

Land pieces

av Jenny Klemming

Masterexamensprojekt

HDK Smyckekonst 2010

Innehållsförteckning:

Inledning.....	3
Idéhistorisk undersökning	
Natur?.....	4
Människan och naturen.....	4
Natursynen ur ett idéhistoriskt perspektiv.....	7
Staden eller landet.....	8
Arts and Crafts-rörelsen.....	8
1900-talets natursyn.....	9
Naturen i vår samtid.....	9
Kontext	
Naturen och konsthantverket.....	12
Arbetet	
Uppstart.....	15
Metod eller gestaltning?.....	15
Arbetet fortsätter.....	16
Resultat i bild.....	25
Reflektioner	
Var står jag nu?.....	33
Varför blev det smyckekonst och inte Land art?.....	34
Arbetsprocessens bakgrund.....	36
Materialpreferenser, material och äkthet.....	36
Ursprunglig projektbeskrivning.....	38
Litteratur- och mediaförteckning.....	39
Bild- och materialförteckning.....	40
Tack till.....	41

Inledning

Det mänskliga ingreppet i, eller möjliga makten över, naturen är ett återkommande tema i mitt arbete. Människan är inbegripen i ett bräckligt maktförhållande som hela tiden måste underhållas. Våra gränser delar upp landskapet i olika delar genom vägar och staket, vi dominerar genom att forma och tukta naturen i trädgårdar, odlingar och industrier. Vi ordnar, förbättrar, förädlar. Det mänskliga ingreppet kan också vara små subtila skillnader i det orörda landskapet som låter dig ana att någon varit där. En markering eller placering som synliggör en intention.

Naturen är vacker, fantastisk och brutal. När jag var liten fick jag ta del av min fars fascination för allt levande, stort som smått. Ingenting som kunde fångas, studeras och släppas ut igen, gick säkert. Upptäckten av den rikedom och komplexitet som finns i naturen slås jag av gång på gång. Bakom det nät av ordning, struktur och reglering som städerna och den moderna västerländska livsstilen är finns andra kompromisslösa villkor. Vatten är mer än det som kommer ut ur kranen.

Avsikten med mitt arbete är inte att framhålla en särskild sorts natursyn. Jag har tillåtit mig att inte vara konsekvent eftersom jag ser masterarbetet som en början och inte ett avslut. Det är en mängd nedslag på kartan. Jag har undvikit att uttrycka ett allt för svart-vitt perspektiv. Ytterligheten i totala kontraster intresserar mig mindre än gråskalorna. Självfallet har jag en åsikt, men den är inte heller svart-vit. Min ambition har snarare handlat om att poängtera det mänskliga handlandet men också att hitta olika sätt att bygga broar och visuella övergångar som kan gestalta en utjämning av skillnaden mellan kultur och natur.

Som smyckeskonstnär beträder jag historisk mark. När jag använder ett råmaterial kultiverar jag det. Jag bestämmer över det och böjer det efter min vilja, låter det komma utanför min kontroll innan jag åter kortar kopplet. Smycken har, traditionellt sett, en särskild ställning som betydelsefylla bärare av personliga minnen och social status. De har alltid behandlats med försiktighet. Jag tycker om tanken på att det kan tappas, hittas, göras om, ärvas och bäras under ett helt liv - att smycket, i princip, är odödligt med ett livsspann längre än och helt skilt från mitt.

Natur?

Betydelsen av ordet natur är inte permanent. Förhållandet mellan människa och natur är ständigt i ständig förändring och ger sig till känna i vår natursyn. Natursynen utgör grunden för våra värderingar och uppfattningar om hur naturen ska brukas och för vad som anses vara naturligt, vackert, användbart, ändamålsenligt eller farligt.

Den vanligaste definitionen av natur skulle kunna sammanfattas svepande som den levande, materiella världen i stort, men särskilt den av människan orörda miljön. Med natur avses även någots eller någons inre egenskaper som bestämmer beteende och ändamål ("sakens natur"). Naturen är med en klassisk definition allt som inte människan kan skapa, i motsats till kulturen eller det artificiella. På samma sätt kan natur beskrivas som det som är fött eller medfött, i motsats till det som är skapat av människan.

Den vanligaste måttstocken för att beskriva ett landskap sträcker sig från orörd natur till det av människan skapade betonglandskapet i stadens centrum. I skalans ena ände bestämmer biologiska processer landskapets utveckling i den andra styr mänskliga ambitioner och strävanden. Den svenska naturen är till största delen ett kulturlandskap, inte ett naturlandskap så som många tror, eftersom olika sorters kultivering präglat miljön.

Människan och naturen

Människans utnyttjande av naturens resurser skapar kulturlandskap. Under den största delen av människans historia kraftsade vi egentligen inte mer än på Jordens yta. Inte förrän under de senaste hundrafemtio åren har människan haft möjlighet och kraft att förändra den geologiska grunden. Genom många årtusenden har människan endast förmått uthärda värme, kyla, regn och torka i de mått som vi fått dem tilldelade. Vi har sökt skydd genom kläder och hus. Utan kultivering ger naturen inte mycket föda. Jägar- och samlarkulturer kräver oftast enorma arealer för att nära ett fåtal individer. Den teknologiska och ekonomiska utvecklingen har genom historien gett människan allt större kontroll över och möjlighet att reglera naturens resurser. Reglering, ordning och systematisering av naturen möjliggör i sin tur större befolkningsantal eftersom varje yta då kan föda fler människor. Dessa försörjningssystem ger större distans till och skydd från naturens föränderlighet vilket döljer vårt beroende av jordens resurser och processer. De är inte längre något som vi kommer i kontakt med direkt i vårt vardagsliv.

I sin essä, "Samfundets naturhistoria", beskriver den danska idéhistorikern Jesper Hoffmeyer de samhälleliga förändringsprocesserna ur ett ekologiskt perspektiv. Energiförbrukningen per tidsepok och individ i olika regioner står som fokus i hans redogörelse av det historiska förloppet. Kärnan i Hoffmeyers essä är att tills för ett sekel sedan var det människans oförmåga som satte gränserna för våra möjligheter att utnyttja naturresurserna. Nu är vi vid maxuttaget för hur mycket de geologiska och ekologiska systemen tål - den definitiva gränsen för ett slutet system som Jorden ännu är. Nu har alltså vågskålen tippat över. Nu finns det teknisk och ekonomisk kraft att göra mer än att bara krafta på jordskorpan.





Natursynen ur ett idéhistoriskt perspektiv

Hur jag än närmar mig området genom idéhistorien eller filosofin stöter jag på motsattparen natur - kultur och naturligt - artificiellt. Det är inte i många västerländska kulturer eller kulturströmningar som människan anses vara en del av naturen. Vad vi kan skapa är inte naturgivet utan konstgjort. Det är en kamp där vi antingen är i under- eller överläge. För att förstå min egen och min tids natursyn har jag försökt sätta samman en kort idéhistorisk översikt. Eftersom Europas starkaste, nu levande, kultur- och idétradition bygger på de kristna värderingarna har jag valt att börja där.

Inställningen till vildmarken som motbjudande grundar sig i den gammaltestamentliga idétraditionen. Jorden skapades som Paradiset, en slösande rik trädgård eller ett bördigt slättlandskap där Adam var herre. Människa och djur samexisterade i frid. Efter syndafallet uppkom den onyttiga och otillgängliga naturen, vissa djur bröt sig loss och blev vilda; som ett straff för människans synder. Ur det perspektivet är vildmarken en styggelse. Bergen är med sina sönderbrutna konturer en ständig påminnelse om Guds straffdom över en fallen skapelse. Efter syndaflo den upprättade Gud människans styre över de skapade djuren; därefter var människan köttätare och hade laglig rätt att döda och äta djur.

Människans herravälde var en central del av den gudomliga planen. Enligt den antropocentriska natursynen uppfyller människan sin plikt mot Gud genom att bruka landet. Allt är skapat med ett för människan användbart ändamål. Till och med de vilda och farliga djuren hade en uppgift; att pröva människans mod och tro. Gud har "anförtrott jorden åt människan för att av henne brukas och förbättras" (Edward Hyde, earlen av Clarendon, 1609-1674).

