



Konstnärerna Nina Bondeson och Marie Holmgren har tillsammans skrivit *Tiden som är för handen - om praktisk konsttillverkning* som ett inlägg i diskussionen om konstnärlig kunskapsbildning och forskning. Nina Bondeson är för närvarande professor i textilkonst på Högskolan för Design och Konsthantverk, HDK, Göteborgs universitet och Marie Holmgren arbetar efter 6 år som utbildningsansvarig för magisterprogrammet på HDK:s konsthantverksutbildning med forskningsfrågor.



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Nina Bondeson Marie Holmgren

TIDEN SOM ÄR FÖR HANDEN
om praktisk konsttillverkning

Nina Bondeson Marie Holmgren

TIDEN SOM ÄR FÖR HANDEN

om praktisk konstillverkning

HOOPS! Hands On Oral Productions
och
Högskolan för Design och Konsthantverk,
Göteborgs Universitet 2007

Tiden som är för handen - om praktisk konsttillverkning
är en redovisning av en forskningsinitieringsstudie vid
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs Universitet, utförd av
HOOPS! (Hands On Oral Productions):
Nina Bondeson och Marie Holmgren
Göteborg MMVII

Omslag: keramikskulptur, Renata Francescon
Photoshopbearbetning: Nina Bondeson
Grafisk form: HOOPS! Nina Bondeson, Marie Holmgren
© Text: Författarna Bild: Konstnärerna
Tryckeri: Elanders, Göteborg 2007
Inlagan är tryckt på 100g G-print
Omslaget, 220g Chromocard

Innehåll

	sid
Prolog	5
1. Inledning	9
1:1 Syfte	
1:2 Tidigare forskning	
1:3 Den Ståndaktiga Osäkerheten	
1:4 Collageteknik	
2. Skisserade utgångspunkter	13
2:1 Att undersöka hierarkier, makt och tolkningsföreträden	
2:2 Vad är egentligen forskningsförberedande? "Tyst kunskap som begrepp" av Cecilia Lagerström	
2:3 Tidens betydelse	
2:4 Samtal	
2:5 Produktionsvillkor	
3. Skiss till porträtt av den praktiska konsttillverkningen	33
3:1 Visuellt och taktillverknings	
3:2 Språket om görandet	
3:3 Språket i görandet	
3:4 Det allmängiltigt enskilda och inlevelsen	
4. Idéer och åsikter	38
4:1 Kunskap och sällskap	
4:2 Tillverkning och uttolkning	
4:3 Ekorrar och andra ekorrar: "Tiden som är för handen"	
5. Texter om konstnärliga erfarenheter	53
"Allt tar form efter hand", av Mårten Medbo	
"Hand och tanke", av Britt Ignell	
6. Samtal och strategier	66
6:1 Skiss till forskningsstrategi	
6:2 Om konstskapandet	
6:3 Om kunskapsvägen	
6:4 Konsten som existentiellt verktyg	
7. Sammandrag	74
7:1 Summary	76
8. Referenstext: Ansökan om forskningsinitieringsmedel	79
9. Litteraturlista	83
10. Om bilderna	86



"Time" Karin Johansson

Prolog

”Livet har en menlig inverkan på vår förmåga att i ord formulera vad livet är.”

Så inleder Fernando Pessoa kapitel 179 i Orons Bok. Trots denna menliga inverkan söker vi hela tiden uttryck för, och vetskap om, vad livet är för oss själva och för varandra. Konsten är i detta en kunskapskälla vars vitt förgrenade källsprång också bryter fram utanför orden. Den här texten kretsar kring frågor om den konstnärliga kunskap som genom sitt sätt att kommunicera finner framkomlighet genom de vardagliga, banala flöden som kan förbinda de öar som vi människor är. Vad betyder konstnärlig kunskap för oss idag? Vi som så ofta säger oss leva i ett kunskapssamhälle?

På ett hotellrum i Köpenhamn vintern 2005, satt vi, två konstnärer, för tillfället djupt indragna i högre konstutbildning vid Göteborgs universitet, och vred och vände på den frågan. Vår egen konstnärliga erfarenhet kommer ur ett praktiskt, materialbaserat konstskapande som är mycket litet beskrivet. Samtidigt har tiden vi är verksamma i utvecklat ett allt större teoretiskt intresse för konst och kunskap. Det är en förändring som inte går att bemöta med tystnad. Vi ansåg därför att det var nödvändigt att inifrån själva utövningen försöka beskriva och synliggöra den praktiska konstens kunskapsproduktion. I den sena timmen på hotellrummet i Köpenhamn beslutade vi oss därför att söka forskningsinitieringsmedel från den konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, för att bidra till diskussionen om konstnärlig forskning som pågått under senare tid.

Forskningsinitieringsmedel är ett långt ord, ett ord som man kan fundera över på många sätt. Man kan göra en begrepps vandring via ordet initiering, som till dels påminner om våra försök att hitta framkomlighet i studien. Ordet kommer av det latinska *ini'tio*, 'inviga'. I sprängningstekniken är det ett förlopp som tillför erforderlig aktiveringsenergi till sprängämne så att sönderfall, t.ex. detonation, inleds. Initiering är normalt en termisk process, som kräver yttre stimulans för att påbörjas,

t.ex. elektriska fält, urladdningar, friktion, värme, stötar eller slag.

Inom sociologin beskrivs initiering som en övergångsrit. Enligt det sättet att se ska vi inom konstutbildningen ta oss från ett stadium till ett annat och vi kan i detta delvis sortera sammanhangen genom beskrivningar av övergångsritens tre faser: separationsfasen, liminalfasen och inkorporeringsfasen.

Separationsfasen innebär att man avlägsnar sig från sin nuvarande status genom att markera något i det yttre. För oss gäller det då att avlägsna oss från vår invanda position att göra konst för att hitta en som även inbegriper beskrivningar och karaktäriseringar av görandet.

Liminalfasen karakteriseras ofta av en uppochnedvändning av vardagliga normer och beteendemönster: man går baklänges, gör saker och ting i fel ordning och vänder på normer för respektfullt beteende. Vi vänder och vrider på allting, vi arbetar i det lingvistiskt språkliga, vi åsidosätter normer för vad som anses respektfullt beteende på universitetet, ibland medvetet, oftast ofrivilligt.

Inkorporeringsfasen. Att återupptas i samhället (läs universitetet) med sin nya status. Det har, för vår del, att göra med mångstämmigheten i konsten. Om det mångstämmiga tillåts ta sitt rättmätiga utrymme i besittning.

Vi har försökt komma åt alla dessa stimuli och faser för att se forskningsinitiering på olika sätt; spränga, lämna, vrida och vända och ställa allt på sin spets. Det är vad vi anser kommer att krävas. Och så återupptagningen, då. Vi menar att den bygger på att den praktiska konsttillverkningens grundläggande behov av tid och plats tillgodoses för att det alls ska kunna bli någon återupptagning.

Det var angeläget för oss att pröva hur våra erfarenheter, som konstnärer och utbildare, skulle kunna formuleras i de aktuella diskussionerna om konst och forskning. Vi tyckte då som nu att det fattas röster inifrån den praktiska konsttillverkningens olika områden. Vid tiden för vår ansökan arbetade vi båda på HDK:s konsthantverksutbildning, som adjungerad professor i textilkonst och som utbildningsansvarig på magisterprogrammet i tillämpad konst.

Grunden för vår förståelse av dagens situation i konsten, både inom och utom universitetet, är vår analys av hur konsten har utvecklats och förgrenat sig de senaste decennierna. Huvudgrenarna är den konceptuellt språkliga konsten (med sitt textmässiga meningsskapande) och den praktiska konsttillverkningen (som kan ingå i verbala utläggningar, men som inte är beroende av det språket för den konstnärliga gestaltningens meningsskapande). Varför vi valt att använda begreppet praktisk konsttillverkning kommer vi att redogöra för längre fram i texten.



“Skulptural kakelugn” Annika Svensson

Vi ansökte om forskningsinitieringsmedel eftersom praktisk kunskap inte hör till universitetets hemmaplan. Vi ville få frågorna på bordet som uppstår då forskning inom den praktiska konsttillverkningen ska etableras jämte den konstnärliga forskning som bottnar i ett verbalt språkligt rotsystem med en mer vetenskapligt ordnad grammatik.

Våra försök att ställa frågor och formulera utgångspunkter kretsar kring behovet av att på universitetet få diskutera kunskapsyn i konsten, snarare än konstsyn. Villkoren för olika kunskapsvägar kan behöva gemensamma överenskommelser. Synen på konst finns ingen särskild anledning att vara sams om. Därtill har den alltför många möjligheter. Den är ett existentiellt verktyg som vi på olika sätt använt i alla tider, för att lära oss, för att leva oss in i liv och villkor för att orientera oss överallt mellan himmel och jord. Som utövare och utbildare inom den praktiska konsttillverkningen tycker vi att det är bra att den konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet givit oss tid att formulera oss kring de här frågorna eftersom vi anser att ett kunskapsamhälle som vill vara demokratiskt är beroende av att många olika kunskapsområden deltar med sina erfarenheter.

Vi hoppas att våra intentioner ska synas igenom vår otränade formuleringsförmåga. Vad gäller eventuella avsteg från akademiska ut- och uppförandekoder hänvisar vi till vår skolning inom ett annat kulturellt arrangemang och ber om överseende.

Vi vill också rikta ett stort tack till alla som stöttat oss i arbetet och medverkat genom samtal, kritik, texter, bilder, frågor, kommentarer och uppmuntrande tillrop!

Nina Bondeson och Marie Holmgren

1. Inledning

Den här forskningsinitieringen är utförd som ett slags collage. Vi har försökt få med det vi anser väsentligt och utifrån det skisserat möjliga utgångspunkter för vidare studier. Och de stora frågorna kommer alltid först: Vad har vi konsten till? Vad är konstnärlig forskning till för? Och efter, en rad följdfrågor: Vad är det som skiljer konsten att göra konst från konsten att beskriva görandet och det gjorda? Vilka olika kunskapsbildningsvägar tar sig fram i dessa områden, hur korsar de varandra? Hur ser mötet ut mellan själva konstskapandet och det beskrivande språket? Och vilken slags forskningsresa vill vi påbörja på HDK:s konsthantverksutbildningar? Det enda rimliga första åtagandet är, som vi ser det, att försöka ringa in den situation som den praktiska konsttillverkningen befinner sig i på det lokala plan som forskningen ska utgå ifrån, och ta ställning till den, innan man bestämmer sig för hur forskningen ska påbörjas.

1:1 Syfte

Syftet med vår studie är att bidra till den diskussion om konstnärlig forskning som sedan ett antal år aktiverats inom den högre konstutbildningen. Vårt bidrag kommer inifrån den praktiska kunskapsbildningstradition i konsten som HDK:s konsthantverksutbildningar ingår i. Vi hoppas att en fortsatt diskussion ska ge nya infallsvinklar på vilken slags kunskapsproduktion den praktiska konsttillverkningen utgör, vilket didaktiskt handlingsutrymme grundutbildningen kräver för att vara delaktig i den kunskapsproduktionen och vad som utöver det gör själva konstutövningen forskningsförberedd.

Vi vill också pröva tankar på kopplingar till annan forskning än den som idag är knuten till den konceptuellt språkliga konsttillverkningen eller design skulle kunna vara möjliga. Vi har riktat stort intresse mot forskningen som pågår i praktisk kunskap.

1:2 Tidigare forskning

Det finns ingen tidigare forskning inom området att hänvisa till. Den praktiska konsttillverkningen i konsthantverk och bildkonst har utvecklats i och med sig själv och genom det sätt den använts av världen, utan att själva tillverkningen uppmärksammats särskilt mycket. Verbala beskrivningar, förklaringar och analyser av arbetet inifrån fältet har givetvis förekommit, men de har inte grundats i generella krav eller förväntningar. Utövarnas verbala förmåga har inte tidigare påverkat bedömningen av deras konstnärliga kompetens. Bedömare och uttolkare utanför den konstnärliga utövningen förutsattes dessutom ha en relevant förståelse för den materialbaserade konstens produktionsvillkor. Konsten hade mandat att legitimeras både sig själv och konstnärerna genom det praktiska arbetet och var i detta inte beroende av språkligt meningsskapande. Därför är det idag det minst beforskade kunskapsområdet mätt med universitetets språkbaserade kunskapsmätt. Med vår samtids teoretiska intresse för tillvaron och det textmässiga tolkningsföretäret i konsten, som stöds av detta intresse, formuleras nya villkor för alla inblandade i konst och forskning. De flesta verkar vara överens om att förändringen inte kan handla om en envägs anpassning av ett nytt forskningsområde till redan etablerade akademiska förhållningssätt. Att nya villkor skulle ta våra resurser i anspråk för att generera gamla konsekvenser framstår som en ointressant kräftgång.

1:3 Den Ståndaktiga Osäkerheten

Ett teoretiskt intresse för det praktiska arbetet är inte en förutsättning för det praktiska arbetet. Det är viktigt att komma ihåg. Men det är en förutsättning för den som vill hantera frågorna om det arbetet, och det är en förutsättning för att ge det praktiska arbetet plats och berättigande idag när det teoretiska intresset dominerar, inte bara i konsten utan överallt i samhället. För den praktiska konttillverkningens del ser vi intressanta möjligheter i kontakter med forskningen i praktisk kunskap. Med tanke på den över- och underordning som finns mellan olika kunskapsområden skulle även politiska, kultursociologiska och genusteoretiska perspektiv kunna vara användbara. Det faktum att det praktiska konstområdet är litet beskrivet och formulerat inifrån betyder inte att utövarna är omedvetna om vad de är. Men de språkliga verktygen för att formulera medvetenheten om arbetet är inte givna. Vad är

det som krävs när vi vill beskriva och skapa förståelse för sådan kunskap vi inte behöver kunna förklara för att använda och utveckla? Grundläggande frågor handlar bland annat om den praktiska konsttillverkningens förhållande till det talade och skrivna språket. Kanske kan skönlitteraturens språk öppna möjligheter för att karaktärisera det svårfångade? Kanske historiens vilande teorier och förhållningssätt kan väckas till ännu oväntade samarbeten, liksom kunskaper och erfarenheter från andra områden? Hur kommer den konstnärliga forskningen att ta sig an dessa frågor?

I det här inledande skedet fantiserar vi, liksom fiktiva kartografer, om den framtida kartläggningen av det skapande arbetets kognitiva topografi. Handlar konst och konstnärlig forskning om att hitta svar eller handlar det om att sätta oss i rörelse mellan aning – förståelse och obegriplighet? Att beskriva – begrunda, förklara – förstå, för att generera nya vita fläckar på kartan och den vägen stärka vår förmåga att ställa obesvarbara frågor och föreslå tillfälliga svar? Av de verktyg vi hittills prövat anser vi den Ständaktiga Osäkerheten vara särskilt användbar. Utifrån den kan vi, liksom t ex astrofysiken, lära oss att göra olika användbara antaganden för att förenkla svårhanterliga problem.

1:4 Collageteknik

Vi har valt att redovisa vår forskningsinitieringsstudie genom att sammanställa olika texter, egna och andras. Vår ansökan om forskningsinitieringmedel, *Något av det förnumna i urval*, och de av våra texter som brutit sig ur arbetet och använts under året vid seminarier och liknande, ligger med så som de skrevs. En del formuleringar kommer därför att upprepas i olika sammanhang. Eftersom området är så lite undersökt så har vi inte haft någon karta att ta hjälp av. I samtal, seminarier och intervjuer har vi under året mött olika infallsvinklar på frågorna om praktisk konsttillverkning. Varje möte har givit en liten kartbit som ibland kunnat läggas dikt an till helhetsbilden, ibland antytt ett område längre bort. I vår sammanställning har två konstnärer bidragit med egna texter om sina konstnärliga erfarenheter, Britt Ignell, skulptör, och Mårten Medbo, keramiker. Intressanta diskussioner om konstnärlig praktik pågår också inom andra konstnärliga fält. Cecilia Lagerström är forskare inom scenkonsten och från hennes avhandling *Former för liv och teater* (2003), har vi fått möjlighet att använda ett stycke som länkar

till diskussionen om praktisk kunskap som pågår inom teatern. Några av konstnärerna vi haft kontakt med har bidragit med bilder. Vår egen ansökan om forskningsinitieringmedel ligger, så som vi formulerade den till den konstnärliga fakulteten i februari 2006, som en referenstext i slutet av vår sammanställning.



