary context, is, in all its simplicity, what my research is about.

Artists express something through their art, and they do this in different ways. Some use clay, others wood, some their own voices and bodies, and others use words and concepts. There are, to be sure, innumerable examples of different artistic materialities, which I see

33. I had considered trying to put into words what I wanted to express with regard to the language of my art by way of the word *lingual/linguality*. However, when looking at this term in various contexts I discovered that it may not come close enough to what I meant since it is a term mainly associated with linguistics and the organs of speech.

as different forms of language-ness – and which is a way of looking at things that has emerged out of my experience to express myself – as a ceramist – through clay.

The 90s saw the beginning of a period of major changes in the field of crafts. In the textual part of my dissertation project I describe it as a theoretical turn within the field. In this new paradigm shift, however, a doubt emerged – a doubt regarding the relevance of material-borne forms of expression– and my research addresses the question of how this doubt can be understood, and if possible, how a way out of this doubt can be found.

To find answers, the right questions must be asked, and as stated earlier, I see art as a kind of language. But is that true? Is art really a kind of language? What is a language, and how can it be defined? If art is a language – or rather a diversity of languages – how does what I term the language-ness of art differ from other language-ness, from other, non-artistic language-ness? And last but not least: how can clay-based language-ness be understood? The theme of language thus comes to be central, and is a recurring theme throughout the dissertation.

Chapter I – Three episodes in the practice

Here I proceed by retelling three episodes that have had special relevance for my practice and the way I understand myself as an artist and craftsperson. The stories have been given the titles: *The Cage*, *The Mechanical Model* and *The Crack*.

In *The Cage* I describe how I started to see myself as a wheel thrower by working at Gustavsberg's porcelain factory. The story also describes a doubt that emerged with regard to the relevance of the new knowledge of wheel throwing that I had gained there.

During two consecutive summer breaks from Konstfack (The University College of Art, Crafts and Design in Stockholm) I worked as a wheel thrower at this factory under the guidance of one of the most skilful throwers there. Consequently, I gained a number of insights as well as knowledge of the advanced wheel throwing

tradition that was carried out by the factory workers employed there. However, since Gustavsberg had major economical problems and was shut down only a few years later, a doubt regarding the relevance of my new throwing skills also came into being. The knowledge and the tradition these skills represented seemed to have no value in the eyes of the external world.

The second story, *The Mechanical Model*, is a story from a preparatory art school where I had a surprisingly strong experience of the artistic act of creating. The story speaks about the euphoria that can strike an artist who experiences that the art created surpasses his or her own expectations.

The third story, *The Crack*, depicts my first meeting with the theoretical turn in the field of crafts that has characterised the last twenty years, and still does. The meeting takes place in the context of a state-sponsored project: Craft in Dialogue. The general task of this project was to support Swedish crafts – and its specific task was to enable the internationalisation of Swedish crafts, as well as to strengthen the formation of theory in the field. Through the project, I realised that two types of crafts were considered to exist, and I also realised that one of them was not welcomed into the project. To express this in simple terms: Craft in Dialogue made it clear to me that there was a rift between a material-based and a concept-based (i.e. text-based) form of expression. Within the frames of the theoretical turn, the material-based was seen as inferior to the conceptual.

These three stories act as a backdrop – adding a practice- and experience-based background to the research.

Chapter 2 – Background

This chapter is an account of my background, and here I discuss, describe and make visible my view of art. Put in simple terms, art, for me, represents a sensual, non-verbal, ‘beyond-the conceptual’, way of communicating. Through my artistic forms of expression I see an opportunity to meet the beholder, both bodily and intellectually. Based on my own practical knowledge, I also give an account

of how the artistic process can be understood, and where my own slightly charged relationship to wheel throwing is addressed. It was by working as an apprentice in a pottery that my way into art began.

I have good skills in wheel throwing, but I have always had difficulties finding an artistic use for that particular skill. At the same time, however, it was, paradoxically, the objects I had thrown that prepared the way for me to enter the art scene – a scene that I could never have imagined to appear on, and a scene that had never ever before shown any interest in my forms of expression.

I then proceed in this chapter, under the heading *The Poetics of Clay*, by looking at how two fellow artists – Klara Kristalova and Sara Möller – relate to, and use clay as an artistic material.

Chapter 3 – Craft practice

Craft is the starting point for the language-ness of art, that is, for art to communicate. It is through their craft skill artists can make art take on a material form and concrete shape in the world, in order for it then to be accessible for interpretation. In this chapter, craft is examined by way of wheel throwing as an example. The chapter can also be seen as an investigation of the phenomenology of craft and includes a part on the craft person's special ability to interpret the results of the craft he or she practises. In the dissertation, this ability is described in terms of 'code competence'.