Under 1600-talet hade ett försvar för vildmarken, som trots allt, också var ett av Guds verk, vuxit fram. Bergen var faktiskt också nyttiga som naturliga gränser eller kunde till exempel "utgöra ett lämpligt hem för getter". Den allmänna inställningen börjar svänga under 1700-talet och ett informellt trädgårdslandskap växer fram. Barockträdgårdens stränga geometri ersätts av den engelska parkens imitation av storslagen vildhet. Vildmarken börjar ses som idealet, en källa till andlig förnyelse.

Under 1700-talet började en ny gränsdragning ta form mellan det sköna, det sublimala och det pittoreska. Den klassiska definitionen av skönhet kännetecknades av harmoni och symmetri och det förnuftiga och rationella var det estetiskt tilltalande. Eftersom vildmarken förnekar alla lagar om symmetri, proportion och användbarhet överensstämmer den inte med det klassiska skönhetsbegreppet. Det sublimala däremot, kombinerar en estetisk upplevelse med en känslomässig laddning; psykologiskt laddad storslagenhet. Naturens vildhet och storslagenhet inger bävan inför skapelsens oändlighet och tilltalade den framväxande individualismen och sammanföll med sökandet efter den nationella identiteten.

Ur ett sådant perspektiv framstod den klassiska skönheten som begränsande och överblickbar och innebar ingen utmaning och stimulans för den skapande fantasin. Det pittoreska är den estetiska kategori som fungerade som bro i idealförskjutningen från det kultiverade landskapet till den otämjda naturen. Definitionen uppstod under 1700-talets andra hälft för att motsvara den upplevelse av naturen som varken kunde associeras med "det sköna" eller "det sublimala", alltså ett mellanting mellan en naturlig och arrangerad natur. Ordet kommer ifrån italienskans pittoresco och betyder "på konstnärers vis". Det pittoreska landskapet kännetecknas av att det är omedelbart attraktivt för ögat utan att för den

sakens skull laddas med andra innebörder eller värden. I gestaltningen av det pittoreska landskapet tilläts människan ingå och avbildas ofta i bildkonsten från den här perioden som zigenare och stråtrövare. Det vill säga människor utanför den sociala normen och kontrollen. Det pittoreska begreppet utgjorde kärnan i den sentimentala naturkulten kring sekelskiftet 1800.

Staden eller landet

Framväxten av den romantiska natursynen hänger samman med framväxten av den moderna staden. Under renässansen var landsbygden synonym med tölpaktighet och enfald. Staden däremot, den var kronan på verket, sätet för lärdom, förfining och makt. Ju längre fram under den nya tiden vi kommer så blir skillnaden mellan ett lantliv och ett stadsliv allt större. Den nya tiden skapade stor känslomässig osäkerhet med sina industriella och sociala omvälvningar. Genom den allt ökande industrialismen förtätades staden ytterligare vilket krympte och trängde undan de täppor och trädgårdar som tidigare var en del av stadsmiljön. Innan dess var det inte ovanligt att människor höll kor, getter eller höns i staden. Rök, rest- och slaggprodukter från färgerier, bryggerier, stärkelsestillverkning, tegelfabriker och all annan industri var helt ofiltrerade. Eftersom verksamheterna låg mitt i städerna påverkade utsläppen stadsborna starkt genom förorenad luft och smutsigt vatten. Londonborna klagade, till exempel, över förbränningen av kol och koks som gjorde dem gråa i ansiktet och som tog sig in och täckte deras hem med ett tunt lager av sot. Staden blev på grund av den allt ökande anonymiteten också associerad med ett förmodat moraliskt förfall. Allt detta gav förstås näring åt en allt mer romantisk syn på landsbygden. Den sågs som oskuldsfull, synonym med blygsam strävsamhet. Trots den uppenbara idealiseringen av landsbygden speglade den ökande känslan en genuin längtan som fortsatte att växa i takt med städernas och industrins framväxt och utbredning. I takt med att stadsmiljön blir mindre lantlig växer motviljan mot städernas utseende.

Arts and Crafts-rörelsen

Arts and Crafts-rörelsen växte ur denna längtan till det genuina, i reaktion mot tidens stilimitationer och massframställda industriprodukter. Konstteoretikern John Ruskin och konstnären, formgivaren och författaren William Morris bildade tillsammans med ett antal andra framstående kulturpersonligheter det preraphaeliska brödrskapet, som något senare kom att övergå i Arts and Crafts-rörelsen. Arts and Crafts-rörelsen startade i Storbritannien under andra delen av 1800-talet och förespråkade en samhällsförändring enligt Ruskins och Morris' socialestetiska program. De verkade för en konstnärligt fullvärdig bostad och goda bruksvaror åt alla genom samarbete mellan konstnärer och tillverkare, med de medeltida städernas hantverkskooperationer som ideal. Ledorden var gott hantverk, äkta material och autentisk form. Produktionen skulle vara lokal och inte belasta naturen. Fabriksarbetarna skulle ges vackra omgivningar; fabriken kunde även fungera som sociala centrum med bibliotek och trädgårdar. Merparten av deras arbetsinsats skulle vara tillfredsställande arbete och inte monotont och maskinbundet. Tyvärr visade sig de hantverksmässiga produktionsmetoder som Morris förespråkade vara alldeles för dyra och exklusiva för det stora flertalet vars tillvaro han ville påverka. Trots detta kom rörelsen att influera stora delar av Europa och lade grunden till Arts and Crafts och det moderna konsthantverket.

1900-talets natursyn

I Johan Sobelius fenomenografiska studie Att bruka eller icke bruka jorden (2003) får jag viss inblick i de stora förändringar som inträffar i Sverige under 1900-talet. Vid 1800-talets slut absorberar emigrationen, industrierna, bruken och städernas tillväxt landsbygdens mindre bemedlade och icke jordägande. Fjärmandet av människan från jordbruket ökade redan i och med bruksmiljöns allt starkare arbetsdelning och specialisering.

Under den moderna välfärdsstatens uppbyggnad under 1900-talet, med sin standardisering, medelvärdesfokusering och statistiska säkerhet, planeras samhället utifrån helhetslösningar baserade på statistik och inte utifrån platsens förutsättningar. Stark befolkningstillväxt och fattigdom kring sekelskiftet och framåt gjorde att delar av befolkningen inte upplevde samhällsutvecklingen som positiv. Samtidigt stod vetenskapen och de styrandes helhetslösningar för en framstegstro som de missnöjda inte delade. Folkrörelserna blev ett sätt att skapa nya sociala nätverk för gemenskap, trygghet och engagemang.

Kapitalismen, socialismen och modernismen var starka krafter som hade, och fortfarande har, stor inverkan på natursynen. Två starka opinionsbildare bör nämnas i sammanhanget. I Sverige var det Elin Wägner (1882-1942) som 30 år före sin tid talade om miljöförstörelsen och i USA Rachel Carson (1907-1964) vars bok Silent spring (1962) ofta räknas som starten för 1960-70-talens miljörelse och gröna våg. Det är Silent spring och den efterföljande samhällsdebatten som får bredare lager i befolkningen att börja ifrågasätta hur samhället, och framförallt de merkantila krafterna, handskas med naturen. Hur rovdrift på naturen rättfärdigas och kommersiella värden helt och hållet styr hur marken förvaltas.

Naturen i vår samtid

Så var står vi nu? Hillevi Helmfrid skriver i sin rapport Natursyner - tre svar på vad natur är om tre vanligt förekommande natursyner i Sverige som hon anser har och har haft betydelse för arbetet med hållbar utveckling. Natursynerna som Helmfrid tar upp kallar hon för den outsinliga källan, den sköra evighetsmaskinen och den gemensamma kroppen.

Den outsinliga källan är en rationell och antropocentrisk natursyn som fokuserar på naturens nytta för människan. Människans förnuft är den högsta vi kan bevisa och därför lita till. Naturen i sig har ingen moral och människan väljer att värdera vad som är nyttigt och värt att bevara. All natur är kultiverad så det finns ingen äkta vildmark att svärma för. Naturen är en källa för råvaror. Naturen är robust och yppig och har återställningsmekanismer som gör att det bara är en tidsfråga innan ekosystemen repar sig.