"Necklace" Karin Johansson

2. Skisserade utgångspunkter

2:1 Att undersöka hierarkier, makt och tolkningsföreträden

Underrubriken i vår ansökan, "Om kvalitativa skillnader. Tre områden i tillämpad konst, keramikkonst, smyckekonst och textilkonst", beskriver fortfarande en av våra grundläggande utgångspunkter: att det är intressant och viktigt att beakta skillnader och olikheter mellan olika konstområden. Särskilt i en tid när det ofta sägs att allt är tillåtet på konstscenen utan att vara det. Ganska snart stod det dock klart att det var för tidigt för oss att ta itu med kvalitativa skillnader mellan våra tre utbildningsområden. Vi undersöker ännu så länge terrängen. Forskning inom praktisk konstillverkning är okända marker och framkomligheten måste provas ytterligare. Hur ser sammanhangen ut kring den kommande forskningsetableringen?

Att orientera oss i frågor som berör hierarkier, makt och tolkningsföreträden inom universitetet ser vi som ofrånkomligt. Det handlar inte om konspiratoriska fantasier om illvillig maktutövning. Vi vill hellre pröva frågorna utifrån tankegångar överförda från det som Edward W Said i sin bok "Orientalism" benämner "kulturella uttrycksformer".

I varje samhälle som inte är totalitärt får vissa kulturella uttrycksformer övertaget i förhållande till andra, på samma sätt som vissa idéer är mer inflytelserika än andra. Formen för detta kulturella ledarskap är vad Gramsci har benämnt hegemoni, ett oundgängligt begrepp för var och en som vill förstå kulturlivet i det industrialiserade västerlandet.

Att beakta detta löser inte de problem som praktisk kunskap möter där den teoretiska kunskapens inflytande dominerar uttrycksformen, men det tydliggör att det inte handlar om något naturgivet, som vädret eller Krakatoas våldsamma utbrott, utan om idéer och förhållningssätt där man kan vara skeptisk mot, och välja att inta en annan ståndpunkt än den förhärskande. I universitetets hegemoni är den praktiska kun-

nigheten fortfarande ett underordnat kunskapsområde. Ingenting har, under året vi ägnat oss åt att formulera våra erfarenheter, kommit fram som ändrat vår uppfattning i detta. Om forskning inom vårt praktiska konstområde ska kunna bidra med något verkligt intressant på universitetet, måste frågor om kunskapssyn, makt och emancipation aktiveras.

Det allra första vi gjorde, när beskedet kom att vår ansökan var beviljad, var därför att ta kontakt med Linda Fagerström vid konstvetenskapliga institutionen i Lund. Linda disputerade 2005 med en avhandling om konstnären Randi Fisher. De teoretiska och metodiska verktyg i feministisk teori och kultursociologi hon använde sig av intresserade oss. Linda Fagerström söker i dessa teorier stöd för att ifrågasätta ett äldre, traditionellt förhållningssätt till konsthistorien. I detta kände vi igen vårt eget behov av att hitta stöd och replipunkter för att, på våra egna villkor, kunna inleda en beskrivning av den praktiska konstillverkningens villkor och förutsättningar.

Vi har inte våra rötter i ett bokligt bildningssystem. Vi kommer från en praktisk, hantverklig konstillverkningstradition. Den utgår, som vi nämnde i prologen, från ett annat kulturellt arrangemang, med ett annat sätt att kommunicera vetande och kunnande än det skriftliga.

På grund av att vi är ovana vid universitetets bokvana måste vi medvetet fördela vår uppmärksamhet på flera nivåer. Först på vårt innehåll och ärende, sedan på att hitta bokliga, teoretiska beskrivningar av andra sammanhang som kan ge oss nya infallsvinklar på våra egna yrkeserfarenheter och användbara argument för det vi vill genomföra. Här öppnar sig hela kunskapshistorien med omnejd utifrån människans förhållande till världen; från Upanishaderna till gör-det-självböcker och dessutom måste vi beakta akademiska uppförandekoder och positioneringsstrategier så att vi bättre kan förstå kritiken vi får från olika håll och presentera vår sak med en argumentation som förhoppningsvis vinner gehör. Man kan läsa, och fundera över, att "värdet hos en argumentation inte endast mäts av dess effektivitet utan också av kvaliteten på det auditorium den riktas till." (*För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet*, M Rosengren, 2006).

Hur talar man om kön och genus i en diskurs som säger sig existera bortom sådana "världsliga" ting? frågar sig Linda Fagerström i sin avhandling. Vår fråga är: Hur talar man om praktisk kunskap och praktisk konstillverkning i en diskurs som antingen säger till oss att det inte finns något som heter praktisk kunskap eller ogiltigförklarar frågeställningen genom att säga att all kunskap är praktisk kunskap? Vi vill diskutera skillnader mellan teori och praktik eftersom det är en



“Brodös med hjälphund” Nina Bondeson

nödvändig diskussion om man vill diskutera vår konstnärliga verksamhet. Andra ser i detta bara påstådda skillnader, gamla dikotyma kvarlevor som ingen behöver bry sig om längre. Hur hittar vi ett språk som kan accepteras, och lyssnas på, inom universitetet? Som tränger igenom konventioner, hierarkier och maktanspråk? Och som ändå är relevant för att beskriva ett konstnärligt kunnande som utvecklats ur andra praktiska och teoretiska sammanhang än universitetets?

Att, som Göteborgs universitet, stå i begrepp att initiera forskning inom fältet för praktisk konstillverkning är en politisk situation; man måste välja väg, ta ställning till vad det är för forskningsuppdrag man vill och kan, ska och bör driva.

Vi vet vad vi vill, vi vill att den praktiska kunskapsvägen i konsten ska tillerkännas handlingsutrymme på egna villkor. Vi vill att forsknings-etableringen inom den praktiska konsttillverkningen på Göteborgs universitet ska utgå ifrån den faktiska situation som vi idag kan identifiera utifrån konstens förändrade position i utbildning, konstvärld och samhälle.

I tidigare steg mot forskning inom det praktiska konstområdet har vi ställts inför olika problem. Ett svårforcerat hinder har varit att universitetet krävt disputerade huvudhandledare och ansvariga för doktorander inom konstnärlig forskning. Men de examina som den konstnärliga fakulteten härigenom har fordrat är snudd på obefintliga inom det konstnärliga område som har den kunskap och kompetens som ämnet kräver.

Vi menar, att om forskning inom det praktiska området ska kunna tillföra något nytt måste alla gamla aspekter kunna ifrågasättas. Framförallt är det omöjligt med en fortsatt underordning av den praktiska



“Skål” Tore Svensson

kunskapsbasen.

De här frågorna verkar befinna sig i ett konfliktrikt område. Det är tydligt att terrängen ser väldigt olika ut beroende på var i området man befinner sig. Svårigheten för oss ligger väl här i att dels kunna presentera en överblick över hur förhållandena ser ut från vårt håll, utan att bli betraktade som omöjligt polemiska, med tanke på våra resonemang om makt och hegemonier, dels att fördjupa oss i särskiljande enskildheter och detaljer utan att förlora sammanhanget vi faktiskt ingår i.

2:2 Vad är egentligen forskningsförberedande?

I vårt fortsatta sökande efter stödpunkter innanför det akademiska vände vi oss mot forskningen i praktisk kunskap. Vi hade redan inför vår ansökan haft kontakt med Inger Orre som är journalist och filosofie doktor. Hennes avhandling vid Kungl. Tekniska Högskolan i Stockholm 2001, "Reporterskap – berättelser, irrbloss, dygder", grundar sig på ett samarbete med 17 reportrar, alla med lång yrkeserfarenhet, och hennes egna 20 år som skrivande reporter och 10 år som lärare i journalistik. "Under arbetets gång framstod de praxisfilosofiska resonemangen som alltmer betydelsefulla ..." skriver hon i inledningen. Och fortsätter:

"Denna undersökning tar sin utgångspunkt i en kunskapssyn som rymmer såväl det utsägbara som det utsägliga, såväl färdighet som förtrogenhet och omdöme. När det gäller exempelvis yrkeskunnande innebär det både inordning i en praktik och kritisk distans till denna."

Inger Orre resonerar i sin avhandling omkring kunskap på ett sätt som vi till stora delar kan anknyta till utifrån våra egna erfarenheter av konstskapande och konstundervisning. Hon nämner likheterna med språket, att man kan behärska och på ett eget kunskapsgenererande sätt använda ett språk utan att kunna formulera någon teori kring dess regelsystem.

Det liknar förutsättningarna i praktisk konstillverkning, den kan vara storartad, gestaltande och kunskapsgenererande utan att konstnären har någon särskild kontakt med teoretiska överbyggnader. Vad betyder det då att vi i undervisningen ska göra studenterna inom den högre konstutbildningen forskningsförberedda? Vad är det som anses forskningsförberedande inom en praktisk konstutövning som konsthantverk?

Det blev allt tydligare för oss att det forskningsförberedande i ett första skede måste vara knutet till konsten före Föremålet; dvs till själva konstproduktionens villkor och förutsättningar. Vi kan i utbildningen skapa möjligheter för studenterna att erövra en viss färdighetskunskap. Men för att vara forskningsförberedd inom området menar vi att man måste besitta en väl utvecklad förtrogenhet

med material och tekniker, arbetsprocesser, konstnärliga möjligheter och begränsningar. Det tar betydligt längre tid än 5 års konsthögskolestudier.

Under året har vi med växande intresse tagit del av begreppsutbildning inom praktisk kunskap och sett hur olika områden kan hitta gemensamma, teoretiska beröringspunkter. Vi återger här sidorna 54-59 ur teaterregissören och forskaren Cecilia Lagerströms avhandling "Former för liv och teater" (Gidlunds förlag 2003).

Tyst kunskap som begrepp

av Cecilia Lagerström

Bengt Molander sammanfattar de vanligaste användningsområdena för begreppet tyst kunskap i Sverige. Han urskiljer tre huvudbetydelser som har dominerat i de diskussioner som förts om yrkeskunnande.

Den första handlar om att en beskrivning av något inte är identisk med det beskrivna. Handlingen är av en annan art än beskrivningen av den, och därför är de inte likvärdiga. Något mer än en beskrivning måste ofta till för att förmedla ett visst handlingssätt till någon annan, till exempel gestaltning eller utbildning. Det handlar om alla de komplexa nivåer som ingår när en person lär sig att utföra en färdighet, t ex att cykla. Enbart en teknisk beskrivning av hur man ska göra är sällan tillräckligt utan personen måste själv göra, observera, härma osv. Den andra förutsättningen för tyst kunskap som Molander tar upp behandlar underförstådda förutsättningar. Det kan t ex handla om inläring av vissa handlingsvanor och trosföreställningar i en viss kultur eller verksamhet, en intränad kunskap som kanske inte är helt medveten. Den tredje betydelsen omfattar ett tystat perspektiv, erfarenheter som förblir osynliga eller "den kunskap som inte har fått röst". Kunnande som inte låter sig artikuleras kan lätt osynliggöras i samhället. Kravet på artikulering kan till och med verka våldförande på praktikern som kanske använder ett annat uttrycksmedel än det skriftliga eller talade språket. Argumentationen hänvisar till en kritik av ett samhälle som i mycket hög grad baserar kunskap och kunnande på användningen av språket, inte minst skriftligt språk.

Som framkommit i föregående avsnitt har den tredje kategorin fungerat som motor i Arbetslivscentrums stora projekt. Inom ramen för Arbetslivscentrum har vissa filosofer försökt reda ut tyst kunskap som begrepp. Kjell S Johannessen definierar tyst kunskap som "kunskap som man av logiska skäl inte kan formulera fullständigt i språklig form"⁷³ Han nämner också andra slag av tyst kunskap, till exempel den som man inte vill eller inte klarar av att artikulera. Johannessen tar

upp behärskandet av modersmål som exempel. Människor behärskar i allmänhet sitt modersmål flytande utan att för den skull nödvändigtvis kunna formulera de regler som styr satsproduktionen. Detta syftar på ett vetande som ligger nära Polanyis exempel med människans förståelse att urskilja ansikten utan att exakt veta hur.

Tore Nordenstam, också han Bergen-filosof, talar om att tillvaron styrs av "bestämda men till stora delar oartikulerade förutsättningar".⁷⁴ Människans handlingar fogar in sig i existerande handlingstraditioner. Detta exemplifierar han åskådligt genom en beskrivning av båtbyggaren Osvalds verksamhet.

Osvald är en produkt av det gamla Mästare-gesäll-lärling utbildningssystemet. Ordlöst har en avancerad och komplicerad kunskap överförts. Inte så att man varit emot tal vid kunskapsöverföringen men det har inte funnits traditioner utvecklade för detta. När man frågar Osvald kommer det mycket exakta besked. Ofta efter en stunds betänketid. Kunskaperna är inte omedvetna eller obearbetade men han har inte vana att överföra dem genom ordet. Man visar genom att arbeta och komplettera med små kommentarer. Ofta tillgår detta på så sätt att man drar en historia om en hantverkare som inte gjort så och därför gjort fel. Man får då känslan av att ha facit och kan då ta avstånd från det oreflekterade beteendet, den felande hantverkaren ådagalagt. I den lilla berättelsens form.⁷⁵

Den tysta kunskapen visar sig genom aspekter som erfarenhet, färdighet, omdöme, minne, insikt, eftertanke, känsla och så vidare: sidor som tas fram på olika sätt i ALC's mångskiftande material. Dessa vilar sig på etablerade mönster, de tysta förutsättningar som Nordenstam bland annat talar om. Tyst kunskap gör sig särskilt synlig i situationen och processen av kunskapsöverföring. Här utövas och vidareförs traditioner och det är påtagligt hur handlandet direkt formas och regleras av sitt sammanhang. Arkitekten och forskaren Jerker Lundequist skriver så här i Datautvecklingens filosofi:

Vi kan inte läsa oss till konsten att simma. Ingen kan undervisa oss i simkonst enbart genom att berätta hur man gör. Denna syn på kunskap och kunnande framhäver inlärningsprocessens karaktär av socialisering in i en profession, ett yrke eller något annat socialt sammanhang – en praxis. Kunskap och kompetens förutsätter en sammansatt enhet av språk och handling inom ett kollektiv av människor.⁷⁶

Användningen av begreppet tyst kunskap i Sverige bygger på Michael Polanyis *tacit knowing* även om få trängt djupare in i Polanyis teorier.

Utvecklingen och behandlingen av termen har främst skett i anslutning till Arbetslivscentrums forskning. Här har Wittgensteinforskningen haft stor betydelse, mycket genom de filosofer som bidragit med teoretiseringar i ämnet. Ludwig Wittgensteins sätt att tala om regelföljande som deltagandet i en praktisk verksamhet snarare än utförandet av en rutinmässig operation, har varit användbart i diskussionen om tyst kunskap. Regler och begrepp kan inte enbart grundas på tolkning, utan måste knytas till handling. Wittgensteins intresse för hur språket "kommer till" genom användningen av det – tanken om språkspel – binder språket till sin praxis, till de verkliga situationerna där det används. På så sätt lär sig människor bemästra ett språk genom att lära sig behärska en ofantligt stor repertoar av situationer, inte i första hand med hjälp av semantiska regler.⁷⁷ Mening skapas först i sitt sammanhang. Det är således deltagande i en praxis som är grundläggande för människans kunskapsbildning och orientering i världen.⁷⁸ En praxis regleras av etablerade handlingssätt och underförstådda regler. Den tysta kunskapen visar betydelsen av sådana underliggande förutsättningar som formar individen in i ett sammanhang för lärande.

De skilda filosoferna formulerar det även som tysta förutsättningar eller socialisering. Wittgenstein använder också begreppet livsform för att ange de givna förutsättningar som individen måste acceptera.⁷⁹ Wittgensteins term har förts vidare av bland andra Tore Nordenstam, inom ramen för ALC's forskargrupp, på ett sätt som jag funnit inspirerande. Här har ett pragmatiskt synsätt betonats där "världen ses som en mängd handlingar och handlingsformer som är förbundna till varandra till ett komplext mönster, en livsform".⁸⁰ Eftersom jag finner beteckningen livsform passande för att beskriva den struktur, miljö eller värld som träder fram hos den teatergrupp jag undersöker, har jag valt att också bruka den i avhandlingen.