At a later point in the chapter, craft is also discussed from the perspective of virtue. Here the subject of every craft collective sharing certain notions of what is generally considered to be right and wrong is addressed, where it becomes apparent that the ones everyone can agree upon are those related to how craft must be performed from a technical perspective. There is something eternal over these kinds of rules, even though locally coloured perceptions regarding style and aesthetics also exist of course. Beliefs and rules also differ from place to place, and in different times and epochs.

Craft persons also have personal standpoints, which are naturally very important to craft persons with artistic ambitions, and for a craftsperson a conflict may arise between the virtue of

being a craft person and the virtue of being an artist. In a contemporary context the virtuosity of the artist may come to be a question of challenging the norms the virtuous craft is based upon.

Finally the question of craft skill is discussed. Here focus is upon the potential of craft to create expression, which is the case when a craft person has an artistic ambition. In such cases the generally accepted craft rules cannot be used to assess performing skills. Skills from an artistic perspective are about how well the artist is able to express him or herself on the basis of his or her artistic intentions.

Chapter 4 – On craft, language-ness and language-like-ness

This chapter proceeds and develops by going into more depth regarding thoughts on craft and its connections to language and language-ness. I argue that some kind of craft skill and knowledge (i.e. bodily-situated knowledge) is needed to create any kind of materiality related to language, where ‘language-materiality’ in turn also includes talking and writing and other expressions of language that are sometimes described as immaterial.

Based on this claim, I proceed by reflecting on art and the ‘language-dimension’ of art – influenced here by the philosopher Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein creates a metaphor where he compares languages to games. He introduces the concept ‘language game’. Based on this philosophical model that each language game must be understood on the basis of its own unique conditions, I argue that art must also be included among all other language games. It is on the basis of this assumption the notion clay-based language-ness is crafted and introduced. Another possible language game is the one that occurs with the help of ‘concept-making’. It is through the craft of concept-making (or ‘concept-crafting’) that immaterial and conceptual art is created.

With the philosopher Hannah Arendt’s thinking as the point of departure, the immanent ethics of production is then examined.

Production differs from what Arendt calls action, and for people engaged in the field of crafts it lies close at hand to perceive oneself as a producer. Production is instrumental, a way to achieve a pre-set goal, be it the production of bowls, or atomic bombs. There is an obvious risk, however, that, when engaged in production, one forgets to reflect on the consequences of the production. In contrast, action is where people explicitly deal with political and ethical questions concerning human life. Action, according to Arendt, is mainly a verbal practice. It is, at its best, when people reflect and discuss together, using their common sense to organise the common world. In the dissertation I argue that within arts and crafts, action and production cannot be separated in such a simple way, since art can be regarded as a practice related to language, a language-practice, and, accordingly, regarded as action.

Chapter 5 – ‘Theory-practice’

In this chapter, the reflections of the previous chapters as well as the investigations conducted are contextualised in relation to a contemporary context. I am specifically interested in what I term theory-practice in relation to crafts, and this chapter can be seen as contribution to theory formation within the field of crafts. I turn the perspective from the normal theory-practice critically reflecting on the artistic practice and its results, to me as an artistic practitioner reflecting on the theory-practice and its results.

I begin by looking at the origin and history of theory-practice, with the aim of unveiling its ideological roots – and, as becomes apparent, these roots have given rise to thoughts on form as emptiness, materiality as a hindrance and immateriality as freedom – described above. In the same way, notions that boundary-breaking is to be seen as one of the main hallmarks of art also derive from the same ideological roots, and where boundary-breaking art is characterised by an antagonistic and destructive approach to the art it intends to break with.

The idea that art should be regarded as a language-practice, which is the idea argued for in the dissertation, thus collides with

many of the ideas contemporary theory-practice is based upon. Instead of nurturing the richness and variety of the forms of expression art encompasses - as the idea of art as a language-practice does - a hierarchical system is created around the 'language-possibilities' of art - through theory-practice giving some 'language-materialities' higher rank than others. At the top of this 'language-hierarchy', text and concepts sit on their high throne. When contemporary theorists honour what they term 'immaterial art' and in it see artistic freedom, it is language-hierarchy that is exemplified. The materiality of immaterial art here is, in general, textual, and when contemporary theorists pay tribute to immaterial art, this is, accordingly, a form of 'language-imperialism'.