Den sköra evighetsmaskinen är den natursyn som jag känner störst närhet till. Den grundar sig på en känsla av att människan tangerar gränserna för vad jordens ekosystem tål på längre sikt. Ekosystemen kan täcka upp och buffra miljöpåverkan till en gräns men kan sedan plötsligt överbelastas och kollapsa. Återhämtningstiden kan bli lång. Det ekonomiska system som vi inrättat bygger på maximal avkastning och ständig tillväxt och tar inte hänsyn till att jorden är ett system med begränsade resurser. Den stora framtidsutmaningen ligger i människans anpassning till ett sunt natursamspel. Miljöförstörelse har förekommit även tidigare men på grund av industrialiseringen intog människan en särställning långt bortanför de andra ekologiska aktörerna. En grön omställning måste ske samtidigt inom teknik, ekonomi och livsstil. Avgörandet ligger i våra händer.

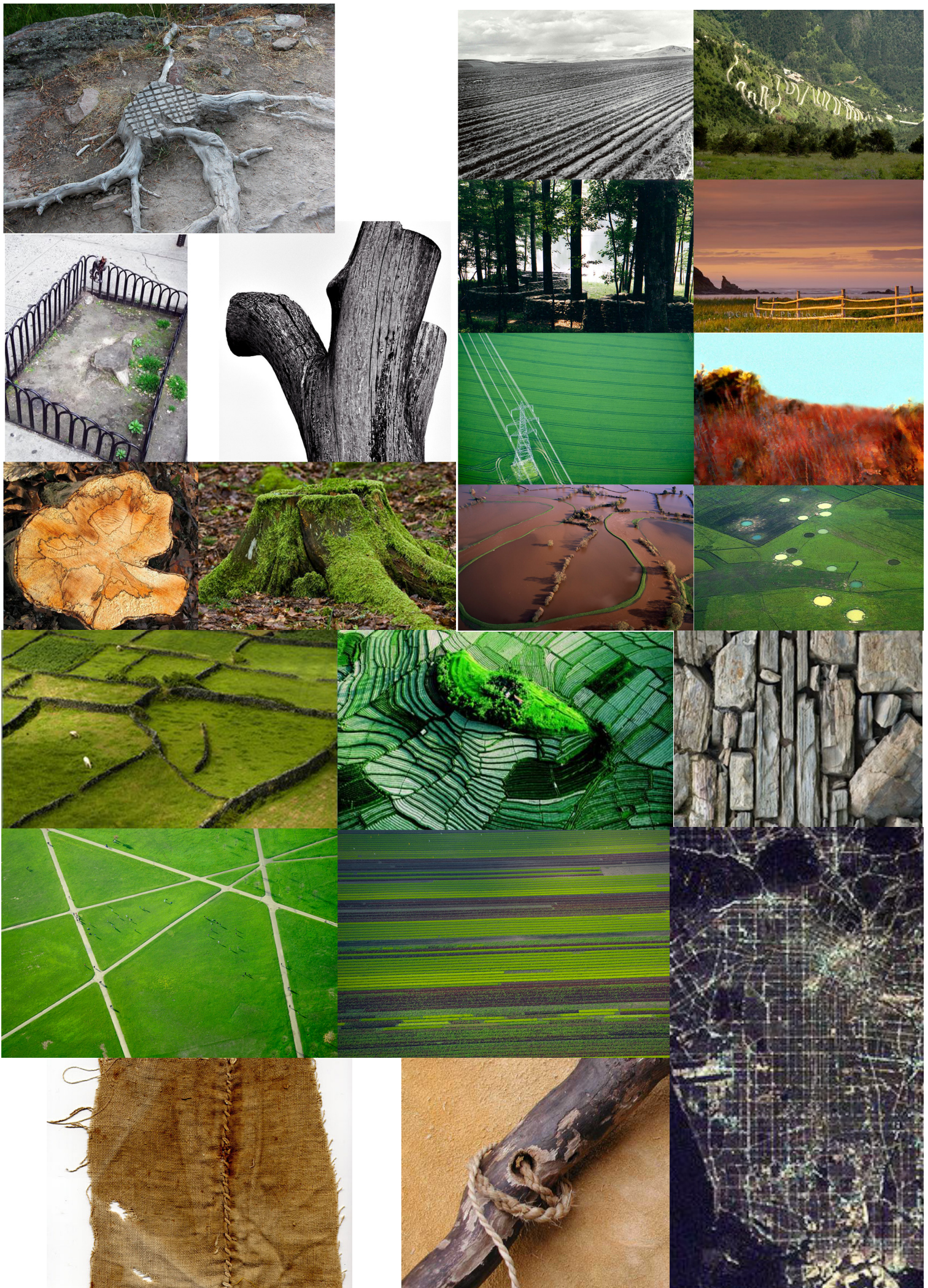
Den gemensamma kroppen är en natursyn som innebär att människan aldrig varit åtskild från naturen. Jorden är en livets väv som människan också är en del av. Människan är en del av ett kretslopp och är beroende av att ständigt utbyta och omvandla energi och materia från luft, vatten, jord, djur och växter. Det finns en förmåga att samtala med naturen som går på sparlåga inom alla människor. Det finns ingen naturgiven rätt som medger en mänsklig särställning. Vi har nu kommit till vägs ände och behöver göra stora förändringar som möjliggör respekt, helighet och kärlek. Den moderna vetenskapen har nu kommit så långt att den kan gå naturnära kulturers visdom till mötes.

Beskrivningarna ovan är naturligtvis generaliserade men skildrar ändå att vi fortfarande står kvar på samma idéhistoriska ruta mellan romantik och rationalism. Hillevi Helmfrid beskriver situationen så här:

”Svårigheten med arbetet för hållbar utveckling kan beskrivas som att människor med olika kartbilder försöker ta ut en gemensam kurs. Vi strider om vems kompass som visar fel eller om vem som är bäst på att orientera. Istället borde vi kanske tala med varandra om vilka kartor vi använder.”

Jag tror att den moderna västerländska livsstilen i förlängningen, framförallt, ger upphov till två förhållningssätt:

Dels när den samma längtan bort från staden som blev ett så tydligt kulturavtryck under industrialiseringens början. Det finns förmodligen en dröm om förverkligande och tillfredsställelse i kroppsarbete; att göra något fysiskt och på riktigt. I tidens anda kan du baka ett surdegsbröd och skriva om det på din blogg. Dels görs naturen till något obekvämt och ohygieniskt bortanför det moderna livets bekvämligheter. Naturen är något som tränger sig på. Något som växer utanför sin givna plats i planteringen, en närgående insekt eller ett regn som olägligt anländer just när du är utan paraply. Jag väntar med oro och spänning på de förändringar och konsekvenser som jag tror kommer att ske under min livstid.



Exempel på mänsklig påverkan.

Naturen i det samtida konsthantverket

I Love Jönssons essä *Det är inte som det var att gå längs stranden - Naturen som motiv i samtida svenskt konsthantverk*, publicerad i katalogen för vandringsutställningen (2007-2008) med samma namn, ser han ett nytt sätt att närma sig naturen som tema och inspirationskälla.

Naturen som inspirationskälla inom konsthantverket har varit och är fortfarande vitt utbredd. Konsthantverket och slöjden har en tradition av att uppfattas som genuint och naturnära i motsats till en påstått naturfjärrad och kommersiell konsumtionsvärld. Naturen får ofta känneteckna "det sköna" och oförstörda genom både naturalistiska och abstraherade former. Den nya tendens som Jönsson beskriver kännetecknas av en intellektualisering av naturen, och människans förhållande till denna, där nya och motstridiga perspektiv möts. Den bygger inte på naturalistiska studier utan på hur naturen representeras, avbildas och värderas utifrån den västerländska kulturkontexten. Genom detta grepp blir populärkultur och natur till likvärdiga utgångspunkter i, till exempel, keramikern Jakob Robertssons arbete. I verket *Kalhygge* (1999) står ett enda träd kvar i ett exakt rutmönster av stubbar. Verket har en lekfull och pastellig utformning som trots sin kritik av den moderna skogsproduktionen tydligt skiljer sig från det mer dystopiskt utformade politiska konsthantverket på 70-talet.