I Arbetslivscentrums undersökningar finns en polarisering mellan teori och praktik, eller påståendekunskap och förtrogenhetskunskap. Det ligger i själva utgångspunkten att undersöka spänningen mellan en systematisk form av vetande, som kan formuleras som data, och en praktisk form av levande kunskap som inte låter sig fångas in på det sättet. Bo Göranson ger en idéhistorisk ram till denna relation där drömmen om det exakta språket står bredvid den sinnliga, levande erfarenheten. De olika polerna förklaras av Göranson som ett abstrakt beskrivande och beräknande respektive ett praktiskt gestaltande förhållningssätt.⁸¹ I betoningen av skillnaden mellan de olika kunskaps-typerna har man velat försvara den praktiska kunskapstraditionen och

yrkesutbildningen mot ett "förvetenskapligande", en tendens man sett öka i informationssamhället och som innebär att yrkeserfarenheter enbart legitimeras om de kan förklaras och analyseras vetenskapligt.⁸² Också Bengt Molander har uppmärksammat denna problematik och visar hur en teoretisk, vetenskaplig kunskapstradition skiljer sig från en praktisk hantverksmässig, på en rad områden.⁸³

I mitt eget avhandlingsarbete har jag konfronterats med frågeställningarna men inte varit intresserad av att behandla en sådan polarisering. Snarare har jag försökt förena teoretiska perspektiv med praktiska. Jag har exempelvis utfört praktiska experiment utifrån processernas egna – och utifrån vetenskapliga perspektiv många gånger till synes vaga – logik, samtidigt som jag ägnat mig åt och tagit del av teoretiska reflektioner och diskurser. Till sist har mitt disparata material fogats samman till en helhet. Jag kan av det skälet inte säga att min studie i första hand rör sig i en praktisk kunskapstradition. Den utgör en akademisk examen med vetenskapliga rötter. Polanyis betoning av att olika kunskapsstyper alltid är verksamma samtidigt, hans sätt att obehindrat röra sig runt i den praktiska verklighet som alla människor lever i, oavsett om de är simmare eller matematiker, har varit inspirerande.

Inom den praktiska teatervärlden kopplas ofta begreppet tyst kunskap samman med förkroppsligad eller förverkligad kunskap,⁸⁴ eller det "icke avkroppsligade", som Bengt Molander säger i sin bok *Arbetets kunskapsteori*.⁸⁵ Detta visar på en kunskapssyn som placerar kroppen i centrum och gör individens lärande till en aktiv och i högsta grad levande process. Molander betonar att det kroppsliga inte kan skiljas från det intellektuella i detta praktiska kunnande: "Det gestaltande intellektuella sitter i hela kroppens, hela personens, verksamhet."⁸⁶ Kunskapen är ett resultat av människans samlade erfarenheter, som visar sig genom det avtryck hon gör genom sitt handlande. Detta leder tillbaka till Polanyis integrerade kunnande, där människan skapar förståelse genom att inlemma världen i sig själv och sig själv i världen. Det är i denna nära relation mellan individ och omvärld som kunskap alstras.

Polanyis språk är ofta metaforiskt, där kunnandet exempelvis beskrivs som en bevistelseort, där människan bebor tingen och så vidare. Björn Widinghoff påpekar i en rapport att begreppet tyst kunskap bättre kan förstås i den allmänna debatten "som en metafor för en form av kunskap eller kunskapsbildning" istället för en fackterm, och Bengt Molander kallar det för ett uttryck, eftersom det har så många innebörder och brukas i så många olika sammanhang.⁸⁷ På så vis kan man an-

vända tyst kunskap utan krav på ett entydigt sätt att hantera det.

Att betrakta teatergruppen Institutet för Scenkonst i ljuset av tyst kunskap har i mina ögon bidragit till att lyfta fram gruppens teaterpraktik samt fördjupat förståelsen av den som livsform. I min undersökning har Bengt Molanders tre huvudbetydelser för användningen av tyst kunskap i Sverige, varit en viktig utgångspunkt, varigenom jag kunnat spegla Institutets verksamhet.

En livlig diskussion har pågått, bland annat inom ALC, om huruvida den tysta kunskapen kan explicit beskrivas eller inte. Här har två skilda läger visat sig: en som främst ser den tysta kunskapen som en tystad sådan, som dock kan få röst, och en som bland annat använder sig av Wittgensteins resonemang kring utsägbarhet för att visa att det finns en typ av kunskap som inte fullständigt kan beskrivas. Bertil Rolf framhåller att Polanyi aldrig bortser från språket i överföringen av kulturella mönster, utan för honom är språkets möjligheter att syna den tysta kunskapen väsentlig.

Att välja att skriva om tyst kunnande innebär för min egen del en övertygelse om att det är möjligt att genom språket reflektera över den verklighet människor erfar och deltar i. Jag har velat förstå mer av de underliggande processer som jag upplever har en stor betydelse i situationer av kunskapsöverföring och mänsklig aktivitet. En del av dessa aspekter kan inte i direkt mening översättas i ord, i form av en fullständig beskrivning. Inte desto mindre är det möjligt att tala om dem, genom att diskutera, visa och exemplifiera. I den språkliga dimensionen finns utrymme för att vidare utveckla, analysera och kontextualisera genomlevda erfarenheter. Tyst kunskap utesluter inte språket. Den förutsätter att människor befinner sig i kommunikativa situationer där även ord används när det behövs.

73 Johannesen, "Tankar om tyst kunskap", Dialoger nr 6, Tyst Kunskap 1988

74 Nordenstam 1983, s 20

75 Ibid.. s 31. Ursprungligen hämtat ur Thomas Temple 1982.

76 Lundequist, "Ideologi och teknologi" ur Göranson 1983 s 82.

77 Wittgenstein 1992

78 I Filosofiska undersökningar säger Wittgenstein bland annat att det är deltagandet i en praxis som ger orden deras mening.

79 I Filosofiska undersökningar skriver Wittgenstein: "Det som måste accepteras, det givna – kunde man säga – är livsformer" (s 260) "Ordet "språkspel" är här avsett att framhäva att talandet av språket är en del av en aktivitet eller av en livsform" (paragraf 23)

80 Nordenstam 1983, s 19-20

81 Göranson, Det praktiska Intelletet, Stockholm 1990 (diss). Se bl a kapitel 3 "Drömmen om det exakta språket".

82 Ur Göransons förord i Florin 1989

83 Molander 1997.

84 I Odin Teatrets folder till konferensen Tacit Knowledge – Heritage and Waste, som hölls i Holstebro 1999, skriver man: "There exists a tacit knowledge in the performing arts made up of practices and experience wich cannot be transmitted through the written word.

85 Stockholm 1997, s 58

86 Ibid. s 67.

87 Björn Widginghoff, "Tyst kunskap som utmaning 2, ur Anders Gustavsson 1993, respektive Molander 1997, s 11



Morten Løbner Espersen

2:3 Tidens betydelse

Dykarbaggar och ytgliande skräddare är två små insekter vars beteende ger en bra bild av två förhållningssätt till kunskapssökande som man möter idag: att gå på djupet inom ett begränsat ämnesområde eller ta sig fram över ytan och upprätta gränsoverskridande förbindelser mellan olika områden. Inom universitetet talas det ofta om att man vill prioritera det tvärvetenskapliga. Ibland presenteras bilden av ett kunskapens smörgåsbord, där man ska kunna gå och plocka till sig vad man vill ha och tycker sig behöva. Samtidigt betonas att detta inte står i motsättning till fördjupning. Hur ska vi framöver hantera möjligheter och svårigheter i dessa båda sätt att söka kunskap? Hur ska man handskas med kraven på en alltmer slimmad forskningsproduktion där man förutsätter att grundutbildningen i sig ska vara forskningsförberedande, så att en student snabbt kan ta sig igenom utbildningen till en doktorsgrad?

En aspekt som gör både det åtstramade forskningsläget och smörgåsbordsvisionen problematiska för vår del är just tidens betydelse i det praktiska konstskapandet. Museiintendenten Mikael Nanfelt skriver i en text om keramikern Eva Hild och smyckekonstnären Tore Svensson till deras utställning på Röhsska museet våren 2004:

... några ord som väl beskriver deras arbete är tid, koncentration och hantverk. Tid är en högst påfallande egenskap. Det går inte fort! Men, kan man då undra, vad är det för bra med att det tar tid? Borde det inte snarare gå fort om det ska vara berömvärt? Det västerländska samhället har utan tvekan upphöjt begreppet "att minska tid" till ideal. Allt ska gå fortare och fortare. Vikten av att pressa tiden har följt människan genom hela industrialismen. Denna linjära syn på tiden uttrycker ett obevekligt blickande framåt, mot något som ständigt måste vinnas. Att arbeta med ett objekt under en längre tid kräver koncentration, ... tid och koncentration blir varandras förutsättning. Det finns även ett påtagligt fysiskt moment i den stränga koncentrationen. Den måste vinnas genom träning.

Förutom plats, måste både grundutbildning och forskning innanför den praktiska konsttillverkningen erbjuda tid för det som Nanfelt kallar den stränga koncentrationen i arbetet. Det är de grundläggande förutsättningarna: tid och plats.

2:4 Samtal

Vi kontaktade konstnärer utanför universitetet verksamma inom konstområdena keramik-, smycke- och textil- och fri konst för att diskutera likheter och olikheter mellan olika praktiska konstområden. Det var viktigt för oss att kontakta konstnärer med lång yrkeserfarenhet men även diskutera med konstnärer som nyss avslutat sin utbildning. I samtal, seminarier, mailväxlingar och genom andra texter har diskussionerna pågått under året. Intresset är stort för frågorna som rör konstens olika kunskapsbildningsvägar och produktionsvillkor.

Det samlade intrycket av dessa kontakter var att förbindelserna mellan olika områden, som förut skildes åt i konst - konsthantverk, blev förtydligade. Samtalen kretsade kring frågor om kunskap i det praktiska arbetet. I det som tidigare inte uppmärksammats



“Sara” Charlotte Sinding

som gemensamt, praktikens kunskapsbildning, blev erfarenheternas släkt-skap bekräftade. Den praktiskt förankrade identiteten var påtaglig hos alla. En annan gemensam nämnare var att ingen av oss, inte ens de som relativt nyss lämnat skolan, under studerat någon annan teori än den som på olika sätt aktiveras inom den egna praktiken i utbildning och yrkesliv, bortsett från en del kurser i konsthistoria.

När man talar om "tyst kunskap" eller ordlös kunskap, så är det inte detsamma som frånvaro av teoribildning. Inom den praktiska konsttillverkningen är teoribildningen inbäddad i och aktiveras i görandet. I arbetsmoment som inbegriper fler personer, i t ex undervisning, samtalar man givetvis under tiden som man arbetar, men dessa samtal omformuleras sällan eller aldrig till text. Ingen av samtalsdeltagarna upplevde detta som en brist i förhållande till den egna konstutövningen, men menade att det av och till gör sig påmint som brist när man ska tala om konsten, eller om man blir bedömd av personer som använder referenssystem som inte upplevs relevanta. Det vill säga, det blir en brist i förhållande till vår tids teoretiska intresse för konsten.

Ett par av konstnärerna arbetade med både den praktiska konsttillverkningen och innanför ett mer språkligt/textmässigt konstsammanhang, men hade, vid tiden för vårt möte, inga klart formulerade jämförelser eller beskrivningar av hur dessa arbetssätt förhöll sig till varandra. I detta liknade deras förhållningssätt mer den tradition i vilken båda blivit skolade och som inte krävt eller förväntat sig några verbala förklaringar kring konstskapandet. Den yngsta av dem vi träffade var klar med sin konstutbildning 2001. Det visar hur kort tid man inom den praktiska konstutbildningen i Sverige ansett det vara nödvändigt att verbalisera de konstnärliga erfarenheterna. Denna verbalisering är alltså ännu i sin linda, och det är en intressant situation, och en att noga beakta om man i konstnärlig forskning vill pröva det praktiska konstområdets möjligheter.

Olika infallsvinklar presenterades i samtalen: skillnader mellan upphovspersoner och interpret, tidsaspekten, att bygga personliga referenssystem och konstnärlig identitet var några viktiga ämnen. Vi diskuterade också på vilka sätt forskning innanför det praktiska konstområdet blir forskning i, genom eller om konsttillverkningen. Ingen av oss som samtalande berörde frågan om forskning utifrån sin egen praktik. Den här forskningsinitieringen har inte heller uppstått inifrån vårt eget konstnärliga arbete. Det är samtidigt textmässiga förhållningssätt som kommit att dominera sättet att se på och förstå konst idag, som skapat ett behov av att tydliggöra konstnärliga erfarenheter genom att verbalisera dem. Detta öppnar nya vägar också för den

konst som inte grundar sin kommunikation i det lingvistiskt språkliga meningsskapandet. Viljan att begripliggöra den praktiska konsttillverkningens förutsättningar och möjligheter handlar också om att pröva dess förhållande till ett mer teoretiskt intresse för konsten. Pröva möjligheterna i hela spektrat, hur görandet kan pågå med eller utan att förhålla sig till teoretiska överbyggnader och filosofiska tankesystem.

Med begreppet praktisk konsttillverkning synliggörs ett släktskap mellan konsthantverk och bildkonst som är viktigt att kartlägga och som inte belysts tidigare.



“Blomsterlandning - samlade stunder” Lotte Nilsson-Välímáa, Kenneth Pils



"Stigmaskruv" Nina Bondeson

2:5 Produktionsvillkor

Den uppdelning mellan konst och konsthantverk som tidigare länge varit aktuell har ingen särskild relevans mer. Då var det bruks- eller inte bruksföremål som avgjorde konst eller inte konst. Det var det färdigställda Föremålet i konsten som bedömdes och avgjorde tillhörighet. Den praktiska erfarenheten av verktyg, material och tillverkning, var viktig, men sågs inte som en avgörande gemensam nämnare mellan exempelvis en målare och en keramiker. Detta visar sig särskilt tydligt i textilkonstens position på konstscenen. Textilkonsten har två starka rotsystem, ett i det textila hantverket och ett i bildkonsten, och får ständigt sin näring från dessa båda.

På 1970- och en bit in på 80-talet fick textilkonsten i Sverige stor uppmärksamhet. Bland annat genom den grupp konstnärer (Elsa Agélii, Inga Björstedt, Aja Eriksson, Sandra Ikse, Bibi Lovell, Gunvor Nordström och Ingalill Sjöblom) som 1975 gjorde utställningen "Verkligheten sätter spår" på Röhsska museet i Göteborg och Kulturhuset i Stockholm. Det var en tid när fysiskt arbete, produktionsvillkor och emancipation stod i centrum och uppmärksammades som grunden för samhällsbygge och utveckling. Det tidigare undertryckta bedömdes ha kapacitet att ta makten över sina egna villkor och samhällets framtid. Textilkonstens taktila och visuella påtaglighet fick då också ett större utrymme i konsten och ett stort publikt gensvar.

Dagens postmoderna konsumtionssamhälle befinner sig på långt avstånd från produktionen både fysiskt och ideologiskt. Den konsumtionssinriktade uppmärksamheten riktas mot "det färdigställda" utan att bry sig om på vilket sätt det blir färdigt. Hur reflekteras detta i synen på konstproduktion idag? Konstteoretikern Boris Groys skriver (vår övers.):

Traditionellt har man skilt på den rena tillverkningen, den rena produktionen av varor och skapandet av konstverk. Denna skillnad är flerfaldigt beskriven, uttolkad och kommenterad. Men framför allt blir den ständigt förnekad – och särskilt ihärdigt i den tradition som har sin utgångspunkt i Duchamps ready-made-förfarande. Där frågar man sig nämligen; om vilken industriellt tillverkad produkt som helst kan vara giltigt som konstverk – vari består då skillnaden mellan (industriell) produktion och (konstnärligt) skapande? Om resultatet av dessa båda produktionssätt är identiskt – finns det då längre någon skillnad mellan produktion och skapande? Nu tycks det mig som om denna slutsats av den ursprungliga betydelsen i Duchamps tillvägagångssätt är förfelad, då denna betydelse inte visar sig i avskaffandet av skillnaden mellan produktion och skapande utan i en preciserad analys av denna skillnad. (Groys, Topologie der Kunst 2003)

Groys pekar alltså på möjligheten att utveckla kunskapen genom att tränga ännu djupare in i den tidigare uppfattningen, i det här fallet skillnaden mellan produktion och skapande. Istället för att avfärda, gå djupare och precisera. Den högre konstutbildningen och forskningen inom det praktiska konstområdet står vid just ett sådant vägval, att avfärda och ogiltigförklara eller fördjupa och precisera analysen av tidigare kunskap.