Within the part of theory-practice that sets the contemporary tone, and that I am interested in here, there seems to be a common understanding regarding in which direction crafts should move. There is a path that is regarded as leading the field forward. In order to find the right way and point out a forward direction, however, one must have a picture of the world - a worldview. In the dissertation I try to picture the worldview of contemporary theory-practice in crafts, and to me it seems reasonable to describe this worldview as social-constructionist.

The social-constructionist movement can be understood as a reaction against the scientific, supposedly objective, as well as positivistic-based worldview modernity is often associated with. As a movement it must be described as rather divided and disunited; however, common to all its fractions is the notion that reality is wholly or partly constructed on a social or language basis. This means that the world can be re-constructed, and, by doing so, an emancipatory potential may be released.

I claim that the worldview of the leading circles in contemporary theory-practice in crafts rests heavily on the notion that the world is to be seen as a construction based on language, and that the way forward is about de-constructing and re-constructing it by 'language-means'. It is a worldview where notions on materiality as emptiness and immateriality (i.e. verbal textual language) as content gains meaning.

The proximity of theory-practice in crafts to these ideological currents leads to an instrumental view on crafts, and as such is not seen as a communicative possibility, as a language-possibility, in its own right, but as a method or platform from which criticism in a social-constructionist spirit may be exercised. The legitimacy of crafts thereby comes to be based on its ability to generate criticism of this kind.

To me it seems apparent that the leading figures of this contemporary theory-practice have difficulties in adopting a self-critical perspective in relation to the language-imperialistic structure they are part of – and which is a structure that has a detrimental effect on the ‘language-diversity’ of arts and crafts. Here, contemporary theory-practice in crafts seems to maintain the existing system in an uncritical way, instead of reflecting on and questioning the destructive and hierarchical structure it is part of.

An alternative approach and way of looking at things

The discussion on artistic quality is obviously a very important one, where theory-practice has its given role. However, by ranking different artistic language-materialities, and by describing some as more valid than others, which is what theory-practice tends to do, is somewhat destructive, at least if the ambition is to increase language-diversity and artistic freedom – which, in my way of looking at things, is an ambition that should, I believe, guide all those acting within the field of arts and crafts.

In and through the dissertation, I have crafted and argued for the concept of clay-based language-ness as well as having stated that there is a particular ‘language-quality’ connected to it. With its help, it is possible to express things that could hardly be expressed in another way. I claim that all artistic practices are to be understood as language-practices, each with their own unique qualities and possibilities. Art is important to us humans, in that it enriches and ex-

pands our ability to express ourselves as well as to be moved. The communicative space, the 'language-space', that art opens up makes life so much richer in nuances and creates new perspectives, as well as providing us with space for reflection. If art has a purpose, it is in the shape of the language-possibilities, the 'language-potential' it represents. It is a 'language-enabler'.

The beauty of language, language-ness, and language-like-ness is that when they are provided with the right conditions they represent a sustainable way to create new meaning. The meaning a language can create has no end. Languages also tend to become richer the more they come to use. Language growth, as opposed to economic growth, for example, is not dependent on any destructive creativity. From a language perspective, there is no end to the possibilities of new and creative expression. Humans have, through history, used this resource without having to worry and be concerned about artistic practices being 'used up' and becoming 'language-less', or having lost their ability to create new meaning and becoming 'meaning-less'. It is only during the last hundred years that thoughts on language-possibilities being used up have arisen – particularly within what I term theory-practice.

As I see it, it would be fruitful for contemporary theory-practice in crafts to choose another path, away from the modernistic linear way of thinking where boundary-breaking art is seen, without having reflected upon this, as the most interesting and relevant art. This kind of linear thinking has a destructive impact on artistic diversity and polyphony.

If crafts was regarded as the language-possibility it actually is, such a view would indeed facilitate a critical, and, at the same time, non-hierarchical reflection on *all* the language-like forms of expression this artistic field embraces. Qualitative assessments could then be based on the terms and qualities of the language/language-ness in question.

There are of course successful as well as less successful forms of expression within all genres, and quality is not to be dependent on what kind of materiality the artist's intentions were expressed through. Clay is as good an artistic material as text is.

Chapter 6 – Method

My own practical knowledge and experience is the core and central focus of the research conducted. The field of Practical Knowledge is now an established research field in a Scandinavian academic context, and my research thus follows a track that has already been partially trodden.

How can practical knowledge be defined? And how can it be made subject to critical reflection so that this form of knowledge can develop and expand? How is this performed in a concrete way?