I projektet *Wanna be precious* (2004) har smyckekonstnären Sofia Björkman fångat plastmattans fruktlösa försök att imitera sin förebild i en serie broscher. Genom att ge den ekimiterande plastmattan formen av en trädgren vill hon ställa frågor om äkthet, naturlighet och materialens plats i hierarkin. Sofia Björkman arbetar ofta ifrågasättande utifrån värderingar och smyckets status och förädlingskapacitet.





Terhi Tolvanen är en finsk smyckekonstnär som använder sig av tankestoff som ligger nära min egen utgångspunkt. På smyckeforumet Klimt02 beskriver hon sitt arbete genom ett koncist statement:

“My work is about human intervention in nature. Because nature keeps on growing, this interference needs to be maintained and continued. This interaction between the two has become the central theme of my jewellery. In my choice of materials I am also searching for the borders between the natural and the artificial.”



Workshopen på Ravary

Projektet presenteras av text och bild i kronologisk ordning.

Arbetets uppstart

Även om naturen och det mänskliga ingreppet varit ett återkommande tema i mitt arbete, tog det här projektet sin början under en veckas workshop i Belgien, augusti 2009. Jag kom dit med ett tungt projekt där jag arbetade med landskapet utifrån ett kartperspektiv. Jag försökte utmana en gammal rädsla; förenklingen och den tomma plåten. På Atelier Ravary fick vi tillgång till verkstäder för metall, sten och trä. Under veckan gjorde jag skisser som inte innehöll några metalldelar utan skulpterades ur andra material som horn, ben och sten. Jag släppte kartan och koncentrerade mig på att själv göra ingrepp och kultivera naturmaterial. Det jag försökte ta med mig in i det nya arbetet var att inte vara rädd för det enkla.

När jag formulerade projektbeskrivningen inför masterperioden hade jag bestämt mig för att använda mig av mina nya tankar om mänskliga ingrepp; Genom att använda ett rått råmaterial kultiverar jag det. Jag ville göra mänskliga ingrepp genom att borra, skulptera, måla eller arrangera efter olika system. Jag skulle använda tekniker som var kultiverade (jämför med engelska elaborate som kan översättas till genomtänkt utarbetad/ utstuderad) som t.ex. fisknätsknytning, brodyr/sömmar, pärlstickning osv. Jag ville ta in vissa traditionella smyckereferenser som ovalen, droppen, facetten, infattningen och kedjan som kontrast till, så kallade, naturliga former och som symbol för kultur.

Med detta i bakhuvudet började jag leta olika mänskliga företeelser och samband som kunde fungera som kontext. Stubbar, staket, verkliga och juridiska gränser, hur stjärnorna överskuggas av städernas belysning, likheten i form mellan en stram barockträdgård och ett kronjuvels-garnityr. Jag hittade samband mellan de traditionella smyckeelementen och mitt ämne. I steninfattningen såg jag burar och staket, kedjan associerade jag med fängelse och maktfullkomlighet, pärl droppen har ett form-eko i vattendroppen.

Eftersom jag har ett akademiskt intresse började jag också att sätta mig in i natursynens idéhistoriska bakgrund och utveckling. Jag ville försöka ta reda på varför den västerländska natursynen ser ut som den gör. Min avsikt var inte att detta skulle fungera som ett facit för läsningen av mina smycken utan snarare fördjupa mitt intresse och ge större avtryck på längre sikt. Ett sätt att förstå mina egna känslor för naturen och i vilket idéhistoriskt ljus jag verkar i.

I valet mellan metod och gestaltning

Jag tyckte att arbetet var tungt under hösten. Det kändes kravfyllt och jag hade svårt att hitta arbetsglädje. Det var inte så att jag tvivlade på min utgångspunkt men ämnet är ju enormt. Dessutom hade jag svårt att lägga smyckeeidelen åt sidan medan jag skissade vilket gjorde att ingenting dög något till. Mina skisser var väldigt "smyckiga" då jag använde många av de traditionella smyckedetaljerna som referenser till kultur. Problemet var bland annat att min gestaltningstanke om ingrepp i naturen mer såg ut som smycken i naturmaterial. Den första handledningen med Åsa Skogberg i februari var väldigt nyttig. Då insåg jag att jag stod och vägde mellan två olika metoder.

I projektbeskrivningen hade jag gett mig själv uppdraget att kultivera naturmaterial. Metoden har ofta varit min röda linje eftersom spridningen i material och teknik har varit så stor. Å ena sidan hade jag min fint förpackade och färdiga tanke om angrepp och ingrepp i naturmaterialen som är en handling "på riktigt" i naturlig skala. Å andra sidan hade jag syntetiska och experimentella material och tester som då blir en bild av eller en gestaltning av handlingen.

Nackdelen med att arbeta med hantverksmässiga ingrepp i naturmaterial är att det lämnar ganska lite åt slumpen och experimentet som ofta varit en del av mina projekt. Jag förlorar drivet och blir överdrivet självkritisk. Mina rädslor för att misslyckas gjorde också mitt arbete tråkigt och förutsägbart. Rollo Mays klassiker Modet att skapa sade något jag egentligen redan visste men glömt bort. Den fick mig att återinse att risken att misslyckas alltid är överhängande men det går inte att lyckas om man inte vågar ge sig hän i arbetet. Utan att ge sig hän uppnår man inte flow och drivs inte framåt. Jag kom också att tänka på vad Pär Gustavsson, en av mina lärare på Stenebyskolan, sa till mig om skönhet i arbetet. Det går inte att fokusera på att skapa skönhet. Skönhet är något som ibland uppstår spontant i arbetet. Det har han så rätt i. Hur kunde jag glömma bort det?

Vad var viktigt? Var gestaltningen underordnad metoden? Hur konsekvent var jag tvungen att vara? Istället för att välja det ena eller det andra beslöt jag att det inte fanns någon motsättning mellan de olika tillvägagångssätten. Om jag blandar så kan kanske två bli en? Jag var inte klar med naturmaterialen därför ville jag inte släppa dem helt. Jag ville använda mig av nyanserna, materialens naturliga skala och själva bearbetningen, handlingen, som fortfarande var viktig för mig. De experimentella materialen hoppades jag skulle gjuta liv i min arbetsprocess på grund av sin snabbhet och de oväntade upptäckterna göra arbetet roligare.

Arbetet fortsätter

Efter mitt beslut började jag göra prover i betong som jag inte tyckte föll väl ut - cementen brann dåligt och blev smulig och spröd. Vändning kom med hjälp av en bränd träbit som jag hittade på stranden. Elden hade förändrat träets ådring till en relief. Jag hade skyggat för att använda referenser till kartan igen - jag var rädd att höjdkurvorna, terrasseringen, skulle ge smyckena ett intryck av att vara miniatyrer eller modeller och det ville jag verkligen inte. I träets svarta relief såg jag att höjdkurvorna kunde göras med känslighet och då kändes det intressant. Men jag kände fortfarande att jag ville göra allt för att undvika miniatyren. Den är för tydlig, innehåller fel associationer och dess överskådlighet stänger individuella tolkningar ute.

Jag lade betongen åt sidan men behöll en gjutform jag gjort i sepia-skal. Sepia-skal är ryggskölden från den tio-armade bläckfisken. Skölden är uppbyggd av poröst kalk i olika lager och har använts som engångsformer för hållgjutningar i metall i tusentals år. Jag har alltid fascinerats av materialets skiktning som går att ta fram genom att borsta formen med en pensel. Det mjukare lagret sopas bort och då framträder nivåer på samma sätt som i ett terrasserat landskap. Istället för betong började jag använda mig av en gift-fri gjutakryl med betongliknande egenskaper. Själva formen jag sedan fick fram tyckte jag var alldeles för kontrollerad men däremot visade sig gjutmassan ha väldigt tilltalande egenskaper tillsammans med sepiaskalet. Ett ytterst tunt skikt av skalet fastnar under gjutningen och ger en sidenskimrande lyster åt den matta cementliknande massan.