Kakelugn under arbete, Annika Svensson



“Att fatta” Lotte Nilsson-Välimaa



"Del av plats" Marie Holmgren

3. Skiss till porträtt av den praktiska konsttillverkningen

3:1 Visuell och taktil gnosis

Att vår tids sätt att se på konst är textmässigt, har filosofen Sven-Olof Wallenstein bekräftat i radion. Påståendet stämmer såtillvida att alla och envar kan se att ett textmässigt, språkligt förhållningssätt dominerar inom det som brukar kallas samtidskonst. Men vad innebär det egentligen? Är text verkligen den givna utgångspunkten för framställningen och upplevelsen av konst idag?

Detta textmässiga förhållningssätt är något vi inte har särskilt mycket med att göra i vårt konstnärliga arbete. Vi arbetar med praktisk konsttillverkning, med fokus på visuell och taktil gnosis. Gnosis är ursprungligen ett grekiskt ord för insikt eller kunskap. Genom att använda begreppet visuell och taktil gnosis vill vi poängtera att den praktiska konsttillverkningens kunskapsfär skiljer sig från ett textmässigt förhållningssätt i konsten.

Den praktiska konsttillverkningen representerar en produktion inom bildkonst och konsthantverk där konstnären tillverkar eller bearbetar artefakter och visuella gestaltningar och låter dem bära betydelser som tar sig fram utanför (det lingvistiska) språket. Allt-i-hop kan självklart ingå i verbala utläggningar, men en lingvistisk, språklig förankring är inte en förutsättning eller ett villkor för denna konstns tillkomst, kommunikation eller meningsskapande.

Att rikta uppmärksamhet mot Konsten före Föremålet är att se till konstens produktionsvillkor. Hur ser det nödvändiga handlingsutrymmet ut för den praktiska konsttillverkningen? Hur ser vi på dess förmåga att låta det eget levda komma till direkt uttryck i en mellanmänsklig kommunikation? Hur ser vi på det som mycket väl kan visas fram, men som inte så lätt låter sig beskrivas? När och hur tar vi ställning till vad konstens olika möjligheter att meddela sig innehåller och betyder?

3:2 Språket om görandet

Som konstnärer i en praktisk konsttradition har vi länge tyckt oss ha mer gemensamt med konsthantverket än med samtidskonsten. Men så finns det ju konsthantverkare som arbetar konceptuellt, och som har mer gemensamt med samtidskonstens filosofiska system än med oss. Konsten och konsthantverket har båda grenat ut sig i två huvudspår. Det ena med rötter i flertusenåriga tekniker och material, medan det andra är textmässigt förankrat och har starka band till akademiska discipliner som filosofi, sociologi och konstteori. Att gränserna mellan dessa båda huvudspår är rörliga och ibland oklara gör det inte mindre intressant att uppmärksamma deras olikheter och skilda förutsättningar, tvärtom.

Det har alltid funnits konstnärer som skrivit om sina konstnärliga insikter och erfarenheter, men det har aldrig funnits någon självklar tradition bland de praktiska konsttillverkarna att själva sätta ord på sitt arbetes innebörder. Konstkritik och begreppsbildning kring konsten har i allmänhet bedrivits av personer utanför konstpraktiken.

Att konsten i många avseenden saknar en texttradition grundar sig i att det praktiska arbetssättet inom konsten tidigare ansetts tämligen självklart och berättigat. Arbetet har legitimerat både konsten och konstnären. Varken kunskapsteoretiska eller andra förklaringar har varit påkallade. Den springande punkten här är givetvis att det är fullt möjligt att tillverka storartad, avancerad och gravt kunskapsbildande konst utan att förhålla sig till några särskilt omfattande teoretiska överbyggnader. Här uppstår ett dilemma i förhållande till vår tids teoretiska intresse för konsten. Givet rimliga villkor kan det visa sig vara ett intressant dilemma.

3:3 Språket i görandet

Språket kan upplevas enskilt i det skapande ögonblicket, i de konstnärliga beslut som fattas i direkt anslutning till görandet. Men det som kan leda den enskilda konstnären fram till detta beslut ingår i den möjliga arvbarheten, dvs i den slags upprepning som karaktäriseras av oändliga variationer. I den artefaktiska tillverkning som styrs av det enskilda konstnärliga beslutet, kan upprepningen användas för att möjliggöra variationerna. Det sär-skilda visar sig i mycket små förskjutningar, sammanbindningar och kopplingar och är intimt förbundet med det som gjorts tidigare. Så kan konsten komma åt ett undantagstillstånd genom

att göra tiden till ett rum där upprepningar kan pågå i alla riktningar. Det enskilda kopplas till det gemensamma, det unika visar sig i en upprepad delaktighet mellan levande och döda. Det är inte bara att betrakta som en hemkomst, något att känna igen, utan det är något som inte tidigare har varit uppmärksam närvarande, som får en egen plats genom det som skiljer och en tillhörighet i en existentiell dimension.

Konstnären i den praktiska konsttillverkningen kan sålunda använda ett enskilt arbetspråk som inte behöver kunna formulera det skapande arbetets betingelser till någon annan för att vara användbart. Det är ett språk som, utöver användbart material, utvecklas genom tillgång till de två grundläggande storheterna i all praktisk konsttillverkning: tid och plats. Har man tid och plats äger man ett handlingsutrymme där material, tekniker och konsttraditioner kan etablera direkt kontakt mellan egna levda erfarenheter och det praktiska skapande arbetets möjlighet att ge dessa ett uttryck. Det konstnärliga beslutet i varje handling är kopplat till den vilda, snabba logik,



“Var sitter hjärtat?” Frida Breife

som vi kallar intuition, och avgörs genom reflektionen. Det är en logik som har att göra med möjliga sätt att hantera det Ovidkommande.

Reflektionen är ständigt närvarande i arbetet. Den verkar på olika nivåer och på olika avstånd. Den börjar i omedelbar anslutning till görandet för att så småningom, via arbete, avbrott, arbete och så vidare, nå det avstånd som krävs för att man ska kunna vara analytisk och utåtriktad kommunikativ kring arbetsprocess och resultat. Det är inget specifikt för konstnärligt arbete. Alla vet att det är svårt att omfatta och på ett bra sätt förklara något man står mitt uppe i. Begripliggörandet som sådant kräver någon form av distans. Teorierna om och förståelsen av materialets och arbetets traditioner och möjligheter skapas inom den praktiska tillämpningen på ett sätt som måste förmedlas på andra eller fler vägar än textens för att de ska kunna generera kunskap i och inte bara vetskap om. Påståendet markerar inte ett teorifientligt eller anti-intellektuellt förhållningssätt. Mer ett transintellektuellt som förmår ha växelverkande identiteter och verksamhet i både förnuftet och sensationerna. Hur förbindelserna upprättas mellan dessa intellektualiteter är tämligen utforskat.

Det enskilda språket bottnar i ögats och handens förmåga att minnas och bidra till insikt, i visuell och taktillgnosis, och stadfästs i pendelrörelsen mellan aning, obegriplighet och förståelse, där förståelsen inte är en slutstation utan vändpunktens händelserika plats. Det är den rörelsen som gör tidrummet farbart och som sätter oss i förbindelse med människans storartade förmåga att inte avfärda obesvarbara frågor.

3:4 Det allmängiltigt enskilda och inlevelsen

Vi talar om och deltar i en konststillverkning där egna levda erfarenheter, berättelser, förmimmelser och vaga aningar kan ta plats. Det gestaltande innehållet är inte i behov av generaliserande allmänbegrepp eller omfattande teoretiska överbyggnader för att generera kunskap. Arbetsspråket är riktat bort från det allmänna, bort från uttolkningens begrepp och definitioner i riktning mot en plats där det tar sig an det förnumna, ger uttryck för det enskilda genom att karaktärisera och gestalta eller framskapa det sär-skilda.

Det betyder inte att detta arbetssätt vänder konstnären bort från det allmänt giltiga. Så är det inte. Det allmängiltiga i konsten lösgör sig som kommunikativa fragment ur den praktiska konststillverkningens enskilda arbetsspråk. Konsten har en förmåga att vidga sinnet på både utövare och mottagare och genom vår förmåga till inlevelse, kan den landa i oss alla som erfarenhet och kunskap.

Den danska författaren Solvej Balle skriver i sin bok "Det umuliges kunst" om konstens möjlighet att upprätta undantagstillstånd från våra mest grundläggande livsvillkor. Detta att vi vandrar genom livet, bundna till vår kropp i en värld av tid, rymd och material. Hon föreslår ett sätt att se på konsten som en existentiell aktivitet som i princip är relevant för alla människor i alla tider och i alla samhällen. Konsten ger oss människor möjlighet att i fiktiv form – överskrida "det omöjliga". Utgångspunkten för det möjliga undantagstillståndet är våra egna levda erfarenheter och vårt eviga ältande av vår längtan och vanmakt.



"Kyrka" Marie Holmgren

4. Idéer och åsikter

4:1 Kunskap och sällskap

Att vi människor har så svårt att handskas med vår grundläggande och endast fläckvis tröstliga, ensamhet utövar ett problematiskt inflytande över vårt sätt att handskas med kunskapssökandets olika lägen. Vi vill inte riskera att hamna utanför gemenskap och inflytande, och är för den sakens skull beredda att kompromissa rätt hårt med vår inre övertygelse för att komma fram till: 'det tycker jag med', om vi därmed får sällskap. Ännu mer frestande tycks det vara om vi därmed får utsikter att sällskapa med makten.

I varje tid söker människor sällskap och bekräftelse i rådande uppfattningar. I vår tid handlar det om att ha kontroll på förändringar. Att anamma det som anses vara framåtblickande, förändringsvilligt, flexibelt och att snabbt bilda sig en uppfattning om vad som gäller eftersom förändringarna går fort. Utvecklingen behandlas som linjär och det är bara "framkanten" som räknas. I den sortens enkelriktade rörlighet blir det som alldeles nyss var modernt särskilt plågsamt för oss, det hotar att avslöja noll koll och svår aningslöshet, och vi vill inte kännas vid det, inte riskera att uppfattas vara en del av det. Även en ytlig och forcerad förnekelse av det föregående, det som inte längre anses giltigt, tolkas som stor och oemotsäglich förståelse för det nya, det nya ses som det oemotsägligt rätta och detta rätta som en naturlag att anpassa sig till. Om vi kunde se och erkänna vårt behov av sällskap som just; behov av sällskap och grupp tillhörighet och inte göra det till ett med vår längtan att förstå världen, som ju inte självklart bottnar i samma slags behov, så kunde vi använda oss bättre i den eviga tolkningssysslän, i vårt ärvda kunskapssökande som vi ägnar oss åt, mellan det som John Cowper Powys kallar "de två stora tystnaderna", mellan "det evigt ofödda och det evigt döda".

4:2 Tillverkning och uttolkning

Konsthandverket har senaste tiden varit föremål för stort intresse från många olika håll. Medialt märks det ökade intresset genom mängden artiklar och recensioner. Ett politiskt initiativ kom till uttryck i och med att Bildkonstnärnsfonden, som är en del av Konstnärnsnämnden i Sverige, initierade och finansierade projektet Craft in Dialogue inom IASPIIS (International Artists' Studio Program in Sweden) med projektledarna Päivi Ernkvist och Zandra Ahl. Staten satte därmed *"fokus på att vidga och utveckla de svenska konsthandverkarnas och formkonstnärernas internationella plattform."* (ur Sune Nordgrens förord till Craft in Dialogue 2003 – 2006)

I december 2006 disputerade konstvetaren Louise Mazanti i Köpenhamn, på sin avhandling "Superobjekter – En teori för nutidigt, konceptuellt kunsthåndværk". Hon skriver att konsthandverket bedöms och positioneras innanför det hon kallar "maker-perspektivet" och som hon menar är ett uttryck för att konsthandverket primärt betraktas utifrån sin tillblivelseprocess istället för att bli bedömt utifrån den objekttyp som är resultatet av processen, eller den roll objektet spelar i förhållande till beslätade praxisformer som bildkonst och design eller som katalysator för mänskliga, sociala och kulturella erfarenheter.

Vi menar att den praktiska konsttillverkningen inom olika konstområden hittills blivit betraktad utifrån *föreställningar* som uppstår om konstnärliga tillblivelseprocesser, när dessa blir betraktade utifrån, eftersom området fortfarande är så lite formulerat från utövarnas sida. Att inte beakta produktionsvillkoren i konsten ger uttryck för ett slags postmodern, intellektuell exploatering av det färdigställda, genom vilken man kan utnyttja föremålens resurser utan att behöva ta hänsyn till eller intressera sig för tillverkningens förutsättningar. En hållning som inlemmar sig i det av Boris Groys beskrivna postmoderna konsumtionsmönstret. Man avfärdar den grundläggande produktionen eftersom det språkliga meningsskapandet i konsten inte är beroende av att beakta den. Här ser vi ett stort behov av att fokusera än mer på just tillblivelseprocesser för att stärka mångstämmigheten i konsten. Att uttolkare som själva inte är utövare i den konstnärliga praktiken, avgör huruvida själva tillverkningen är viktig eller inte är inte direkt uttryck för något nytänkande. Snarare är det ett sätt att konservera gamla förhållningssätt i en fortsatt underordning av den praktiska kunskapen.

Konsten är en mycket möjlig väg i det föränderliga flätverk av förslag och försök som vår kunskap trevar sig fram i. Den är verktyg och exis-

tentiell möjlighet; för sinnets utvidgning och rörlighet och för att kunna pröva vår kunskap och berätta om allehanda ting. Den praktiska konststillverkningens kunskapsbildning, som handlar om konsten/konsthantverket Före Föremålet måste diskuteras. Olika förutsättningar för områdets forskningsetablering måste diskuteras. Vad vi ska ha den konstnärliga forskningen till, måste diskuteras.

"Nödvändigheten och ett ständigt prövande av former måste vara bestämmande för en kommande praktik, inte snabbt upprättade konventioner.", skriver Gunnar D Hansson i *"Columbi enkrona"* publicerad i Vetenskapsrådets årsbok 2004. Hansson ser essän som en tänkbar skrivbas för konstnärlig forskning. Han fortsätter: *"Essän har människan, det vill säga medborgaren eller den oavhängiga individen som allmänt studieobjekt ... Alla essäformer rymmer möjligheten av den privata avvikelser: 'Kätteriet är essäns innersta formlag' [Adorno]"*.



"Pavlov", "Maja" och "Busan" Charlotte Sinding

Att fördjupa sig i den praktiska konsttillverkningen, att låta materialet och artefakttillverkningen hävda sig, ser vi som ett stöd för det sär-skilda, för den nödvändiga avvikelserna, för det som stöttar och stärker det ensamma självets bidrag till helheten. Att verka för kätteriet i dagens textbaserade tolkningsföreträdare ser vi som en viktig uppgift. Konsten måste alltid ges möjlighet att tillverkas på många olika sätt. Maktordningar och dominerande tänkesätt runt tillverkningens förutsättningar och konstens uttolkning och värdering, består av idéer och åsikter och de behöver ständigt ifrågasättas.

4:3 Ekorror och andra ekorrar

Under året som gått har vi besökt olika högskolor, träffat och diskuterat med många olika människor, föreläst, deltagit i seminarier, publicerat artiklar i tidningar och radio och så vidare. Det har varit ett intressant och givande år och bidragit till vår förståelse för den praktiska konsttillverkningens möjligheter och svårigheter. Vi har också blivit uppmärksammade på hur lätt det blir missförstånd mellan olika kunskapsområden. Det som har varit självklart för oss har andra sett på med skepsis eller förklarat ogiltigt. Olika världar möts och kommunikationsproblemen blir uppenbara. Detta blev särskilt tydligt för oss vid ett av universitetets högre seminarier där vi blev ombedda att presentera vårt då just påbörjade arbete med forskningsinitieringen. Det kom mycket folk till seminariet vilket kändes uppmuntrande. Vi hade med en text att läsa högt för auditoriet. Med den ville vi försöka beskriva bakgrunden till varför vi över huvudtaget sökt pengarna, varför vi engagerade oss i de här frågorna. Mycket av den kritik vi fick kom sedan till vår förvåning att handla mer om former för hur man använder ord och begrepp snarare än om innehållet i det vi ville säga och var så uppfyllda av. Det var en intressant situation. Vi kände oss som två jordekorror i ett högt träd. Lika intressant var den respons vi också fick från andra konstområden där förhållandet mellan teori och praktik diskuteras på ett sätt som liknar vårt. Det blev tydligt för oss att det i detta auditorium fanns meningar om konst och konstnärlig forskning som verkade skilja sig åt i grunden. Hur dessa skillnader kommer att kunna användas inom konstnärlig forskning är avhängigt av om vi förstår och respekterar varandras olikheter.

På de följande sidorna återges texten vi läste, precis så som den var vid det tillfället.