Sometimes in life you get the feeling that something is not quite right. This is especially true in life as an artistic practitioner. As a ceramist, this happens constantly when working with the clay I have in front of me. Things have to be corrected and redone. This is commonplace and I don't spend much time thinking about it. Sometimes, however, the experience of something not being right is of another nature. Something of greater importance can then be at stake. It can be hard to understand and it can also be difficult to put the experience in context. Such events also often stay in one's memory.

Within the academic field of Practical Knowledge it is these kinds of experiences that come to be the starting point for the research that is conducted within this field. By writing down such events from one's professional life, it is then possible to initiate a critical reflection on the practical knowledge one uses in the profession. The story has a special ability to capture a multi-dimensional picture of what is at stake and it makes it possible to reveal and deepen the kind of knowledge that is otherwise difficult to express and represent.

The reflection on knowledge takes place in a number of different stages. The retelling of the experience is in itself a form of reflection: the concrete reflection or the original reflection. When the retold story feels accurate, one may ask: What is the story really about? Based on the answers this continued reflection gives, it is possible to go ahead and make a critical reflection, or meta-reflection, and then also associate relevant external sources to it. There is, however, a risk connected to the meta-reflection. It needs to be done with caution so that the proximity of the original story and the initial reflection are not lost out of sight. There is also of course a corresponding

risk that the reflection is contained within excessive subjectivity, and here, the researcher must have the skills to balance the personal with the common.

I am an artistic researcher, and therefore, beside the text-based reflection, I also have a clay-based one. In and through the text-based reflection I try to follow academic form and tradition and with the clay-based reflection, I follow artistic form and tradition. It is through the combination of the two that my research is to be seen as artistic research, as research based on artistic practice. The concept clay-based language-ness has come to form the hub of the text-based part of the dissertation. In the clay-based part, it is not the notion of clay-based language-ness that comes to form the hub of this part, but the clay-based language-ness in itself, per se. In this way the text-based part connects itself to the clay-based part as a matter of course, and vice-versa. Reading the one part affects the reading of the other, which, in turn, expands the richness of perspectives. At the same time it is possible to read and interpret each part as autonomous parts that stand on their own feet, so to speak.

The clay-based part acts as the endnote of the dissertation since, in and through it, I reflect on my academic experience. The endnote was made public in an exhibition entitled Slutkommentar (Endnote) at Gallery Thomassen in Gothenburg, in May/June 2016. In the printed part of the dissertation you will find a photographic documentation from the exhibition (p. 175–213). In the University of Gothenburg's Electronic Archives for Publications (GUPEA) you will find a video documentation from the same event: <http://hdl.handle.net/2077/46894>.

Källförteckning

- Adamson, Glenn (2007)
Thinking Through Craft. Oxford:
Berg in association with the
Victoria & Albert Museum.
- Adamson, Glenn (red.) (2010),
The Craft Reader. Oxford: Berg.
- Adamson, Glenn (2013),
The Invention of Craft. London:
Bloomsbury.
- Ahl, Zandra (2006), Zandra Ahl. I:
Zetterlund, Christina (red.), *Craft
in Dialogue 2003–2006: Craft
is Handmade Communication!*
Stockholm: Konstnärsnämnden.
S. 27–30. Intervju.
- Ahlbäck Öberg, Shirin &
Bennich-Björkman, Li &
Hermansson, Jörgen (red) m.fl.
(2016), *Det hotade universitetet*.
Stockholm: Dialogos.
- Almevik, Gunnar (2003),
Förståelsen av hantverk som
kunskap. I: Winbladh, Anna &
Bengtsson, Cecilia (red.), *Vem väver
kejsarens nya kläder?* Stockholm:
Stockholms hantverksförening.
S. 42–51.
- Alvesson, Mats & Sköldberg,
Kaj (2008), *Tolkning och reflektion:
vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*.
Lund: Studentlitteratur.
- Arendt, Hannah (1998 [1958]),
Människans villkor: Vita activa.
Göteborg: Daidalos.
- Aristoteles (1988), *Den nikomachiska
etiken*. Göteborg: Daidalos.
- Arvidsson, Calle. (2007), Blod, död
och söta små nallar. *Svenska Dag-
bladet* 2007-12-08. Recension.
- Benjamin, Walter. (1997[1936]),
Konstverket i reproduktions-
åldern. I: Lars Furuland & Johan
Svedjedal (red.), *Litteratursociologi*.
Lund: Studentlitteratur.
S. 100–129.
- Bondeson, Nina & Holmgren,
Marie (2007), *Tiden som är för
handen: om praktisk konstill-
verkning*. Göteborg: HOOPS!
Hands on Oral Productions;
Högskolan för design och konst-
hantverk, Göteborgs universitet.
- Botwid, Katarina (2016), *The artisanal
perspective in action: an archaeology
in practice*. Diss. Lund: Lunds uni-
versitet.
- Bull, Knut Astrup (2007), *En ny
diskurs för kunsthåndverket*. Oslo:
Akademisk publicering Unipax.
- Broady, Donald & Palme, Mikael
(1993), Utgivarnas förord. I:
Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska
texter*. Stockholm: B. Östlings bok-
förlag Symposion. S. 7–20.
- Brodow-Inzaina, Anna (2012),
Ett språk som föds i tystnaden
(www). Hämtat (2016-02-01) från
Omkonst: <http://www.omkonst.com/12-sloor-susanna.shtml>.
Recension.
- Carlsson, Roger (2016), *Drejning*
(www). Hämtat (2016-09-16) från
Nationalencyklopedin, [http://
www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/
uppslagsverk/encyklopedi/lång/
drejning](http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/drejning).
- Clark, Garth (2014), The de Purys
Yell "Fire!" at Venus over Broad-
way (www). Hämtat (2015-05-08)
från Cfiles, [https://cfileonline.org/
exhibition-de-purys-yell-fire-ve-
nus-broadway/](https://cfileonline.org/exhibition-de-purys-yell-fire-venus-broadway/). Recension.
- Cornell, Peter (2014), *Öppningar: idéer
& notiser*. Möklinta: Gidlund.