Akrylgjutningar i sepiaskal och övergångar

En upptäckt. Helt plötsligt öppnade sig en hel värld av möjligheter och arbetsprocessen kom igång som ett kosläpp om våren. Genom mer experimentellt tillvägagångssätt fick gestaltningen ett, åtminstone tillfälligt, övertag över den kultiverande handlingen. Allteftersom började jag använda sepiaskalet och terrängen som jag fick fram som ett material att göra ingrepp i. Plötsligt tyckte jag inte att skillnaden mellan metoderna var särskilt stor. Jag gjorde olika tester med det gjutna materialet där jag försökte hitta gränser, ingrepp och övergångar. Fasetten, sömmen, materialmöten mellan "kultiverade" och "vilda" material. Under en tid fortsatte jag att med mina andra material pendla lite tillbaka till "smyckigheten" fast med mer inslag av mina tankar om övergångar och gränser. I och med sepiaskalet så kände jag att jag på något sätt hittade kompassen igen. Jag behöver verkligen materialomvandlingar och experiment för att det ska funka. Det ger mig roder och vind i seglen.

Nackdelen med akrylgjutningen var att formerna jag kunde ta fram begränsades av att jag var tvungen att gräva fram ett hålrum att gjuta ner i. Jag kunde ju ha gått ett steg längre och gjort silikonform på mina modeller men då skulle jag ändå gå miste om den skimrande ytan. Istället tog jag fram en teknik för att göra sepiamaterialet till elektroformsmodeller. Då var jag tekniskt friare i mitt sökande av former och gränser och kunde arbeta med både positiva och negativa volymer. Eftersom materialet är så poröst kunde jag försiktigt låta det suga åt sig varmt vax för att försegla det från den lätt frätande elektroformningsvätskan. Efterhand gled jag över mer och mer åt elektroformningen som teknik istället för akrylgjutningarna. Jag tycker fortfarande att akrylgjutningarna har stora kvalitéer men såg fler möjligheter i elektroformningen.

Fasetten blev mer och mer framträdande i arbetet. Jag provade att göra fasetterade träbitar i mahogny och valnöt, både tredimensionella och mer tvådimensionella tillverkade av träfaner limmat på stålplåt. Jag slogs av likheten och skillnaden mellan fasetten och stubbens snittyta. Fasetten är delvis en del av stenens natur, dels en del av en förädlingsprocess. Stubben är den snittyta som blir över när vi tagit det som vi vill ha. Det verkar som att naturen endast är skyddsbar så länge den inte innehåller något som vi vill exploatera. Dystopin tycker jag pekar i riktningen att vildmark/natur kanske tillslut blir de platser som blir kvar när vi utvunnit allt användbart - platserna vi lämnar efter oss och inte lever på. Platserna mellan hålen, i hålet eller efter hålet, så att säga.

Sömmen har varit problematisk. Jag gillar den ut det intellektuella perspektivet; den är mänsklig och tydlig, den förbinder och separerar. Men än har jag inte fått till det. Jag tycker att den ser för "smart" ut. Den ser för mycket ut som en god idé och då tycker jag känslan försvinner på något sätt.

Det är många skisser som är halvvar. Det har faktiskt fungerat bra i det här projektet. Innan så har jag haft lite problem med att känna att materialen vill mötas för mig. Nu finns det plötsligt massor av möjligheter att ta till vara.







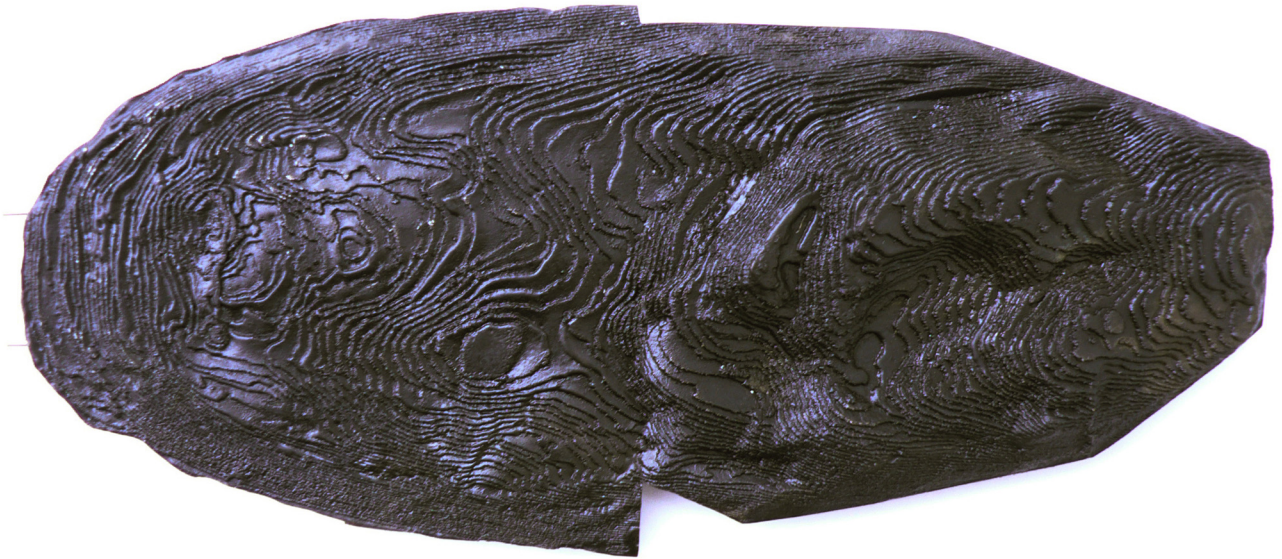




Resultat

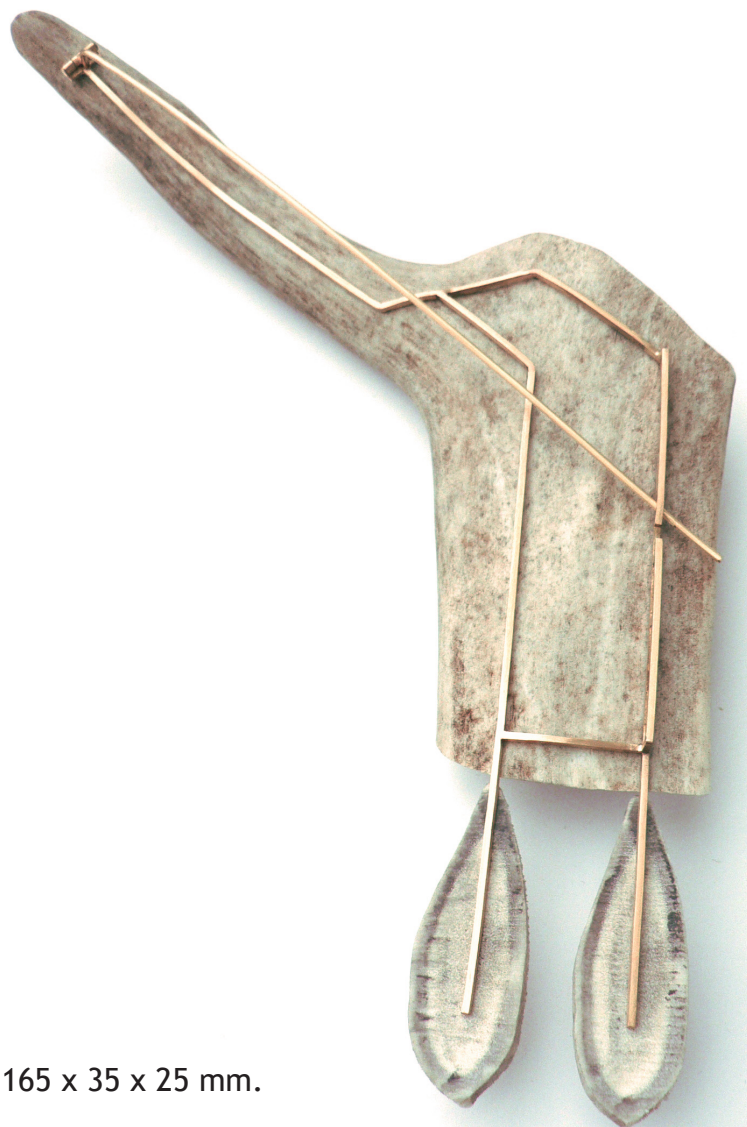
Halssmycke i drivved, stål, mahognyfaner och silke ca. 970mm i omkrets.





Land piece II, brosch av patinerad koppar, silver och stål ca. 130 x 55 x 10 mm.

Brosch av förgylld koppar, patinerad koppar, oxiderat silver, gjutakryl, silke och stål ca. 95 x 55 x 20 mm.