Tiden som är för handen

En betraktelse över konst och konstutbildning.

Detta är ingen akademisk text. Den handlar om bildkonstens utveckling under 1900-talet och den utvecklingens inflytande över dagens högre konstutbildning. Den ger en bakgrund till varför vi menar att det är relevant att tala om praktisk konsttillverkning och annan konsttillverkning. Men det är inte ett försök från akademiskt oskolade att vilja verka akademiska. Vi har inget som helst intresse av det. Vårt intresse i detta ärende är makt.

Vi vill ha mer makt åt andra kunskapsvägar än de akademiskt erkända, så att de kan erövra sitt nödvändiga handlingsutrymme på sina egna villkor.

De senaste åren har man ofta, i olika sammanhang, talat om att vi lever i ett Kunskapssamhälle.... det vi tycker oss se mest av det är att man utvecklat ett mycket underdånigt förhållande till Begrepp. Inte sällan dunsar de ner i huvudet på oss som klumpiga luftlandsättningar från universitet och högskolor och vi underkänner alldeles för ofta vår allmänmänskliga förmåga att ställa både enkla och obesvarbara frågor, till förmån för etablerade begrepp. Begrepp som namngivna fragment av världen runt oss är naturligtvis omistliga. Vi skulle stå oss slätt utan dem, men de räcker inte till för att förklara allt som de uppstår ur.

Kunskapen vi törstar efter finns också i de levandets erfarenheter där inga begrepp lyckas göra sig gällande över huvud taget.

”Detta livet,” skriver poeten Ragnar Strömberg, ”kan inte vara allt som finns att veta om det”

Ett Kunskapssamhälles viktigaste angelägenhet borde därför vara att förutsättningslöst studera hur kunskap blir till och se till att frågorna står som spön i backen, överallt. Inte bara på universitetet.

Så gott som all universitetets fokus riktas idag mot forskning, ofta på ett väldigt okritisk sätt. Bokliga kunskaper går före all annan kunskap. Högskoleverkets utvärderingar räknar antalet disputerade och låter mängden beskriva kvalitet. Att i den atmosfären tala om hantverk, intuition, det menings-skapande i materialet eller, Gud förbjude; hävda att det faktiskt går att ägna sig åt avancerad och gravt kunskapsgenererande konsttillverkning utan att förhålla sig till någon särskild teoretisk överbyggnad.... det är svårt. Men vi hävdar bestämt att det är nödvändigt.

Det handlar inte om att muta in ett akademiskt reservat åt avdöda eller döende konstnärliga verksamheter. Det handlar om att se vilken

position konsten och kunskapen har i samhället idag. Att ta reda på hur det verkligen förhåller sig. Vad är det för konst som syns och talas om? Vilka vägar är framkomliga för en människa som vill bli konstnär? Vad är det för villkor som råder inom den högre konstutbildningen som bedrivs vid universitet och högskolor? Vad är det som avgjort att universitetet i stort sett fått monopol på att utfärda konstnärslegitimationer? Vad betyder det faktum att det är mycket svårare att ta sig fram som autodidakt idag än för bara 15 – 20 år sedan? Någon Dick Bengtsson som konstprofessor lär vi inte få se framöver. Vad innebär denna akademisering av konstutbildningarna, var kommer den ifrån? Är den ett självklart uttryck för ett "kunskapsamhälle"? Vad har vi konsten till? Hur ser det egentligen ut?

När vi fördjupar oss i situationen visar det sig allt tydligare att det idag finns två grundläggande kunskapsbildningsvägar i konsten och i konstutbildningarna. Den ena är ögats och handens väg till kunskap, den vi väljer att kalla Praktisk Konsttillverkning. Det är en mycket gammal väg. Den sträcker sig från det första handavtrycket i någon grotta för nästan 40.000 år sedan, genom århundradena, genom oräknliga material och genom handens förmåga och sinnets behov av att älta våra eviga frågor, vår längtan och vanmakt. Här finner vi både bildkonst och konsthantverk.

Utan att bortse från andra influenser, som t ex fotografiet, eller den tystlåtna Duchamp, kan man se en konceptuellt språklig väg till kunskap växa sig stark inom den akademiska konstutbildningen vid amerikanska universitet under 1900-talet. Där utvecklades rötterna till den konsttradition som låter uttolkningen i talat eller skrivet språk utgöra tyngden i det konstnärliga meningsskapandet. Och där fick Konsten till sist, genom den konceptuella konstens genombrott, den huvudroll i Konsten som modernismen delvis förberett: dvs en konst som mest handlade om sig själv som företeelse och begrepp. Det var en konst som kom att kallas Samtidskonst, ett i sig problematiskt ordval med en smak av annektering och en fantastisk potential till missförstånd och antagonistiska motsättningar. Inom denna konstnärliga kunskapsbildning finner vi också både bildkonst och konsthantverk.

Vi har tagit del av beskrivningar av praktiska konstutbildningar i olika länder (England, Norge, Finland, Sydafrika), och överallt stöter vi på den förvirring som det förändrade konstbegreppet orsakat. En förvirring som man från högskolornas sida konsekvent försöker bota genom att anpassa studierna till en teoretisk begreppsbildning som ofta befinner sig mycket långt ifrån de praktiker man vill uppgradera. Den där förvirringen ger en hel del att tänka på som inte löser sig i en handvändning.

Men utvecklingen av de två kunskapsvägarna i konsten är logisk, om man ser närmare på den nordamerikanska konstutbildningens historia. I USA hade man redan 1893 etablerat konstutbildningar på fem av landets tyngsta universitet. (Harvard, Yale, Princeton, Columbia och Cornell) Dessa följdes sedan, undan för undan, av andra universitet. Det handlade om att "höja" konsten och konstnärerna. Utbildningen som genererade konstnärer var inte definierad. Den var t ex ofta knuten till lärarseminarier genom olika kurser i konst och konsthandverk. Men inte heller måleri, skulptur och annan konstutövning i ögats och handens tradition ansågs inte ens bland utövande konstnärer, tillräcklig i sig själv för att ge konsten den status man eftersträvade. Den ansågs inte heller bilda konstnärerna och ansågs inte i sig själv kunna, som man uttryckte det: "bekämpa den gemensamma fienden den dåliga smaken". Idealet bland de tongivande konstnärerna var den vetenskapligt orienterade renässanskonstnären, som handfast och resolut tog sig fram genom tillvaron, fjärran från det man betraktade som feminint anstucken romantik och ovetenskapliga hantverkstraditioner.

Den praktiska konsttillverkningen fick huvudsakligen en position som laborationer knutna till de traditionellt akademiska studierna. Howard Singerman citerar i sin avhandling om det amerikanska utbildningssystemet ur en tidskrift från 1918, utgiven av dem (CAA) som lobbade hårt för en universitetsbaserad konstutbildning: "Inga poäng skall ges för praktiskt arbete, om inte detta arbete görs i samband med kurser i konsthistoria och är mycket nära knutet till sådana kurser" ("No college credit is given for this practical work except as it is taken in connection with courses in Art History and very closely related to such courses." Gertrude Hyde, *The Art Bulletin* no. 4, 1918. Citatet hämtat ur Howard Singerman; "Art subjects" 1999)

Någon diskussion om berättigandet i denna hierarkiska kunskapssyn fördes naturligtvis inte då. Praktiska hantverkskunskaper var så underordnade att de inte betraktades som kunskap i sig själva inom universitetet. Det talade och skrivna språket, tanken och idén, analys och begrepp, var det som hade värde, som skulle rädda både konsten och konstnärerna. Studenternas tid delades således mellan de underordnade, praktiskt inriktade konstlaborationerna och ett antal "läsämnen", från början främst konsthistoria. Ur denna akademiska konstutbildning växer ett förhållningssätt till konsten fram som utvecklar starka rötter i konsthistoria och filosofi, skrivet och talat språk.

Begreppet "conceptual art" beskrivs, kanske för första gången?, 1963 i en essä av Henry Flynt (i "An Anthology") (".....concept art is a kind of art of which the material is language.") "Konceptkonst är en



“Olga Aqua” Renata Francescon

sorts konst vars material består av språk”.

Från början är det tydligt att den allra största förändringen genom den nya synen på konst är förhållandet till det talade och skrivna språket. Innehållet är, liksom inom modernismen, riktat mot den föregående konsten, men också, på ett nytt sätt, mot konsten som företeelse. Konsten själv är alltså i början den nya konstens primära innehåll; det handlar om att förhålla sig till det som gjorts, förkasta det föregående, undersöka konsten och ifrågasätta konstabegreppet. Ordet/språket är den nya konsttraditionens grundläggande material, konsten själv dess innehåll och ärende, uttolkningen dess högsta punkt. Nu får också uttolkarna; konsthistoriker, kritiker och andra, en förändrad position. Väl förtrogna som de är, med den nya konstens språkliga material och sätt att arbeta med begrepp och idéer kunde de

lägga sig i täten, eller t o m framför konstnärerna och sålunda utgöra en inte obetydlig del av det nya konstnärliga avantgardet. På 1960-talet börjar denna nya, språkligt baserade bildkonst att göra avtryck i den västerländska konstvärlden.

I Sverige har konstutbildningens historia sett annorlunda ut. När konsthögskolorna sorterades in under universitetets ledning för knappt 30 år sedan var detta, till skillnad från det tidiga 1900-talets USA, ingen ideologisk akademisering man genomförde. Universitetet tog över 1977, efter politiska beslut som grundade sig på ekonomiska och administrativa ställningstaganden, inte kunskapsmässiga. Man fortsatte att använda Ögats och Handens kunskapsväg med arbetsätt, som i mycket bygger på att konstnären utvecklar ett gestaltande, personligt språk utifrån egna levda erfarenheter och i förhållande till en materialbaserad konsttillverkning vars traditioner och arv främst överförs via praktiskt arbete och samtal mellan lärare och elever. Man kunde säga att man bedrev en praktisk konstutbildning med fokus på visuell och taktillgnosis. Men det sa man inte då; det behövdes inte för arbetets progression och det frågades inte efter.

Och universitetet hade då ingen anledning att ifrågasätta den praktiska konstutövningens behov av tid och plats; av verkstäder och atelierer och tillgång till lärare som utifrån egen praktisk konstnärlig erfarenhet deltar i arbetet och diskuterar tillvägagångssätt och resultat.

Konsthögskolorna var som autonoma republiker i det akademiska utbildningssystemet. (1987 startar konsthögskolan i Umeå med utbildningen förankrad i de klassiska; måleri, skulptur och grafik) Först mot mitten och slutet av 1990-talet, aktiveras den ideologiska akademiseringen på de svenska konsthögskolorna. 1995 tillkommer konsthögskolan i Malmö med en tydlig förankring i det språkliga meningsskapandet.

I USA har man då hållit på med den sortens konstutbildning i drygt 100 år.....

I slutet av 1990-talet var samtidskonsten, med rötterna i den nya konstens mer teoretiska kunskapsbildning, sedan mer än tio år, väl etablerad även på den svenska konstscenen och kraven och förväntningarna på konstutbildningarna förändrades.

Den praktiska kunskapsbildningen inom konsten ansågs tillhöra det föregående och stod inte i centrum för intresset i det läget. Den avfärdades inte helt, men det man såg då och fortfarande ser är mest brister; brist på teoretiska kunskaper, brist på formuleringsförmåga, brist på akademiska förhållningssätt, bristande självsyn och vilja till förändring, brist på disputerade handledare osv.

Konstbegreppet var i gungning, den teoretiska (inte vilka teorier som helst, försås, inte Upanishaderna, eller så... utan det handlade om en postmodern teoribildning) slagsidan var ett faktum, där fanns analyserna, begreppen och förklaringarna, den konceptuellt språkliga samtidskonsten fick ett tungt tolkningsföreträdare.

Subjektet hade väl egentligen dött flera gånger om, redan innan 1985, berättelserna om det eget levda verkade omöjliggjorda i konsten och byttes ut till förmån för "undersökningar av begrepp".

Den nya konstens akademiska konstitution passade väldigt väl in i det svenska universitetssystemet. Arvet från modernismen var dock intakt på en punkt som inte ifrågasattes; det gällde nu, liksom tidigare på konsthögskolorna, att befinna sig i framkanten med sitt konstnärskap, bland de nyskapande, och det gällde att veta och förstå och uppfatta vad som räknades dit. Behovet av teoribildning blev stort.....

och de som kunde tillgodose det; konstvetare, kritiker, intendenten och curatorer hade oftast liten eller ingen erfarenhet av praktisk konsttillverkning men goda förutsättningar att handskas med det nya språkliga läget.

I denna nya tingens ordrika ordning, som det plötsligt var väldigt bråttom att etablera inom de högre konstutbildningarna fanns alltså praktikerna kvar, men rätt hårt överkörda och tysta. Med en levande och rik kunskapstradition, men utan en godkänd konstnärlig lingvistik att förklara eller försvara den med. Tystnaden bottnade naturligtvis i att vårt arbetssätt fram till dess ansetts rimligt och berättigat, det hade inte varit ifrågasatt och varken kunskapsteoretiska eller andra förklaringar hade tidigare varit påkallade. Det fanns ingen tradition bland praktiker att verbalisera och begreppsbygga.

I mitten av 1990-talet, blev det ett akut behov för oss båda, på olika håll, att ta reda på hur sakerna egentligen hängde ihop. Någon, som inte gillade oss, hade snott tiden vi levde och arbetade i....

Så; om man inte bara ville sitta och sura eller helt enkelt upphöra, fick man acceptera att ha blivit indragen i en ganska omfattande konstnärlig problematik, eftersom det inte gick att acceptera den ytliga och hierarkiska syn på kunskap som underordnade den praktiska kunskapen på ett sådant flagrant sätt.

Universitetet drev på; kompetenshöjning och kvalitetssäkring skulle garanteras genom konstteoretiska studier och mer tid till yrkesorienterade kunskaper; När vi härförleden jämförde textiltutbildningens kursplaner från 1978, året efter att universitetet blev huvudman, fram till kursplanerna idag, kunde vi konstatera att ämnen utanför de praktiska konststudierna (vilket innebär mer än bara konstteori, och de konstteoretiska

kurserna är t ex inte anpassade till de konstantverkliga studierna utan tar avstamp i samtidskonstens teoribildning) ökat från c:a 8% av studietiden till 50%. Och då var ökningen under de första 20 åren försumbar. Förändringen har alltså gått väldigt fort.

Och vad har den konstnärliga högre utbildningen erövrat? Jo, ungefär samma inställning till kunskap som man hade i USA 1918: inga poäng till praktiskt konstnärligt arbete som inte är omgivet av teoretiska studier. I vår bok hamnar inte detta under rubriken "imponerande kunskapsuppgradering"....

Universitetet underlät, av anledningar som skulle vara intressant att pröva, att se till de faktiska förutsättningarna till förmån för en okritisk anpassning till en redan förlegad kunskapsyn.

De diskussioner om konst och forskning t ex, som försökte göra sig hörda inom GU 1999 – 2000 möttes med tystnad. Men ett par år senare blev det plötsligt bråttom. Vad är det EGENTLIGEN som har hänt? Vad är det för slags utbildning vi administrerar idag? Hur kan det komma sig att man vid universitetet var så ointresserad av att försöka beskriva och analysera den här mycket stora kunskaps- och utbildningsförändringen, som man var så ivrig att driva igenom? Vårt svar på den frågan är att den praktiska kunskapen alltid varit under-



ordnad i den akademiska traditionen och att universitetet fortfarande idag brister i förståelse och respekt för praktiska kunskapsvägar, både konstnärliga och andra.

Den komplexa bakgrunden till det kan man helt säkert lägga en livstids studier på, som skulle ta en till antiken och tillbaka. Vi nöjer oss här med att konstatera att vi ofta möter en akademisk vana att definiera andras erfarenheter och en obenägenhet att se sig själv som okunnig.

Genom våra konsthögskoleutbildningar på Valand och Mejan har vi tilldelats en försvarlig mängd akademiska poäng men ingen av oss är skolad i en universitetisk tradition.

Det vi på egen hand har tillägnat oss av teorier runt konsten genom att läsa olika filosofer, sociologer, idéhistoriker, poeter och andra har vi stämt av mot de personliga referenssystem som vi genom åren hunnit upprätta i vår egen praktiska konstutövning. Vi har kunnat tillägna oss teorierna på våra egna villkor. En sådan teoribildning är av stort värde för oss. Den har fördjupat vår förståelse av det skapande arbetets betydelse, dess användning och dess position på konstscener och i verkliga verkligheten. Den har utökat våra möjligheter att försvara oss och försörja oss, genom att som nu prata eller skriva OM konsten istället för att göra den. Vi tycker båda att vi har blivit bättre lärare i konsten och vi kan genomskåda irrelevanta bestämmningar av vårt eget konstnärliga arbete.