- Danto, Arthur (1996 [1964]),
Konstvärlden. I: *Konsten och
konstbegreppet*. Stockholm: Kungl.
Konsthögskolan, Raster förlag.
S. 91–116.
- de Pury, Michaela & de Pury, Simon
(kuratorer), (2014), *Fire!* New York:
Venus over Manhattan. Utställning
18/9–23/10.
- Dormer, Peter (red.) (2010), *The Culture
of Craft: Status and future*. Manches-
ter: Manchester Univ. Press.
- Edling, Marta (2010), *Fri konst:
bildkonstnärlig utbildning vid Konst-
högskolan Valand, Konstfackskolan
och Kungl. Konsthögskolan 1960–
1995*. Göteborg: Makadam.
- Eklund, Petter (2007), *Nallar i nöd*.
Dagens Nyheter 2007-12-10.
Recension.
- Eklund, Petter (2011), *Formsagor*.
Stockholm: Carlsson.
- Ernkvist, Päivi (2006), Päivi Ernkvist.
I: Zetterlund, Christina (red.), *Craft
in Dialogue 2003-2006 : Craft is
Handmade Communication!* Stock-
holm: Konstnärsnämnden.
S. 19–22. Intervju.
- Ferraris, Maurizio (2014), *Manifest för
en ny realism*. Göteborg: Daidalos.
- Friberg, Ulf (2014), *Den kapitalistiska
skådespelaren: aktör eller leverantör?*.
Diss. Göteborg: Göteborgs univer-
sitet.
- Fölster, Stefan & Kreicbergs, Johan &
Sahlén, Malin (2011), *Konsten att
strula till ett liv – om irrvägar
mellan skola och arbete* (www).
Hämtat (2016-09-16) från Svenskt
näringsliv, [www.svensktnaringsliv.se/migration_catalog/konsten-att-strula-till-ett-liv_531898.html/binary/Konsten att strula till ett liv](http://www.svensktnaringsliv.se/migration_catalog/konsten-att-strula-till-ett-liv_531898.html/binary/Konsten%20att%20strula%20till%20ett%20liv).
- Gleeson, Janet (2000), *Det vita
guldets hemlighet: den märkliga och
dramatiska berättelsen om hur européerna
lärde sig att tillverka porslin*. Stockholm:
Wahlström & Widstrand.
- Helgeson, Susanne (2002), *Det är
konsthantverkets tur*. Stockholm:
IASPIS.
- Hjertzell, Per (2009), *Hammar*.
Överkalix: Barents Publisher.
- Jackson, Lesley (kurator) (2004),
Beauty and the Beast. London:
Craft Council Gallery.
Utställning 18/11–6/2.
- Janik, Allan (1991), *Cordelias tystnad:
om reflektionens kunskapsteori*. Stock-
holm: Carlsson.
- Janson, Horst Waldemar & Janson,
Dora Jane (1978), *Konsten: måleriets,
skulpturens och arkitekturens historia
från äldsta tider till våra dagar*. Stock-
holm: Bonniers.
- Johansson, Maria (2012),
Skådespelarens praktiska kunskap.
Diss. Stockholm: Premiss.
- Jonsvik, Berit (2016), *Att tänka genom
lera* (www). Hämtat (2016-07-
11) från Omkonst, <http://www.omkonst.com/16-medbo-marten.shtml>. Recension.
- Josefson, Ingela (1991), *Kunskapens
former: det reflekterade
yrkeskunnandet*. Stockholm:
Carlsson.
- Jönsson, Love (2006), Love Jönsson.
I: Zetterlund, Christina (red),
*Craft in Dialogue 2003–2006 :
Craft is Handmade Communication!*
Stockholm: Konstnärsnämnden.
S. 23–26. Intervju.
- Kant, Immanuel (1970), *Kant's Political
Writings*. Cambridge: Cambridge
Univ. Press.
- Karlholm, Dan (2014),
*Kontemporalism: om samtidskonstens
historia och framtid*. Stockholm: Axl
Books.