Brosch av renhorn och 18K rödguld ca. 165 x 35 x 25 mm.



Reserve, brosch av förgylld koppar, silver och stål. Mått ca. 95 x 55 x 25 mm.



Brosch av patinerad koppar, renhorn, silver, silke och stål ca 135 x 80 x 20 mm.



Land piece I, brosch av patinerad koppar, silver och stål ca. 190 x 70 x 10 mm.



Outpost, brosch av patinerad koppar, silver, lodolit, silke och stål ca. 85 x 80 x 20 mm.
Border, brosch av försilvrad, oxiderad koppar, silver och stål ca. 80 x 70 x 30 mm.



Halssmycke av patinerad koppar och linrep ca. 1250 mm omkrets.

Var står jag nu?

Under examinationen fick jag frågan vart kulturen tagit vägen i slutet av arbetet. Själv tycker jag inte kulturen försvunnit utan snarare renodlats till en kultivering. Istället för att binda kulturreferenserna till, till exempel, traditionella smyckeformer har de fokuserats till händelser i smyckena eller till hantverksmässiga ingrepp.

Fasetten är den referens till förhållandet människa - natur som jag använt mest under arbetet. För mig poängterar den det mänskliga handlandet, hur vi hanterar naturen och dess resurser. Jag har också valt att se den kapade grenen och stubben som ett slags fasett. Sömmen är också en tydlig sinnebild för kultur. Den är enkel och tydlig i sitt ingrepp i materialet, den förbinder och separerar. Ett tag såg den ut att försvinna ut ur mitt arbete men jag tycker att den tog sig i slutet. Jag har haft problem med att ge stygnen en känslighet. Gränser kanske är det begrepp som visuellt sätt haft störst genomslag i skissprocessen. Alla de här ingredienserna kan utvecklas mer. Jag vet att det finns fler ingrepp i materialen som kan vidga och fördjupa gestaltningen. Jag tror också att de kan korsbefrukta varandra på ett sätt jag ännu inte hunnit utforska. Jag skulle till exempel vilja låta en söm accentuera en kapad grenfasett.

Mitt andra fokus, som jag tyvärr ännu inte tycker att jag har gestaltat, är ett slags visuell upplösning av motsättningen mellan kultur och natur. Jag har nosat på olika sätt att förbinda linjer och material och bygga en bro mellan de förmodat motsatta begreppen i olika skisser. Ännu är jag inte riktigt där. Mycket av det skissmaterial som jag har kommit fram till har ännu inte hittat sin färdiga smyckeform. Fotoskisserna som fotograferats löpande under projektet visar på den materialblandning som jag gärna vill se ta form. Gestaltningstanken, estetiken och smyckeformen är inte alltid helt överens! Jag har funderat över var någonstans i processen de färdiga smyckena befinner sig. Vissa har fått hänga med ett tag innan de blev till på riktigt, andra är mer nytillkomna. Jag hoppas kunna göra några till från den senare delen av arbetet.

Arbetets formspråk är annorlunda från hur jag tänker mig att jag brukar jobba. Formerna är skarpare, kantigare och mer tydliga över lag. Det kan ju vara en naturlig följd av att jag arbetat med fasetten. Jag vet inte om det är det att jag fortfarande är överraskad av kantigheten men jag har ibland tyckt att de här smyckena känns mindre känsliga och mer tuffa än vad jag vill. Kanske är det bara det att jag har en fördom om att känsliga smycken alltid ska ha en upplöst form och en sprödhet i materialanvändningen. Det är vackert, men jag vill att mina smycken ska vara objekt med möjlighet till en lång livstid. Jag vet att det ibland hindrar mig konstnärligt att ta hänsyn till det men vad ska en gammal guldsmedslärling göra? Kanske behöver jag inte bråka med allt vad jag är och tycker. Kanske är det bara ett kvalitetsbegrepp.

De två smycken som jag just nu tycker har överraskat mig mest i sin utformning är broscherna i patinerad koppar som visas på sidorna 26 och 30. Där finns ett slags form-möte som jag tycker är väldigt intressant. Båda broscherna har en uppdelning i två halvor med ganska likvärdig storlek men den ena av halvorna har fått sin landskapsvolym helt eller delvis tillplattad. Materialet, ytbehandlingen och färgen är identisk i båda broschernas halvor. Det är bara konturens linje och materialets kompression som bildar en gräns.

Arbetet stora utmaning har legat i att hålla styr på det enorma ämnet. Jag bestämde sig tidigt att försöka se examensarbetet som en uppstart, en början istället för ett avslut.

På så sätt ville jag kontrollera ambitionerna och hindra dem från att bli kvävande. Jag är medveten om att det därför kommer att finnas lösa trådar. Jag vill alltid knyta ihop säcken, göra det sammanhållet och överskådligt. Jag bestämde mig för att se det som öppna dörrar och att det måste vara något positivt. Jag kommer att fortsätta att arbeta med projektet och temat kultur/natur. Jag har hittat många vägar, tekniker och material som jag vill utforska mer. Jag frågar mig om jag gått på bredden eller djupet? Kanske har jag gått en aning mer på bredden än så länge. Men de öppna dörrarna finns kvar att gå igenom.

Det har blivit många broscher i förhållande till antalet smycken hitintills. Det handlar om att jag vill att alla delar av smycket ska finnas till på lika villkor, och det har varit svårt att göra något av den långa sträckan kring halsen. Jag vill att också den ska betyda något. Lustigt att jag, efter så många års studier av konst och konsthantverk, fortfarande letar skäl till varför saker ska finnas till. Jag vet att det inte finns några skäl. Konst finns för att människans kultur har tid, råd och möjlighet till det. Ibland slås jag av hur osannolik smyckekonsten är. Men den finns.

Varför blev det smyckekonst och inte Land art?

Land art fascinerar mig eftersom den handlar om det mänskliga ingreppet, tid, förstörelse och poesi. Andy Goldsworthy (1956-) är en skotsk konstnär som inspirerar mig. Han arbetar platsspecifikt med de material, klimat och förutsättningar som platsen erbjuder. Oftast med endast sin kropp som verktyg och tillfälliga redskap som till exempel vassa stenar och taggar funna på platsen. Det finns något livsbejakande och okonstlat i hans arbeten som anknyter till lek, hopp och förtröstan. Från början hade jag någon slags idé om att jag ville göra land art i smyckeform. Men det fungerar ju självklart inte. Land art är ett aktivt, mer eller mindre subtilt ingrepp i naturen och inte ett föremål på kropp. Och det var ändå det som jag ville att resultatet skulle vara. Jag valde dock att behålla min arbetstitel Land pieces. Jag valde den som referens till Land art och för jag tycker att titeln i sig anspelar på den förmodade motsättning mitt tema bygger på.

Smycken har andra kvalitéer som intresserar mig och som jag ville ta vara på:

Den förhållandevis lilla skalan ger en närhet och ett omslutande betraktelserum - att man kan omfamna och hantera verket. Inte som arkitektur som man befinner sig utanför eller inuti. Kroppen är smyckets rum. Till skillnad från andra traditionella, och mer stationära, konstföremål som tavlan och skulpturen är vem som betraktar smycket i en miljö minde kontrollerat.

I smycket finns också något minutiöst och koncentrerat. Smycken har med sin kulturhistoria stor kapacitet att laddas med emotionella och konstnärliga värden och betydelser. Som jag skriver i inledningen: Smycken har, traditionellt sett, en särskild ställning som betydelsefylla bärare av personliga minnen och social status. De har alltid behandlats med försiktighet. Jag tycker om tanken på att det kan tappas, hittas, göras om, ärvas och bäras under ett helt liv. Det har även en koppling till identitet och identitetsskapande precis som kläder.

Kroppen som kropp eller aktör har spelat mindre roll för mig i det här projektet, det har inte haft någon aktiv del i mitt tema. Kanske är det också något som påverkats av att jag använt mycket koppar i arbetet. Koppar är giftigt inte bra att bära direkt mot huden under längre perioder.



Tester att arbeta vidare på med fler sorters ingrepp.