Men, i det skapande ögonblicket har den där teoribildningen inte betytt något speciellt. Faktiskt ingenting alls. Den har inte gjort oss till bättre konstnärer i den praktiska konsttradition där vi, om och om igen, väljer att vara verksamma.

Det vill man inte tro på universitetet. På universitetet tror man oftast fortfarande på att teoribildning, an sich, gör en bättre på det som man inte hinner ägna sig åt medan man bildar sig med den....

Det är, i våra ögon, inget annat än ett uttryck för den rådande akademiska kunskapssynen och maktförhållanden inom universitetet, som det är dags att göra upp med.

Detta är inte uttryck för någon teorifientlighet från vår sida, tvärtom. Vi vill bara att sakernas tillstånd diskuteras utifrån sitt faktiska läge och inte utifrån ogrundade föreställningar. Vi menar att universitetet idag driver igenom konstteoretiska studier på ett forcerat och ytligt sätt, utan hänsyn till olika kunskapsvägar och villkor och utan hänsyn till den tid och koncentration som krävs, för att studier, praktiska såväl som teoretiska, ska generera kunskap och inte bara resultera i en akademisk polityr som riskerar att krackelera vid annan användning

än tillfällig posering. Studenternas vilja och ambition inom konstutbildningen är oftast otroligt stor och kan räcka mycket långt, men idag är det som om de tar sig fram i konsten trots, och inte tack vare och med hjälp av, universitetet. Att ta sig fram motströms, av och till, lär man sig förvisso mycket på, men i längden har varken studenter eller lärosäten något att vinna på att det färdstättet permanentas.

De levande och olikartade kunskapsbildningssystem som faktiskt sorterar under universitetet erbjuder många intressanta möjligheter; om t ex den praktiska konstutbildningen får tillgång till handlingsutrymme på egna villkor skulle universitetet samtidigt kunna få veta mer om vetandet, om hur kunskap bildas. En ömsesidig respekt för varandras vägar och villkor kunde prövas och erfarenheternas demokrati undersökas närmare ("Artistic research" Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén 2005).

Man skulle kunna ägna mer konstruktiv uppmärksamhet åt oenigheten kring begreppen än vad som idag är fallet ("Cordelias tystnad", Allan Janik 1999)...

Att universitetet inte bara försåg sig, från detta kunskapsteoretiskt dukade bord, det var för oss länge en gåta. Ända tills vi själva började arbeta där på allvar. Väl inne i systemet ger sig förklaringen ganska snabbt. Det handlar om makt, mer än om kunskap.

Reproduktionen av den maktfördelning som avgör dagens hierarkiska uppordning av kunskaper måste brytas om vi ska komma någon vart. Ett kritisk förhållnings sätt till den rådande akademiska kunskapssynen skulle kunna vara ett sätt att börja komma åt problemet.

I slutändan handlar detta naturligtvis inte bara om konstutbildning på universitetet. Det handlar om att fördela makt i vidare bemärkelse, det handlar om demokrati; om vem och vad som räknas och inte räknas, om vem som får möjlighet att komma till tals och inte. Det handlar om konstens betydelse i ett samhälle som vill vara ett samhälle för människorna.

Aristoteles menade att praktisk klokhet är att göra rätt sak, vid rätt tillfälle och på rätt sätt. Tillfället är här. Rätt sak är, för oss idag, att hävda och försvara konstens praktiska kunskapsbildningsvägar. Rätt sätt är att vi, som är utövare i den praktiska konsttillverkningen, inte längre håller tillgodo med att bli definierade av andra.

Seminariet hölls 1 november 2006.



"Ingen trasmatta" Frida Breife



Mårten Medbo

5. Texter om konstnärliga erfarenheter

Vi bad två konstnärer, Mårten Medbo, keramiker och Britt Ignell, skulptör, att skriva om sina erfarenheter av det konstnärliga arbete som de är engagerade i. (Mårten avslutade sina studier på Konstfackskolan i Stockholm 1992, Britt på konsthögskolan Valand i Göteborg 1984.) Att få ta del av två röster som, oberoende av varandra, beskriver sina erfarenheter inifrån det praktiska konstområdet är intressant. Genom deras beskrivningar fick vi syn på nya möjligheter att gå vidare med kartläggningen av den praktiska konsttillverkningens terräng. Att ställa samman en antologi med olika konstnärers egna berättelser och beskrivningar av sitt skapande, skulle kunna synliggöra likheter och olikheter och öka förståelsen för det praktiska konstskapande som fortfarande är så litet beskrivet.

Allt tar form efter hand

av Mårten Medbo, keramiker

Jag är född 1964 och uppvuxen i Stockholm. Sedan 17 år tillbaka bor jag i Kräklingbo på Gotland. Efter misslyckade gymnasiestudier började jag 1982 en lärlingsutbildning till krukmakare och arbetade några kortare perioder som drejare bla. på Gustavsbergs Porslinsfabrik. 1986 blev jag antagen som elev vid institutionen för glas och keramik på Konstfack. Oiva Toika och Signe Persson Melin var mina professorer. Kenneth Williamsson var min viktigaste lärare. Sedan jag gick ut konstfack 1992 har jag varit verksam som konsthantverkare / konstnär främst inom glas och keramikområdet. Jag arbetar också sedan mer än tio år tillbaka som deltidsbrandman. Offentliga arbeten, utställningar och designuppdrag är i huvudsak vad jag sysslat med. Och så lite undervisning och föreläsningar också.

Jag kommunicerar med lera. Leran gör det möjligt för mig att lämna komplexa budskap till min omvärld. Ibland brukar jag fundera på om jag skulle hålla på med lera även om jag var ensam i världen. Jag tror att jag skulle göra det. Det är en trösterik tanke, att jag inte enbart håller på med lera för att få bekräftelse utifrån utan också för att jag får bekräftelse inifrån. Jag kan knåda och gjuta för byråådan om det skulle knipa. Och det skulle inte förvåna mig om det finns de som knypplar, dansar och tänker konceptuella tankar för samma låda. Vi jobbar alla med kommunikation. Kommunikation med oss själva och ibland med andra. Den konstnärliga processen går på många sätt att likna vid barnets lek. Det är en personlig erfarenhet som jag tror att jag delar med många andra konstnärer. Barnet skapar sin lek utifrån sina egna unika förutsättningar på samma sätt som konstnären. Man skapar ett slags ingenmansland eller egen värld där allt är möjligt, där alla yttre regelverk kollapsar.

Det är en värld där de egna erfarenheterna skakas runt och får nya betydelser och strukturer. En värld som hjälper mig att förstå och ge tillvaron en mening. Det är också en värld som i någon mån kan bli tillgänglig för andra genom de föremål som leken skapar.

Det kan låta trivialt att likna det konstnärliga skapandet vid lek. Men barnets lek är på största allvar, lika så konstnärens. Det hindrar inte att det kan vara lustfyllt. Det är kanske snarare en förutsättning för lek. Det är en lek som tar människans alla förmågor i anspråk, intellektuella likväl som fysiska. Och leken förefaller att bli allt djupare och rikare i takt med att livet levs.

Jag tror att mänskligheten genom alla tider och kulturer låtit sig manifesteras genom den "konstnärliga leken". Men det vi ser, det som blivit offentligt är filtrerat. Varje tid och varje kultur har sina filter för vad som anses acceptabelt. Ibland – i vissa kulturer och under vissa tider har den konsten filtrerats så hårt att den i princip har upphört. Det som finns kvar av den är endast en tom gest. Det finns något hotfullt och skrämmande i konsten. Det okontrollerbara och antiauktoritära i konsten gör makten nervös.

Konsten har en fantastisk förmåga att tala till oss. Tidsgap eller kulturella klyftor upphör att existera. Vi kan få en stark upplevelse av föremål och bilder som är tiotusentals år gamla. En grej vi ser på museet från en kultur vi egentligen inte vet något om kan beröra oss djupt. Det är utifrån det här synsättet, att det jag gör kan kommunicera med människor över kulturella och tidsmässiga gränser, som jag arbetar.

I mitt arbete värjer jag mig, efter bästa förmåga, mot hierarkier och hinder som skapas för att få ordning och struktur. Min konstnärliga

process mår allra bäst av oordning och ett visst mått av kaos. För mig är det en omöjlighet att vara "renlärig" och bekänna mig till någon speciell inriktning inom konsten eller konsthantverket. Det är ur konstnärlig synpunkt något av det mest förödande jag kan föreställa mig. Däremot är jag intresserad av konsten och konsthantverkets alla olika riktningar. Stränga regelverk inspirerar ofta.

Det är väldigt svårt att exakt beskriva vad jag gör när jag skapar. Jag kallar det för lek, många talar om en process.

Jag ska konkretisera hur en av de konstnärliga lekarna kan se ut. Det är svårt att på ett rättvist sätt beskriva verksamheten. Varför lekte man som barn? Och hur gick det till? Jag tror att de flesta skulle få svårigheter att redogöra för det. Men jag ska ändå göra ett försök.

För tillfället arbetar jag med ett projekt med keramiska brandmannanallar. När jag påbörjade arbetet visste jag inte att det skulle handla om björnar. Det går egentligen inte heller att ange en tidpunkt för när idén föddes. Många olika faktorer spelade in. Några var kanske mer betydelsefulla än andra.

Något som var avgörande var min son Viggos och hans kompis Willes "morfande" av mjukisdjur. Dom klippte upp djuren i bitar och sydde ihop dom på nya sätt. Det fanns en stor intensitet i deras verksamhet och resultaten var mycket fascinerande. Det var så intressant att jag snodde deras koncept. En annan betydelsefull faktor var en teknik jag hittat på för att göra keramiska luddiga ytor. Jag har gjutit mycket och insåg att jag skulle kunna morfa gjutna figurer på samma sätt som Viggo och Wille sydde om sina mjukisdjur. Det fanns alltså vissa tekniska faktorer som klaffade och gjorde arbetet möjligt.

I början kretsar koncentrationen mycket på hur arbetet ska gå till rent tekniskt. Hur gör jag originalen för gjutformarna? Ska jag jobba i porslin eller stengods? Hur stora ska figurerna vara? Massor med frågor.

Originalen gjorde jag av en Nalle i teddy. Jag tömde den på stoppningen och fyllde den med grus. Sedan smörjde jag in nallen med lerslicker. Ytan blev då väldigt hudig. Jag tog förlorad form på nallen i två olika ställningar och göt dem i gips. Från gipsoriginalen gjorde jag gjutformar i gips.

Jag valde stengods som material. Det är tekniskt enklare att bemästra än porslin. Verkstadsarbetet var jättekul och väldigt stimulerande. Men resultatet var oanvändbart. Mina morfade figurer var mycket sämre än pojkarnas. Själva tekniken att utifrån några få gjutna figurer bygga nya, med de första som byggmaterial, var väldigt intressant. Men den ursprungliga idén lämnade jag.

Strax innan jag började med brandmannabjörnarna hade jag varit i Dresden och kollat på Meissenporcelain. Det kändes inte som om det gjorde så starkt intryck då, men i efterhand så inser jag att det påverkat mig i arbetet med brandmannanallarna. Det tidiga Meissenporcelainet är säreget hämningslöst, burleskt och intimt. Det var första gången det tillverkades porcelain i Europa så det fanns ingen tydlig tradition att förhålla sig till. Jag tror att det var här jag såg möjligheterna att sätta figurerna i ett sammanhang, att få dem att interagera med varandra.

I Kräklingbo, där jag bor, arbetar jag som deltidbrandman. Ett arbete som har påverkat mig mycket. Med möjligheten att på ett rationellt sätt tillverka björnarna öppnades det en möjlighet för mig att gestalta brandmannajobbet. Nallarna visade sig vara idealiska för att spegla de känslor jag ville komma åt.

Det här projektet skiljer sig från mina tidigare då det har ett tydligt självupplevt och berättande innehåll. Förut har mina arbeten varit mer generella och inte så tydligt berättat en specifik historia. Jag har ofta önskat att jag skulle kunna vara mer personligt berättande i mitt konstnärskap. Det gör att det här projektet känns extra spännande.

Själva byggandet av Nallarna kräver stor inlevelse. Hur greppar man en skadad? Hur ser man ut när man har ont, är ledsen, chockad etc? Jag trevar mycket, provar och förkastar. Provar igen och igen. Sakta blir det en linje och struktur i arbetet. Hela min hantverksförmåga, min intellektuella och känslomässiga förmåga tas i anspråk. Det går inte att jobba mer än ett par timmar i stöten. Sen är skärpan borta. Det är ganska svårt att få allt att stämma. Mycket av det jag gör misslyckas.

Att något över huvudtaget lyckas beror på den långa erfarenheten med materialet som jag har. Det finns en slags intuitiv känsla för hur leran ska hanteras. När den är mogen för alla olika moment. När leran torkar för fort eller när grejerna ska vändas. Arbetena måste ta plats i medvetandet. Om man glömmer bort dom spricker dom. Man vet hur det ska se ut och kännas för att det ska vara rätt, vad man bör vara extra vaksam på osv. Ofta ligger jag på gränsen av min förmåga. Det är med stor tillfredsställelse och stolthet jag ser på ett lyckat resultat.

Vägen är krokig. Ett kaotiskt arbetssätt kräver en intellektuell följsamhet och öppenhet. Inget är på förhand helt givet. Allt tar form efter hand.

Det är omöjligt att gå förbi den debatt som pågår inom konsthantverket när min praktik ska beskrivas. Det är i hög grad med denna som klangboten, som min förståelse av den konstnärliga processen ska ses. Det har inte funnits skäl för mig att klä mitt sätt att arbeta i ord tidigare. Det är även utifrån denna debatt som det teoretiska innehåll jag anser finns i mina arbeten



“Psykosocialt stöd” Märten Medbo

ska ses. Jag återkommer till hur Nallarna hakar i den teoretiska debatten.

Inom konsthantverket pågår en förskjutning mot det teoretiska som oroar mig. Anspråken på att veta vilket innehåll konsthantverket ska ha för att vara giltigt är i sig ett problem. De flesta teorierna är just så anspråksfulla. Jag tycker att det är en totalitär hållning. Enligt min mening är det konstnärens privilegium att bestämma vad innehållet i den egna konsten ska vara. Har den en förmåga beröra är den giltig.

Från teoretiskt håll påstås att det måste ske en "utveckling", att området måst ta ett steg "framåt". Ett inte helt oproblematiskt synsätt som skapar en hierarki där det urbant akademiskt västerländska synsättet ska ses som mer utvecklat och förfinat än alla andra sätt att se. Jag menar då den modernistiska inställningen att utvecklingen är linjär och hela tiden förfinas och når högre höjder. Där det historiska i bästa fall kan ses som kuriosa, eller i värsta fall förpassas till sophögen. På samma sätt ses det kulturellt avvikande.

Jag har svårt att se vitsen med att pressa in konsthantverket i redan existerande konceptuella teorimallar och göra det konsten redan gjort fast tjugo år senare. Att detta är möjligt säger förvisso något om konsthantverkssvärlden. Självförtroendet är inte på topp. Inte heller självrespekten.

Det går också att ha synpunkter på att utbildningarna inom konsthantverksområdet underställts de akademiska kraven. Detta bidrar i allra högsta grad till en förskjutning av fokus från praktiken med materialet till det akademiskt teoretiska. Jag tror att denna distansering från praktiken med materialet undergräver legitimiteten i att ha materialspecialisering inom de högre utbildningarna. Sammantaget kan man säga att konsthantverket håller på att definiera bort sig självt.

Jag har tidigare talat om att min konst förhåller sig till teoribildningen på konsthantverksscenen. På vilket sätt platsar då Nallarna in i den kontexten? Jo, för det första så är det ett statement i sig själv att arbeta med det känslomässiga och berättande. Jag påstår att detta sätt att förhålla sig är giltigt. Det är också mitt viktigaste budskap vad gäller teoribildningen. Det är här jag tror att teoretikerna har svårast att se att arbeten som vill ge "omedelbara upplevelser" även kan vara bärare av ett förhållningssätt till teorierna.