- Konstfack (2016). Master programmet CRAFT! (www). Hämtat (2016-07-20) från Konstfacks hemsida, <https://www.konstfack.se/Utbildning/Masterprogram/CRAFT/>.
- Kristalova, Klara (2007), *Katastrofer och andra vardagliga händelser*. Stockholm: Galleri Magnus Karlsson. Utställning.
- Kristalova, Klara (2012). Publikt konstnärssamtal mellan Klara Kristalova och Mårten Medbo, initierat av Göteborgs konstmuseum, 2012-11-07 (ljudupptagning).
- Larsson, Lars (2014), *Stenåldern* (www). Hämtat (2014-01-28) från Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/stenåldern>.
- Latour, Bruno (2010), An Attempt at a "Compositionist Manifesto". I: *New Literary History*, Vol. 41, 2010. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. S. 471–490.
- Laurien, Thomas (2016), *Händelser på ytan: shibori som kunskapande rörelse*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Leach, Bernard (1945), *A Potter's Book*. London: Faber and Faber.
- Liedman, Sven-Eric (1999), *I skuggan av framtiden: modernitetens idéhistoria*. Stockholm: Bonnier.
- Lind, Torbjörn (red.) (2015), *Från konstnärlig högskola till universitet: ämnesöversikt, artiklar, recensioner och projektrapporter*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Lindseth, Anders (2016a), Design og kunsthåndverk: erfahrungs- og virksomhetsområder som utfodrer vårt syn på kunnskap og kunnskapsutvikling. I: Hansen Finn Thorbjørn (red), *Arkitektur- og designpædagogik – i et praksisnært og fænomenologisk perspektiv*. Aarhus: Arkitektskolen. S. 242–269.
- Lindseth, Anders (2016b), Refleksiv praksisforskning. Ej publicerat manuskript (planerad utgivning på Gyllendal förlag i Oslo).
- Ljungberg, Roland (2008), *En resa från det ordlösa: en kartläggning av ett personligt yrkeskunnande*. Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan.
- Malm, Magdalena (2016), *Direktörens ord* (www). Hämtat (2016-06-26) från Statens konstråds hemsida, <http://www.statenskonstrad.se/om-oss/direktorens-ord>.
- Mazanti, Louise (2006), *Superobjekter: en teori for nutidigt, konceptuelt kunsthåndværk*. Diss. Köpenhamn: Danmarks Designskole och Kunstakademiets Arkitektskole.
- Medbo, Mårten (2001), *Keramik*. Stockholm: Galleri Inger Molin. Utställning 24/11–19/12.
- Medbo, Mårten (2007), *L-Abc*. Stockholm: Galleri Inger Molin. Utställning 24/11–16/12.
- Medbo, Mårten (2016), *Slutkommentar*. Göteborg: Galleri Thomassen. Utställning 9/5–5/6.
- Molander, Bengt (1996), *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Molander, Bengt (2003), *Hela människans kunskap. I: Winbladh, Anna & Bengtsson, Cecilia (red.). Vem väver kejsarens nya kläder? En antologi om det praktiska lärandets konst*. Stockholm: Stockholms hantverksföreningen. S. 12–21.
- Morris, William (2010[1888]), *The Revival of Handicraft*. I: Adamson, Glenn (red.). *The Craft Reader*. Oxford: Berg. S. 147–155.