Reflektion av arbetsprocessens bakgrund

När jag tittar i backspegeln ser jag att mitt kandidatprojekt handlade om ett slags upplösning av skillnaden mellan artificiellt och naturligt; att det naturliga materialet kan uppfattas som konstgjort och vise versa. I det arbetet försökte jag ge mina smycken en slags naturgiven självklarhet eller trovärdighet. Jag tror att jag på något sätt ville ge ett sken av att det inte fanns någon människa bakom. Många av de tekniker jag använde gav utseendemässigt inte många ledtrådar om hantverket eller den mänskliga handens arbete utan var processer och tekniker som innehöll ett visst mått av slumpmässighet.

Under kandidatarbetet insåg jag att balansgången mellan kontroll och slump var viktig för min arbetsprocess. Jag vill gärna kontrollera och gardera mig i mitt arbete vilket gör att jag lätt målar in mig i ett hörn. Slumpen eller experimentet är ett verktyg som jag kan använda för att skapa nyfikenhet och tillförsikt. Slumpen har två funktioner; som gestaltningsmässig medhjälpare och självdistans. Slumpen hjälper mig att skapa oförutsägbara former eller komplexa ytor som jag haft betydligt svårare att skapa själv för hand. Experimentella eller indirekta sätt att forma material ger ett handlingsutrymme och minskar det känslomässiga motståndet mot att lämna säker mark. En slumpmässig process erbjuder också ett visst mått av känslomässigt avstånd. Objektet föds framför mina ögon under en relativt kort stund och därför har inte mitt umgänge med det hunnit färga mig. Det framstår som nyfött och är lättare att ta ställning till.

Att arbeta med en hantverksprocess innebär i traditionell mening att du har kontroll, att du stegvis och målmedvetet förändrar ett material. Med mitt tvivel har det alltid varit svårt när metoderna är allt för tidskrävande. Visionen försvinner, modet äts upp. Samtidigt så är jag hantverkare i grunden. Jag njuter av arbetet, problemlösandet, rutinen. Det framstod plötsligt som absurt att sträva efter att suddas ut handens avtryck och tanken om det mänskliga ingreppet uppstod.

Under min masterutbildning har jag brottats med tankar om ambition och identitet. Jag har sedan länge svårt att ta mig an nakna material som ett nytt vitt pappersark eller en orörd metallplåt. Jag ser dem som en oändlig rymd där alla avtryck och uttryck måste komma från mig. Jag bär någonstans ett tvivel på att jag kan tvinga dessa material till underkastelse eller medverkan och inpränta min identitet i dem. De måste genomgå ytterst komplicerade processer i tredimensionalitet och ytförändring för att jag ska bli någorlunda tillfreds. Kanske borde jag göra tvärt om. Låta pappret eller plåten behålla sin identitet och lita på att det jag tillför är nog? Med jämna mellanrum konfronterar jag min rädsla men det är sällan jag hittar något som jag tycker håller måttet. Trots det så ger det mig erfarenheter som jag försöker ta med mig in i nästa projekt. Jag arbetar hellre med material som är mer generösa med sina kvalitéer. Jag väljer ut råämnena på grund av att de äger en egenskap eller ett uttryck som jag vill nyttja eller förädla.

Materialpreferenser, kvalitet och äkthet

Jag undrar om det är denna motvilja mot det förmodat tomma som gör att jag oftast väljer bort material med artificiellt uttryck. Jag har kanske den romantiska uppfattningen om det äkta materialets överlägsna kvalité i bakfickan? William Morris och Arts and Crafts-rörelsen ligger möjligen nära till hands. Det naturliga materialet imiterar inte något annat, det är ingen ställföreträdare. Det erbjuder nyanser och ojämnheter i färg, struktur och kvalitet; egenskaper som de artificiella materialen specialutformats för att tillintetgöra eller kopiera. Mot den bakgrunden framstår det artificiella materialet som onyanserat och historielöst. Min uppfattning är inte riktigt så svart-vit. Jag använder ju mig även av

de, så kallade, konstgjorda materialen när jag behöver deras egenskaper. Jag tror att det snarare handlar om vilket uttryck jag är ute efter i smyckena och min estetiska preferens. Det är sällan som jag vill arbeta med det uttryckligt artificiella.

Jag är väl medveten om att ett materials påstådda äkthet handlar mer om idealisering än om fakta. Äkthet handlar om flera saker men lögnen verkar vara det centrala, oavsett om det rör sig om ett naturligt eller artificiellt material. Även ett så kallat äkta material kan användas på ett sådant sätt att det imiterar ett annat som befinner sig högre upp i hierarkin.

Det finns många exempel på det inom den historiska och det moderna byggnadshantverket där många byggnadsmaterial och tekniker är imiterande: De vill likna något annat än vad de är. Man har försökt ge "enkla" material en illusion av att höra hemma i högre ståndsmiljöer. Falu rödfärg användes för att imitera tegel medan gula putsade fasader skulle föreställa sandsten. Gulocker användes på snickerier för att imitera ekträ. Influerade av nationalromantiken propagerade arkitekterna runt sekelskiftet 1900 för "äkta" material som sten, trä och tegel. På Mariestads domkyrka revs putsen ner för att ta fram den murade naturstenen, detta trots att kyrkan varit putsad sedan den uppfördes 1559-1615. Motsvarande idé återfinns i vår tid med modet att luta av möbler och snickerier. De senaste decennierna har imitationen återigen vunnit mark. Mexitegel som efterliknar sten, plåtpanel som imiterar panel i trä, plåt och betong som föreställer taktegel, falska träbalkar i skumplast eller skivmaterial som härmar tegel. Marmorering och ådermålning har blivit populärt. Vartefter arbetskraften blivit dyrare har en ny grupp av material introducerats på marknaden: De så kallade underhållsfria. Problemen med dem är i regel att de inte går att vårda utan måste bytas när de slitits ut.

Under de senaste åren har miljödebatten börjat ge avtryck och värdeord som hållbar och återvinningsbar används frekvent. Trä som byggnadsmaterial har fått ett enormt uppsving även i så kallade moderna husbyggen. Blicken har riktats mot, inte bara ett materials "naturlighet", utan också de sociala och ekologiska effekterna av dess produktion och transport. Nya och gamla material har granskats och står sida vid sida i koldioxidneutrala hus, vi pratar downshifting och äkta varor. Kanske är det så att klimathotet dels kan överbrygga den ideologiska skillnaden mellan det äkta och det artificiella eftersom vi tvingas att se till materialets effektivitet, dels kommer att polarisera dem på grund av en misstro mot mänsklighetens förmåga att överblicka alla konsekvenser.

Någon slags känslomässig samhörighet känner jag ändå med Morris. Jag bekymrar mig över materialens påfrestning på naturen, något jag tyvärr ständigt måste kompromissa med. Vissa av de naturliga materialens negativa miljöpåverkan är lika stor som de konstgjordas. I de fall som produktion, tillverkning och nedbrytning av ett artificiellt material är någorlunda giftfri är de nog egentligen att föredra framför naturmaterial som måste utvinnas och förädlas. Det har sagts förut: Vi lever i en globaliserad värld. Allt är tillgängligt om priset är rätt. Mycket är också alldeles för billigt. Till exempel är det frestande och fruktansvärt att jag nu kan köpa ädelsten som grävts fram ur gruvor bland miljoner ton slagg, slipats och fraktats över hela jorden för 25 ynka spänn. Samtidigt har jag svårt att helt välja bort dessa material. Guld, silver, pärlor, korall - de är alla material som är juvelerarkonstens historiska grundbult och de ingår fortfarande i den vanligaste formen av smycken - men de är också material med mycket problematiska ursprung som på grund av sin natur inte ens under de bästa förutsättningar kan KRAV-märkas. Visst kan jag försöka välja material med så bra ursprung som möjligt men det svårt att få fram information som enskild konsthantverkare. Hur ska jag förhålla mig till det som konstnär och medmänniska?

Ursprunglig projektbeskrivning - Land pieces

Bakgrund

Det mänskliga ingreppet i eller möjliga makten över naturen är ett återkommande tema i mitt arbete. Det är ett bräckligt maktförhållande som vi hela tiden måste underhålla. Människans gränser delar upp landskapet i olika delar genom vägar och staket, vi dominerar genom att forma och tukta naturen i trädgårdar, odlingar och industrier. Det mänskliga ingreppet kan också vara små subtila skillnader i det orörda landskapet som låter dig ana att någon varit där. En markering eller placering som synliggör en intention.