Det finns också ett mer specifikt budskap som förhåller sig till en konsthantverksteori formulerad av Louise Mazanti som nyligen doktorerat i konsthantverksteori. Hon anser att det som skiljer konsthantverket från konsten är att det är en "en konstnärlig praxis knuten till vardagen". "Om det inte rör sig om en koppling till vardagens former eller kroppen så rör det sig om bildkonst istället". Nallarna utmanar

denna teori. Och jag tar risken att bli definierad som bildkonstnär. Nallarna har ingen bruksanknytning, men bottenar, anser jag, i en tradition som sedan länge beskrivits som konsthantverk. Figurer i keramik har funnits i tusentals år. Meissenfigurinerna räknas tveklöst in som konsthantverk. Det krävs inte särskilt mycket konsthistorisk kunskap för att se att Louise Mazantis resonemang haltar betänkligt i sin definition av konsthantverk. Kroppen och det vardagliga har sedan mycket länge varit ett tema inom bildkonsten. Marcel Duchamp blir enligt hennes definition en konsthantverkare. En slutsats som är svår att instämma i.

Denna svaghet i resonemanget är central, här saknas ärlighet och förmåga att på ett trovärdigt sätt föra ett resonemang om vad som särskiljer konsthantverket från konsten. Det verkar för övrigt vara en svårighet som samtliga konsthantverksteoretiker brottas med.

Min konst är ett hopkok av allt möjligt, högt och lågt, djupt och ytligt, allvarligt och humoristiskt. Den är komplex och kan kort sagt innefatta allt.

Om konsthantverksteoretiker behåller sina skyggglappar för all konstnärlig praxis som inte stämmer med teorierna då finns det en risk att viktiga grenar inom konsthantverket marginaliseras.

Om jag slutligen får önska något så är det att teoridebatten blir lika kaotisk och tillåtande som den konstnärliga processen.

De frågor Nallarna ställer är: Är jag konsthantverkare? Om inte, vad är jag då? Och slutligen och viktigast: spelar det egentligen någon roll?



Britt Ignell

Hand och tanke

Av Britt Ignell, skulptör

Till en av mina skulpturer hör ett ljud. Andetag. När någon ser skulpturen och hör ljudet vet hon inte riktigt ifall det är andetag eller havets vågor mot en strand. Beträktaren faller efter en stund in i andetagen med sina och perceptionen förändras som den gör när kroppen byter tempo. En del kommer ut lite omtumlade och hävdar bestämt att de sett skulpturen röra sig, den andades, säger de.

När jag skulle göra det ljudet låg jag under ett vaddtäck med en mikrofon i tre veckor för att få ihop sex minuter som gick att loopa. Jag visste precis vad jag ville uppnå men det visade sig vara svårare än jag anat. Var det inte en katt som kom in genom luckan så råkade täcket skava mot mikrofonen. Eller så blev jag rastlös och kunde inte uppnå rätt slags meditativa stillhet. Att hålla samma uttryck i andningen under tillräckligt lång tid och dessutom få tekniken att fungera samtidigt, var en stor utmaning.

När jag långt senare berättade det för en grupp människor var det en bland åhörarna som påpekade att det ju finns färdiga ljud att skaffa hem från nätet, bilbromsar, fågelkvitter eller andetag. Snabbt och effektivt, färdigt direkt. Andetag som andetag.

Det var inte första gången jag mötte det där, jag får ofta frågan varför jag krånglar till det för mig. Varför jag inte tar en lättare väg.

Mina skulpturer bygger jag också själv, lager för lager, yta på yta, tidskrävande och hantverksmässigt. Jag har en grundläggande tanke om att efterlikna naturens sätt att förändras och att i den strävan ge utrymme för slumpens påverkan i en bestämd struktur. Jag bygger upp och river ner. Arbetar och väntar på svar. Jag ser när det är bra, jag vet när det inte är bra. Omformulerar igen och igen för att uppnå just det där som jag inte kan formulera. Efter det följer steg för steg i gjutningsprocesser med stora mängder restavfall som bara måste slängas. Varför? Varför i hela friden krångla till det på det viset? Varför inte göra det snabbare, effektivare?

Jag måste erkänna att jag överhuvudtaget inte ens övervägt det alternativen. När jag får en idé som ska uttryckas, till exempel andetagen, vill jag förankra den i hela mig. Jag vet inte precis vad jag menar förrän jag har omsatt det och lyft ut det ur huvudet. Idén mognar under tiden jag handskas med den.

När jag låg under täcket och andades med mikrofonen hann jag reflektera igenom vad jag egentligen menade, jag hann känna i kroppen

hur olika tempo i andningen påverkar mig, jag hann förena idé, kropp och teknik. Inte minst; jag upplevde njutningen av att stanna länge i en tanke, dra ut ett arbete över tid och fylla min värld med mening. Den aspekten är helt avgörande eftersom jag tror att det är det som sedan sitter där i verket och kan påverka en betraktare. Tiden och närvaron som ligger nedlagrad i ett arbete. Meningsskapandet som pågår. Tänkandet, varandet, görandet som kan nå alla lager av sinnen och förmågor.

I mitten på januari 2007 lyssnade jag på Filosofiska Rummet i P1 och blev tvungen att skriva upp ett citat som jag tyckte sa så mycket om vår tids uppfattning om kroppen. Någon sa:

Kroppen är bara ett ganska korkat stativ till hjärnan.

Låt mig ta ett exempel från en undervisningsituation: En elev har en bra idé men har misslyckats med att handskas med den. Eftersom det går dåligt byter eleven idé och hittar på något annat och så fortsätter arbetet sådär, en massa goda idéer men inget utförande. Självförtroendet börjar svaja. Huvudet ligger före handens förmåga att uttrycka det hon vill. Det är klart att det är lätt att utgå ifrån att kroppen är "ett ganska korkat stativ till hjärnan" då.

Nuförtiden är de flesta yrken specialiserade, var och en ansvarar bara för en liten del i en lång produktionskedja. Mycket få människor är med om att genomföra något från den första idén till det slutliga resultatet. (Jag har hört sägas att det bara är konstnären och bonden som får vara med om den resan.)

Vad händer med människans varseblivningsförmåga när man så uppenbart skiljer hjärnans aktiviteter från kroppen? Den handgripliga överföringen, som till exempel ett hantverk anses vara något som vem som helst kan göra - helst förstås någon långt bort som inte behöver ha så mycket betalt - medan vi sysslar med tänkandet.

I det föränderliga konstbegreppet gör sig denna syn gällande allt mer. Det hantverksmässigt tillverkade, det långsamt framvas-kade, anses som en romantisk rest av förlegade ideal. Konstnärer förväntas kunna beskriva sitt arbete i förväg som projekt där man på förhand kan säga vilken väg man tänker gå och vad man hoppas kunna uppnå. Vi är ofta dåliga på att beskriva vårt arbetes särart och hävda det gentemot redovisningskrävande instanser. Jag tycker att det är en tråkig utveckling.

Vart tar äventyret vägen?

När jag undervisar i skulptur och vill få konstskoleeleverna att lämna det tvådimensionella konturseendet, som är det vanliga när man tecknar eller målar, för att istället se form, märker jag att det är en mycket svår uppgift för dem i början. Men jag vet att det brukar ta några dagar att byta betraktelsesätt. Jag har använt olika metoder för att uppnå mitt mål, att få dem att se objektet runt omkring, men hur jag än gör verkar tiden vara densamma. Först måste de brotta ner sitt vanliga sätt, därefter hamna i en viss förtvivlan



Från Britt Ignells ateljé

för att sedan börja se på nytt, förstå formen. De måste bygga upp och riva ner, iakttä och ifrågasätta. Öva. Leka och förbanna. Ge det tid.

Det är förstås svårt att ta sig tid i effektivitetens tidevarv, det krävs integritet och mod att våga uthärda motståndet med sina material för att efterhand kanske kunna förena dem med sina tankar. I det arbetet kan det finnas en rädsla för att missa allt det där man hade kunnat göra istället. Att välja en sak att fokusera på innebär alltid att andra saker måste vänta. Att fördjupa sig i något är skrämmande eftersom man måste stå ut med förlusten av de val man inte kan göra på samma gång. Och man måste uthärda tvivlet som är en viktig del av alla arbeten.

Människan är en komplicerad struktur. En oöverskådlig mängd sammanhang måste samarbeta för att vi ska fungera som kropp och själ. Det är inte omöjligt att vara vetenskaplig och vidskeplig samtidigt, i att tillåta sig vara svag kan man finna styrka, för att finna sin väg måste man våga blunda ibland. När allt fungerar som bäst, när samarbetet mellan kroppen och tankarna är någorlunda samstämmigt sjuder livet spontant och ger uttryck i hela varelsen. Om den självklarheten kan överföras i ett arbete, kan förankras i en språklighet kan det bli riktigt bra.

Det gäller att bereda utrymme för tankar och handlingar. Den som handskas med sitt material dagligen och gör dem till en naturlig del i livet, ger plats för det jag här kallar spontanitet. En direktkontakt mellan tanke och handling. Det är möjligt att öva på att föra samman idé och utförande. I övandet uppstår nya förgreningar i hjärnan och ger utrymme för fler möjliga kopplingar, sådana kopplingar som man inte kan tänka ut utan att ha varit med om det i praktiken. Det tar tid, inte bara så att det tar tid att utföra handlingen, utan också på det viset att varje erfarenhet ska hinna landa i det fortsatta tänkandet och görandet. Mognad, alltså.

Långsamt erövrade erfarenheter, nedladdade i ryggmärgen tills de blir det som kallas för "tyst kunskap" värderas inte lika högt som bevisbara rön. Konstskolestudenter hämmas i sin uttryckslusta av ett outtalat - eller ibland till och med uttalat - krav på förklaringar, att innan de ens gjort något ska kunna berätta varför de överhuvudtaget tänker göra det. Allt det obegripliga, som växer fram i takt med livet, som tar krumsprång över förklaringsmodellerna, förvisas längre och längre bort från konstbegreppet.

Det ställs allt högre krav på vad en konstnär ska behärska, inte minst teoretiskt och intellektuellt. Den dagliga arbetsglädjen i att

handskas med material, konkurreras ut av projektbeskrivningar och teoretiska överbyggnader.

Konstnärligt arbete skiljer sig från många andra, jag är min egen uppdragsgivare och har självbestämmande över alla enskildheter, allt ifrån idén till alla beslut och grepp genom hela arbetet. Jag tar själv de ekonomiska konsekvenserna av mina risktaganden. Jag har givit mig i uppdrag att iaktta världen utifrån min subjektivitet. Det är också vad jag väntar mig att möta när jag läser, lyssnar på musik eller ser på konst. Jag vill se verkligheten "silad genom ett temperament". (citat: Emile Zola)

Konst är ett sätt att göra livet meningsfullt genom att ständigt ompröva och nyfikat iaktta. Det kan bli en daglig övning i närvaro och uppmärksamhet. Jag vill se konst som ett förhållningssätt till livet, en motståndshandling, en väg till integritet och självständighet.



Britt Ignell

6. Samtal och strategier

Under året har vi även haft regelbundna samtalsseminarier med all personal på konsthantverksutbildningen. Engagemanget för frågorna om konstens kunskapsvägar är stort och diskussionerna har bidragit till ett skissförslag för utbildningens forskningsstrategi.

Det var helt nödvändigt för oss att försöka beskriva var utbildningen står, att definiera det faktiska läget. Först därefter kan vi välja en utgångspunkt för att försöka formulera en inledning på forskningsetableringen. Skissförslaget återges här så som det formulerades våren 2007.

6:1 Skiss till forskningsstrategi med utgångspunkt i Konsten Före Föremålet.

Det är inte svårt att föreställa sig de svårigheter och utmaningar en så komplex organisation som ett universitet ställs inför när man ska formulera övergripande forskningsstrategier med konkretiserade mål. Det är många intressen som ska tillgodoses.

Det finns i det här läget behov av att det formuleras operativa strategier för att kunna aktivera en handlingsplan för den överblickbara framtiden. Men vi menar att man samtidigt måste påbörja en mer långsiktig strategi, rörligt ledad till de resultat som arbetas fram i det inledande skedet av forskningsetableringen inom konsthantverksområdet. En strategi som ges ett mer processanpassat handlingsutrymme, så att de framväxande lösningarnas verkliga innehåll och konsekvenser kan värderas. Framförallt måste vi, samtidigt som vi tänker strategiskt och målinriktat på kort och lång sikt, arbeta vidare med de formuleringar som kan karaktärisera de särdrag och tillhörigheter som konsthantverksutbildningen på HDK arbetar utifrån, eftersom detta inte gjorts tidigare.

Mellan utbildningarna i konsthantverk och design på HDK, finns sto-

ra möjligheter till utökade samarbeten, både inom grundutbildning och forskning, förutsatt att dessa vilar på ömsesidig respekt och förtroende. En hopskrivning av våra två forskningsstrategier, som framförts som önskvärt från konstnärliga fakultetens sida, är varken möjlig eller intressant i dagsläget eftersom den nödvändiga ömsesidigheten av olika anledningar inte är för handen. Med en sådan hopskrivning skulle möjligen en kortsiktig, administrativ förenkling kunna presenteras, men bara om man bortser från den faktiska situationen. Forskningen inom konsthantverksområdet på HDK måste grunda sig på ett aktivt ställningstagande för den praktiska konsttillverkning som utbildningen utgår från. Första steget är att bereda utgångspunkter i ett användbart språkområde, där det är möjligt att öppet se med intresse på alla de frågor som uppstår när den praktiska konsttillverkningen och det lingvistiska språket tar sig an varandra.

Vad är konst och konsthantverk för slags kunskapsproduktion och hur ser konstens produktionsvillkor ut?

Konsthantverket erkänns allmänt som det minst beforskade konstområdet. Därför har frågor om vad för slags kunskapsproduktion och vilka produktionsvillkor vi egentligen har att beakta, grundlagt våra diskussioner om forskningsetablering och -strategi för HDK:s konsthantverksutbildningar. Det är frågor som prövas från vetenskapligt håll av andra verksamma i undervisning på konsthögskolor. Jorunn Veiteberg i Norge och Boris Groys i Tyskland är två vi har stött på och vars tankar varit av betydelse för oss. Deras utgångspunkter är vetenskapliga. Våra utgångspunkter är baserade i den konstnärliga praktiken. Deras ingår i en oändligt lång tradition av verbaliserad kunskap. Våra har en oändligt lång tradition som till största delen tagit sig fram på andra kunskapsvägar. Inte tysta, ordlösa eller teorilösa, men med andra sätt att använda kropp, språk och begrepp. Vi anser också att det är viktigt att analysera den konstutbildningshistoria som lett fram till den faktiska situation vi idag har att utgå ifrån inför en forskningsetablering. Hur ser det till exempel ut i Sverige jämfört med den anglosaxiska konstutbildningen som ofta betraktas som riktmärke?

Den här texten är ett försök att, utifrån våra erfarenheter som konstnärer, konsthantverkare och utbildare på konsthögskolor, ge en bild av hur situationen inför forskningsetableringen inom vårt område ser ut. På de samtalsseminarier personalen på konsthantverksutbildningen under året har haft, har vi diskuterat frågan om konstnärlig forskning och hur den ter sig från vårt håll. Universitetets forskningsstrategiska formuleringar om långsiktig kunskapsuppbyggnad och kompetensut-

veckling är viktiga, särskilt med tanke på konsthantverkets ännu inte avgjorda hemvist inom forskarutbildningen.

Ställningstagandet för den konstnärliga fakultetens bredd, som görs i GU:s forskningsstrategi 2003, ser vi som betydelsefullt för vår ambition att i forskningsetableringen skapa ett reellt handlingsutrymme för den praktiska konstillverkningen inom konsthantverket. En forskning inom konsthantverksområdet på HDK måste kunna bidra till en annan sorts kunskap än den som den konstvetenskapliga forskningen ger. Det är centralt att forskningen utgår från konstnärliga utövares yrkesmässiga förtrogenhetskunskaper och att utformningen av den teoriprofessur som ska tillsättas på HDK Konsthantverk sätts i relation till att dessa kunskaper tidigare är så litet verbalt tydliggjorda inifrån området.

De tre utbildningarna i keramik-, smycke- och textilkonst på HDK har alla olika rotsystem. Samtidigt kan alla tre sortera under begreppet "praktisk konstillverkning" eftersom den konst vi idag handskas med på utbildningen betonar kopplingen till taktill och visuell gnosis framför kopplingen till de insikter som bättre meddelar sig i tal och text. Detta aktualiserar frågor om konstens hantverk och dess förhållande till det skrivandets hantverk som helt eller delvis ligger utanför konsten.