- Möller, Sara (2015). Intervju (ljudupptagning) 2015-04-15.
- Möller, Sara (2016). E-brev 2016-07-25.
- Nandorf, Tove (2005), Skönheten och odjuret. *Dagens Nyheter* 2005-02-20. Artikel.
- Nobel, Andreas (2014). *Dimmer på upplysningen: text, form och formgivning*. Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan.
- Paulsen, Roland (2010), *Arbetsamhället: hur arbetet överlevde teknologin*. Malmö: Gleerups.
- Paulsson, Gregor & Paulsson, Nils (1956), *Tingens bruk och prägel*. Stockholm: Kooperativa förbundet.
- Planke, Terje 2001, *Tradisjonsanalyse: En studie av kunnskap og båter*. Diss. Oslo: Det Historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Polanyi, Michael (2013[1966]), *Den tysta dimensionen*. Göteborg: Daidalos.
- Praktisk kunnskap – som erfaring og som forskningsfelt* (2005), HBO-rapport nr. 10 2005. Bodø: Høgskolen i Bodø.
- Pye, David (1995[1968]), *The Nature and Art of Workmanship*. London: The Herbert Press.
- Risatti, Howard (2007), *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Robach, Cilla (2010), *Formens frigörelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Rosengren, Mats (2015), *Termer och tankar*. I: William-Olsson, Magnus (red.), *Språk och oförnuft: konstens kunskap, kunskapens konst*. Linderöd: Ariel i samarbete med det Fria seminariet i litterär kritik. S. 19–37.
- Rylander, Kjell (2012), *Kontentum: återblick, omformulering, dokument*. Bergen: Program for kunstnerisk utviklingsarbeid; Kunst- og designhøgskolen i Bergen.
- Sandström, Sven (2016), *Konst* (www). Hämtat (2016-09-16) från Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konst>.
- SAOB (1979). *Slöjd* (www). Hämtat (2016-09-19) från Svenska Akademiens ordbok, http://www.saob.se/artikel/?seek=sl%C3%B6jd&pz=1#U_S7371_16383
- Schumpeter, Joshep (2008), *Schumpeter: om skapande förstörelse och entreprenörskap*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Sennett, Richard (2009), *The Craftsman*, London: Penguin.
- Sjömar, Peter (2013), HANTVERKSVETENSKAP; rapport från försök med hantverksinriktad forskarutbildning (version 1.2.). Institutionen för kulturvård/Hantverkslaboratoriet vid Göteborgs universitet. Ej publicerad källa.
- Slotte, Caroline (2011), *Second Hand Stories – Reflections on the Project*. Bergen: Program for kunstnerisk utviklingsarbeid; Kunst- og designhøgskolen i Bergen.
- Smith, Roberta (2014), "Fire!". *The New York Times* 2014-10-03. Recension
- Strandqvist, Kjell (2008), *Avstånd* (www). Hämtat (2016-08-01) från Omkonst: <http://www.omkonst.com/08-tillstandet-kommentar-strandqvist.shtml>.
- Strandqvist, Kjell (2010), *Materia och idé* (www). Hämtat (2016-09-16) från Omkonst, <http://www.omkonst>.