Idé och metod

Min idé är att använda denna bakgrund som ett arbetsredskap för en smyckefamilj - kanske inte främst för att påvisa/beskriva något för en betraktare utan som ett redskap att driva projektet framåt.

Exempel på sätt att använda bakgrunden som arbetsredskap:

- När jag använder ett råmaterial kultiverar jag det - dvs. gör mänskliga ingrepp genom att borra, skulptera, måla, arrangera efter olika system osv.
- Landskapet som bild (kartan). Visa/använda mänskliga gränser som form i smyckena.
- Använda tekniker som är redovisande/kultiverade (jämför med engelska adjektivet elaborate som kan översättas till genomtänkt utarbetad/utstuderad) som t.ex. fisknätsknytning, brodyr/sömmar, pärlstickning osv.
- Använda vissa traditionella smyckereferenser (ovalen, droppen, facetten, infattningen, kedjan osv) som kontrast till, så kallade, naturliga former eller som exempel på mänsklig kultur.

Ramar/ Avgränsningar

- Temat är min avgränsning i material, form och metod.
- Smyckeformatet.
- Smyckena ska kunna bäras utan allt för stora svårigheter.

Mål och Intention

- Förtydliga processarbete för mig själv.
- Resultera i en smyckefamilj.

Material och Teknik

Horn, ben, sten - Skulptera

Silver, guld och järn - metalltekniker

T.ex. konstgräs / flock, färg, bokbindarlim.

Experimentella tekniker.

Projektfaser:

- Leta bakgrundsmaterial och råmaterial
- Skissa, experimentera och tillverka
- Slutförande av smycken och urvalsprocess
- Förberedelse för examenspresentation
- Examination
- Slutföra rapport

Min arbetsprocess är ganska flytande. Nya influenser och material tillkommer i alla projektskeden..

Litteratur- och mediaförteckning:

Böcker, artiklar och kataloger:

- Sörlin, Sverker, *Naturkontraktet: om naturumgängets idéhistoria*, 1991, Stockholm: Carlsson.
- Lundgren, Lars J. (red), *Människan och miljön: huvudtema II / XXI nordiska historikermötet*, Umeå Univ. : Historiska institutionen, 1991.
- Thomas, Keith, *Människan och naturen*, översättning Karin Malmsjö, Stockholm : Ordfront, 1988.
- Frängsmyr, Tore (red), *Paradiset och Vildmarken - Studier kring synen på naturen och naturresurserna*, Stockholm : Liber Tryck, 1984.
- *Det är inte som det var att gå längs stranden - Naturen som motiv i samtida svenskt konsthantverk*, utställningskatalog för vandringsutställning (2007-2008) med samma namn, kurerad av Love Jönsson för Dalsslands konstmuseum.
- May, Rollo, *Modet att skapa*, översättning av Margareta Edgardh, Stockholm : Natur och kultur, 1994.
- Morris, William, *News from Nowhere , or, an Epoch of Rest : being some chapters from a utopian romance*, publicerades första gången som följetong i den socialistiska tidskriften *Commonweal*, 1890.
- Morris, William, *A Factory As It Might Be*, Justice: 'The Organ of the Social Democracy', Volume 1, Number 18, 17 May, 1884.

Avhandlingar:

Sobelius, Johan, *Att bruka eller icke bruka jorden - En fenomenografisk studie om uppfattningar av jord och jordbruk*, Doktorsavhandling Sveriges lantbruksuniversitet, Institutionen för landsbygdsutveckling Uppsala, 2003.

Uppsater:

- Helmfrid, Hillevi, *Natursyner - tre svar på vad natur är*, Institutionen för stad och land, Sveriges Lantbruksuniversitet SLU, 2007.
- Sonntag, Liv, *Ambition, biotop och succession*, Landskapsarkitektprogrammet Sveriges Lantbruksuniversitet SLU, 2008.
- Olsson, Elin, *En landskaplig strategi*, Institutionen för Landskapsplanering, Sveriges Lantbruksuniversitet SLU, 2006.

Radioprogram:

Programmet Obs i P1, En programserie om konst och ekologi i fyra delar.

Del 1: Konst och ekologi, sändes onsdagen den 18 november 2009.

Del 2: Postekologisk konst? Sändes torsdagen den 19 november 2009.

Del 3: Miljövänlig konst, sändes torsdagen den 26 november 2009.

Del 4: Om sorken i konsten, sändes torsdagen den 3 december 2009.

Film:

Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides - Andy Goldsworthy working with time*, New York : New video Group, 2004.

Bild- och materialförteckning:

s.1.....Digitalt collage, Jenny Klemming, 2010.

Idéhistorisk undersökning

s. 5.....Digitalt collage, Jenny Klemming, 2010.

s. 6.....Digitalt collage, Jenny Klemming, 2010.

s. 11.....Exempel på mänsklig påverkan, fria bilder från Googles bildsökmotor.

Kontext - Naturen i det samtida konsthantverket

s. 12...Sofia Björkman, *Wanna Be Precious* (2005), broscher, vacumsugen plastmatta, träimitation, uriol, silver och stål. Fotograf okänd, bilden lånad ifrån www.platina.com.

s. 12... Jakob Robertsson, *Kalhygge* (1999), gjutet och modellerat glaserat stengods, varje modul 13x13 cm. Fotograf okänd, bilden lånad från <http://eskilstuna.se>.

s. 13...Terhi Tolvanen, brosch, *Folie Verte* (2007), flockat trä och silver, höjd 100mm.

Halssmycke, *Stipjes* (2005), trä, färg och silver, Ø 18 cm. Brosch, *The field* (2002), silver, cement och skumgummi, 80 X 40 X 10mm. Fotograf okänd, bilder från www.terhitolvanen.com

Arbetets början

s. 14.....Skisser från Ravary, renhorn, buffelhorn, ben, skiffer, agat, bomullstråd, silver.

s. 17.....Smyckeskisser i naturmaterial. Renhorn, buffelhorn och skiffer.

Metod eller gestaltning?

s. 18.....Akrylgjutningar, skiffer, broderi, bomull och buffelhorn.

s. 20.....Skisser i skiffer, akryl, alabasterpärlor, sötvattenspärlor, plywood och stålvarer.

s. 21.....Skisser i drivved, kohorn, renhorn, koppars, sepia-skal och rosenkvarts.

s. 22.....Process-skisser av koppars, valnötsträ, mahogny, mahognyfaner, björkfaner,rosenkvarts och lodolit.

s. 23.....Process-skisser.

s. 24.....Process-skisser.

Resultat i bild

s. 25.....Halssmycke i drivved, stål, mahognyfaner och silke ca. 970 mm omkrets.

s. 26.....Brosch av patinerad koppars, silver och stål ca.130 x 55 x 10 mm.

s. 26.....Brosch av förgylld koppars, patinerad koppars, oxiderat silver, gjutakryl, silke ochstål ca. 95 x 55 x 20mm.

s. 27.....Brosch av renhorn och 18K rödguld, ca. 165 x 35 x 25 mm.

s. 28.....Brosch av förgylld koppars, silver och stål, ca. 95 x 55 x 25 mm.

s. 29.....Brosch av patinerad koppars, renhorn, silver, silke och stål ca.135 x 80 x 20mm.

s. 30.....Brosch av patinerad koppars, silver och stål, ca. 160 x 60 x 10mm.

s. 31.....Brosch av patinerad koppars, silver, lodolit, silke och stål ca. 85 x 80 x 20 mm.

s. 31.....Brosch av försilvrad, oxiderad koppars, silver och stål ca. 80 x 70 x 30 mm.

s. 32.....Halssmycke av patinerad koppars och linrep ca. 1250 mm i omkrets.

Var står jag nu?

s. 35.....Skisser jag arbetar med nu. Elektroformad koppars och silketråd.

Fotograf Jenny Klemming, ifall inget annat anges.

Ett stort och varmt tack till:

Karin Johansson, Carolina Claesson, Gunilla Grahn och alla studenter på avdelningen för smyckekonst.

Åsa Skogberg och Love Jönsson för handledning.

David och familjen som ställt upp och stått ut med den enkelspårighet som bara ett projekt kan orsaka.

Johan för engagemang, tålmod och fantastiskt bra fikasällskap.