- com/10-strandqvist-materia-och-ide.shtml
- Svensson, Per (2015), *Dygd, överlevnad och självförverkligande – vad är ett arbete (www)?* Hämtat (2016-09-16) från Sveriges Radio P1, Obs, <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/533623?programid=503>.
- Taylor, Frederic Winslow. (1967 [1911]), *The Principles of Scientific Management*. New York: Norton.
- Tempte, Thomas (1997), *Lilla arbetets ära: om hantverk, arbete, några rekonstruerade verktyg och maskiner*. Stockholm: Carlsson.
- Tilghman, Benjamin R. (1984), *But is it Art?: The Value of Art and The Temptation of Theory*. Oxford: Blackwell.
- Toulmin, Stephen (1990), *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. New York: Free Press.
- UKÄ (2016), *Så finansieras högskolan (www)*. Hämtat (2016-06-11) från Universitetskanslerämbetets hemsida, <http://www.uka.se/fakta-om-hogskolan/universiteten-och-hogskolorna.html>.
- Veiteberg, Jorunn (2005). *Kunsthandverk: frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax.
- Veiteberg, Jorunn (2006), Jorunn Veiteberg. I: Zetterlund, Christina (red.), *Craft in Dialogue 2003-2006 : Craft is Handmade Communication!* Stockholm: Konstnärsnämnden. S. 47–51. Intervju.
- Wall, Åsa (2001), Mårten Medbo. *Svenska Dagbladet* 2001-12-01. Recension.
- Wallenstein Sven-Olov (1996), *Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptualism. I: Konsten och konstbegreppet*. Stockholm: Kungl. Konst-högskolan, Raster förlag. S. 117–152
- Wittgenstein Ludwig (1996 [1953]), *Filosofiska undersökningar*, Stockholm: Thales.
- Zetterlund, Christina (red.) (2006), *Craft in Dialogue 2003–2006: Craft is Handmade Communication!* Stockholm: Konstnärsnämnden.
- Zetterlund, Christina (2012). Publikt seminarium: Vad innebär konstnärlig forskning inom konsthantverket? Initierat av Gustavsbergs Konsthall, 2012-09-15 (ljudupptagning).
- Zetterlund, Christina (2015), *Konst och hantverk. En inledning*. I: Zetterlund, Christina & Hyllén-Cavallius, Charlotte & Rosenqvist, Johanna (red.), *Konsthantverk i Sverige del 1*. Tumba: Mångkulturellt centrum, Konstfack Collection. S. 7–20.
- Zetterlund, Christina & Hyllén-Cavallius, Charlotte & Rosenqvist, Johanna (2015), *Förord*. I: Zetterlund, Christina & Hyllén-Cavallius, Charlotte & Rosenqvist, Johanna (red.), *Konsthantverk i Sverige del 1*, Tumba: Mångkulturellt centrum, Konstfack Collection. S. 5.

Tack

Många är de, som på olika sätt bidragit till det arbete som här presenterats och jag vill här tacka er alla, kollegor, släktingar och vänner som bidragit. Tack!

Några har haft särskild betydelse. Framför allt mina båda handledare, Anders Lindseth som insiktsfullt och med stort tålamod, och lika stor tillit, guidat mig igenom denna långa resa och Nina Bondesson, som genom sitt brinnande engagemang givit både styrfart och styrsel åt arbetet. Tack!

Alla mina opponenter måste givetvis tackas för de den konstruktiva kritiken och de goda råden. Tack Cilla Robach, Finn Torbjørn Hansen, Jorunn Veiteberg och Nina Malterud.

Många doktorand- och studiekollegor har haft betydelse för mitt arbete och jag tackar särskilt Nils Claesson, Anna Allgulin, Sara Erlingsdotter, David McCallum, Birgitta Nordström, Cecilia Parsberg, Kirsi Nevanti, Thomas Laurien, Patrik Eriksson, Mirjana Vukoja, Katarina Botwid och Andreas Nobel.

Sedan finns alla andra människor som på olika sätt, ibland praktiskt och ibland på ett mer filosofiskt och teoretiskt plan, bidragit till detta arbete. Tack Kristina Fridh, Jörgen Hammar, Lynn Preston Odengård, Petter Hellsing, Andreas Hammar, Kjell Strandqvist, Stefan Rydén, Erika Marklund, Sara Möller, Klara Kristalova, Marika Bogren, Camilla Lundblad Iliefski, Johan F. Karlsson, Petter Eklund, Jonas Rooth, Mia E Göransson, Karin Johansson, Anna Wolgers, Elsa Medbo, Evert Medbo, Gun Stahle, Gunilla Norén, Mats Widbom, Roger Nilsson, Alain Chiglien, Harald Solberg, Christina Ekbom, Kari Steihaug, Joel Stuart Beck, Barbara Häggdahl, Paul Thomassen, Johan Malmström, Renata Fransceson, David Carlsson, Agneta Linton och Maj Sandell.

Men allra mest vill jag tacka Hanna Stahle. Hon har och med beundransvärt tålamod, inte bara stått ut, utan även stöttat mig genom hela denna långa process.

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 skollärdare
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)
Musiklärares 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. Bryndís 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 musiklärares 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

ArtMonitor

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 Dahlén (Scenisk gestaltning)
*Jag går från läsning till gestaltning –
beskrivningar ur en monologpraktik*
Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-7844-840-1
33. Martín 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
subjektspositioneringar*
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*
ISBN: 978-91-981712-1-1 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-2-8 (digital version)
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
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)
Minnesrörelser
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

ArtMonitor

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 läroprocessers 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 (Konsthantverk)
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 kunskapande 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
OEE 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. Mårten Medbo (Konsthantverk)
Lerbaserad erfarenhet och språkighet
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982423-4-8 (tryckt version)
ISBN: 978-91-982423-5-5 (digital version)