Frågan om forskningen har de senaste tio åren diskuterats inom olika konstarter. Väsentligt för den konstnärliga forskningsetableringen måste vara att hitta utgångspunkter som handlar om hur varje område förstår och definierar sin egen verksamhet och hur man utifrån den förståelsen definierar forskning. Eftersom konstnärlig forskning fortfarande är relativt ny kommer vi länge att stå inför oprövade förslag till lösningar. Ett problem bland många, som måste hanteras med särskild uppmärksamhet är bristen på erfarna forskare inifrån det praktiska konstområdet. Att rekrytera spetskompetens från närliggande områden kan tillföra användbar kunskap, men man kan inte, eftersom vi talar om ett tämligen obeforskat område, bortse från risken att ännu oartikulerade, ämnesspecifika kunskaper blir marginaliserade. Inte minst måste detta problem ses i relation till hur man utvecklar en väl fungerande handledning.

Det som idag diskuteras och inom en snar framtid säkert kommer att vara del av de konstnärliga utbildningarnas vardag, är mångfacetterade, ämnesöverskridande lösningar i både grundutbildning och forskning. För att en interdisciplinär forskningssituation ska bli intressant menar vi att varje disciplin måste möta varje annan utifrån en skarp integritet för att möjliggöra möten och fullvärdiga samarbeten. När man öppnar sig för en fördjupning i sitt arbete, uppstår osäkerhet.

Det som tidigare tyckts självklart får man göra sig beredd att ifrågasätta. Den osäkerheten måste kunna tas tillvara i forskningen, bemötas med respekt för att kunna användas som just osäkerhet och inte bli förväxlad med okunskap.

I ett forskningssamarbete verkar det vara väsentligt att kunna låta sig påverkas, utveckla beroenden och hantera konfrontationer på ett fruktbart sätt. Det kan bara låta sig göras mellan likställda parter. Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén talar i sin bok *"Artistic Research"* (ArtMonitor m fl 2005) om "erfarenheternas demokrati". Det framstår som ett intressant begrepp att aktivera och hålla i rörelse när den konstnärliga fakulteten utifrån sina olika områden ska formulera en övergripande forskningsstrategi.

Vad kommer forskning att vara inom vår praktiska konsttillverkning?

Enligt OECD omfattar forskning och experimentell utveckling: systematiskt, kreativt arbete som utförs för att utöka kunskapsförrådet, inbegripet kunskap om mänskligheten, kulturen och samhället och användningen av detta kunskapsförråd, för att komma fram till nya tillämpningar.

Ren grundforskning föreslås vara: experimentell och teoretisk och utförs för att erövra ny kunskap utan att eftersträva annan nytta än själva kunskapens utveckling.

Experimentell utveckling beskrivs som systematiskt arbete, som utgår från befintlig kunskap vilken erövrats genom forskning eller praktisk erfarenhet och används för att producera nya material, produkter eller anordningar, för att etablera processer, system och funktioner, eller för att på ett avgörande sätt förbättra dem som redan är etablerade.

För konsthantverksutbildningen kan man se att det finns klara kopplingar till dessa definitioner redan idag, att arbetet i sig delvis skulle kunna liknas vid forskning. Flera av de KU-projekt som genomförts inom konsthantverket, skulle med en fördjupning och utökade krav på reflektion över det konstnärliga arbetet kunnat vara intressanta som forskningsprojekt.

6:2 Om konstskapandet

Konsthantverket ingår i en global och mångtusenårig kunskapsbildning som överallt samtidigt är förankrad i lokala konstutbildnings- och konstutövningstraditioner. Det är en konstnärlig verksamhet som har förmåga att komma till direkt uttryck utifrån upphovspersonens levda erfarenheter och som kan kommunicera



Morten Løbner Espersen

på ett direkt sätt med en betraktare utifrån dennes eget levda liv. Här är kravet på en verbaliserad reflektion inte för handen. Den direkta kommunikationen i konsten har språk utanför språket.

Konsten är inte i sig själv god eller ond, den är liksom kreativiteten illojal till sin natur, tillgänglig och parningsvillig med vilken filosofi som helst i människans historia. Den kan generera insikt och kunskap och etablera sig som ny erfarenhet i både utövaren och betraktaren genom vår förmåga till inlevelse.

Konsten kan alltså komma till direkt uttryck och kommunicera genom artefakterna, men det den därigenom förmedlar, förklarar egentligen ingenting om erfarenheten bakom verket, ingenting särskilt om upphovspersonens inre, ingenting om utövarens eller betraktarens konstnärliga kunskapsbildningsvägar.

Det som skiljer den praktiska konsttillverkningen från den vetenskapliga forskningen är sätten att använda talat och skrivet språk, i tillverkning och uttolkning. Konstupplevlesen kan generera kunskap utan att man kan förklara hur. Vetenskapen behöver det förklarande språket.

6:3 Om kunskapsvägen

Replipunkten för diskussionen om den konstnärliga forskningen vid HDK:s konsthantverksutbildning ligger i uppmärksamheten vi ägnar Konsten Före Föremålet. Här berör vi en praktisk konstillverkning som på ett mångfacetterat sätt har tillhörighet i både konsthantverk och bildkonst. Det innebär ett ställningstagande för den praktiska konstillverkningens produktionsvillkor; att tiden som krävs är för handen, att platsen svarar mot de behov av verkstäder och ateljéutrymmen som är nödvändiga. Dessutom behövs en välvillig och kritisk nyfikenhet på tillverkningens inbyggda, och ännu tämligen utsagda, teoribildning. Det innebär vidare att försöka hitta en balans mellan praktiskt arbete i konsten och den teoribildning runt konsten som kan anses relevant att fördjupa sig i. HDK har fortfarande mycket goda förutsättningar att utveckla en gedigen och välgrundad kunskapsväg inom den praktiska konstutbildningen, från grundutbildning till forskning.

Som student på HDK konsthantverk kan man utveckla en färdighetskunskap i de skilda tekniker och material som utbildningen tillhandahåller. Förutsatt att man får den tid till sitt förfogande som krävs för att studierna ska generera just kunskap i och inte stanna vid vetskap om. Detta är den springande punkten; för att få tid till fördjupning i det skapande arbetet måste vi definiera vad som bör resultera i kunskap under utbildningen och vad studenterna kan få med sig som vetskap att själva raffinera utifrån de behov situationen efter skolan kräver, personligt och yrkesmässigt.

De färdigheter fem års studier på en konsthögskola kan ge, räcker inte för att vara forskningsförberedande inom konsthantverket. För att forskningen ska bli intressant måste de som forskar ha en förtroghetskunskap som kräver en längre tids yrkesverksamhet. Universitetet måste därför skapa en forskningssituation som attraherar etablerade konsthantverkare som är konstnärligt intressanta och dessutom har en vilja att synliggöra sina konstnärliga erfarenheter och därigenom bidra till utökad förståelse och ny kunskapsutveckling.

Genom en forskning som baseras i det egna konstnärliga arbetet och som verbaliserar erfarenheten av det arbetet, ser vi förutsättningar för en mer tillgänglig, kommunikativ kunskapsutveckling inom konsthantverksområdet. Den forskningen kan också ge en nödvändig förståelse för den praktiska konstillverkningens möjligheter att generera storartad konst även utan nedskrivna verbal reflektion, genom att belysa betydelsen av andra värden än verbala, i den mellanmänniska kommunikation som konsten har förmåga att upprätta.

Vi anser därför att den konstnärliga kvaliteten ska väga tungt både vid antagningen till doktorandstudier och vid bedömningen av doktorsavhandlingar och att det är avgörande att sökande till doktorandutbildningen bedöms av sakkunniga inom det praktiska konsthantverksområdet.

För att möjliggöra en praktisk kunskapsväg inom konsthantverksutbildningen från grundutbildning till forskningsnivå, krävs en förändring från dagens situation. Här handlar det framförallt om synen på kunskap och de svårigheter vi erfar att den praktiska konsttillverkningen har i förhållande till tidens teoretiska intresse för konst.

Inom forskarutbildningen talar man om att studenterna inte bör använda mer än ung. 20 % till undervisning och annat som ligger utanför forskningsarbetet, för att inte störa den nödvändiga fördjupningen. För att förbereda studenterna på grundutbildningen för yrkesliv och eventuella framtida forskningsuppgifter, måste vi på samma sätt fråga oss hur stor del av grundutbildningen som det praktiska studieområdet ska utgöra och hur stor del av studietiden som krävs för orienterande ämnen och teoretiska studier runt konsten. Det gäller helt enkelt att hitta en balans mellan teori och praktik.

HDK:s konsthantverksutbildning har mycket att vinna genom att våga gå en egen väg, hävda ett eget spår. En utbildning i konsthantverk måste kunna försvara den praktiska konsttillverkningens villkor och handlingsutrymme. En forskning inom konsthantverksområdet på HDK måste hitta fram till det som tillför kunskap utöver den konstvetenskapliga forskning som redan finns. Forskningsetableringen har nytta av det Gunnar D Hansson skriver i artikeln "Columbi enkrona", publicerad i Vetenskapsrådets årsbok 2004: "Nödvändigheten och ett ständigt prövande av former måste vara bestämmande för en kommande praktik, inte snabbt upprättade konventioner."

6:4 Konsten som existentiellt verktyg

Att försvara den praktiska konsttillverkningen ses ofta som en önskan att återuppväcka det döda. "En servil dyrkan av det förgångna" som Marcia så Cavalcante Schuback skriver om i sin bok "Lovtal till Intellet" (Glänta 2006) Hon beskriver två moderna hållningar: å ena sidan den nämnda servila dyrkan av det förgångna och å andra sidan en aggressiv förnekelse av det förgångna. Båda dessa återfinns i konstvärlden idag. Båda framstår som lika fruktlösa. Cavalcante Schuback skriver:

Livets och tidens paradoxala strukturer kräver en förståelseväg

som erfar kunskapens gränser och avgrunder. Hon citerar slutraden i Hölderlins dikt *In lieblicher Blaue*:

Livet är döden och döden är också ett liv.

Och hon fortsätter lite längre fram utifrån Hölderlins tankepoetik:

Den döda, förflutna antiken bestäms därmed som modernitetens främmandeblivna härkomst. Härkomsten, tillhörigheten har blivit främmande och på så vis framträder tillhörigheten som främlingskap.

Var och en av oss är beroende av att kunna ta oss fram i livet som en främmande bland främmande. Erfarenheter av Tiden, Livet, Döden, kräver språk, som Hölderlins och Cavalcante Schubacks, när vi vill sortera och beskriva dem för att förstå vår förståelse av dem. Men de är samtidigt förenade med möjligheter att ge uttryck åt det eget levda och förnumna, medan vi tar oss fram med döden i hasorna och med våra filosofiska frågor om liv och mening. Det är erfarenheter som öppnar en intressesfär där den praktiska konststillverkningen och språkligt meningsskapande skulle kunna närma sig varandra och samarbeta i varandras främlingskap.

Cavalcante Schuback förmedlar Hölderlins uppmaning "att undersöka de tendenser som är levande i en form, istället för att betrakta formen som en fullbordad tendens."

För Konsthantverksutbildningen, HDK,
Göteborgs universitet, april 2007

7. Sammandrag

I den här sammanställningen av texter har vi försökt beskriva erfarenheter från praktisk konsttillverkning och dess position inom den högre konstutbildningen, för att bidra till diskussionen om forsknings-etablering inom detta fält. Det är ett område i konsten som berör konsthantverk och bildkonst som med fokus på taktill och visuell gnosis karaktäriserar, gestaltar eller framskapar det sär-skilda.

Vi menar att konstnärlig forskning har möjlighet att vara ett mångstämmigt fält, och att det är denna mångstämmighet som ger forskningen mening och styrka. Både som bidragsgivare till fortsatt forskning och som bidragsgivare till samhällsutvecklingen.

Det finns ingen tidigare forskning att luta sig mot. Det har gjorts att vårt intresse kretsar kring vad för slags kunskapsproduktion i konsten vi egentligen talar om.

Vårt ställningstagande bygger på vår syn att konsten, sedan den konceptuellt språkliga konsten etablerade sig på 1960-talet, har grenat ut sig från två huvudspår. Det praktiska och det konceptuellt språkliga. Att dessa båda ger upphov till många olika utgångspunkter och praktiker förminska inte anledningen att fördjupa sig i frågeställningar som rör skillnader dem emellan, vad gäller såväl tillverkning och meningsskapande som positioner på konstscener och konstutbildningar.

I våra slutsatser och frågeställningar har vi ansträngt oss att inte överdriva eller släta över de motsättningar vi stött på. Den praktiska kunskapen är underordnad på universitetet. Ingenting har förändrat vår uppfattning i detta under tiden vi fördjupat oss i vår studie. Där emot har vi förstått att det finns ett liknande intresse att diskutera den praktiska kunskapens villkor inom fler konstutbildningsområden, teater, film och musik med flera. I den diskussionen söker vi hela tiden också upp all slags konst och litteratur och vetenskap vi kan komma åt från alla tider och från alla jordens hörn. Fortfarande finns det anledning att citera och använda Xenofanes tankegångar, som för över 2500 år sedan beskrev vår kunskap om livet och världen som ett flätverk av

gissningar. Eller Thomas av Aquino som sade:

Att skapa är personlighetens företräde.

Vi människor ställer existentiella frågor om meningen med livet. All slags praktisk konstillverkning är totalt potent i dessa frågor, eftersom den både helt och delvis kan ta sig fram utanför begreppen och ge ett direkt uttryck för våra egna levda erfarenheter.

Vi vill öka framkomligheten för många förhållningssätt i konsten genom att uppmärksamma frågor om kunskapssyn snarare än om konstsyn. Kanske kan en forskningsetablering inom konsthantverket på HDK påbörja en kartläggning av det skapande arbetets kognitiva topografi och därigenom kunna beskriva vad vissa av kartans vita fläckar består av och även påvisa nya vita fläckar.

Den praktiska konstillverkningen måste, precis som vetenskaplig grundforskning, betros med oförutsägbar tid för att kunna utvecklas och bidra med något intressant. Forskningsetableringen måste också uppmärksamma skillnaderna mellan att forska genom, i och om konst och konstillverkning. Frågor om verbalisering, beskrivning och kunskapsproduktion måste hållas i rörelse med den Ständaktiga Osäkerheten som replipunkt.

Vi talar här om ett område i konsten som är det minst beforskade av alla inom universitetet. Det handlar om konstillverkning som för bara 10 – 15 år sedan ansågs legitimeras både konst och konstnärer genom själva arbetet att göra, färdigställa och framvisa konsten. Det finns därför ingen självklar tradition bland dagens utövare att verbalisera och begreppsbygga utifrån erfarenheterna av sin egen konstnärliga verksamhet. Inför en forskningsetablering är det viktigt att konstatera att behovet, kraven och förväntningarna på teoretisering och verbal beskrivning inte har vuxit fram inifrån området. Detta är inte sagt för att förringa de möjligheter som situationen idag kan erbjuda, utan för att hålla perspektiv och proportioner i ordning. Det är en delikat situation som kräver stor uppmärksamhet på tidigare förhållningssätt och positioner. Mötet mellan två företeelser som inte på ett självklart sätt speglar sig i varandra kan uppmuntra till fördomsfulla korrigeringar; det man inte känner igen uppfattas lätt som okunnigt eller dumt. Här ligger lager av fördomar i båda riktningarna; föreställningar om naturvetenskapliga förhållningssätt, om humanioras kunskapsfält, om konstnärroller och vetenskaplighet och så vidare.

I vår studie fokuserar vi på Konsten Före Föremålet – på själva tillverkningen, konstens produktionsvillkor. Genom att synliggöra villkoren, verbalisera, beskriva och resonera kring tillkomstprocesser och kunskapsbildning,

skapar man handlingsutrymme också för den konst som fortsatt tar sig fram i sensationerna, vid sidan av begreppen. Den spännvidd i konsten, från det ordlösa i både skapande och betraktande till det konceptuellt språkliga, måste beredas möjlighet att verka. Vi ser ingen anledning att snäva in den praktiska konsttillverkningen till att bara angå dem som integrerar ett textmäsigt förhållningssätt i sitt konstnärliga arbete.

Konsten är ett evigt värde som sjunger i stämmor. I en mäktig, föränderlig mångstämmighet.

7:1 Summary

In this text we describe experiences from practical artmaking i.e. craft and art that is derived from tactile and visual experience and that communicate aside from verbalization and it's position in higher art education. Our hope is to contribute to the discussion about research within the field of craft and art by focusing on what we have chosen to label practical artmaking.

Artistic research is a diversified area and this diversity is its meaning and strength, in contributing to both continued research and to socio-cultural development. There is no prior research to lean upon, within this practical artfield, which raises questions about what kind of knowledge production we are dealing with.

We have made an effort not to construct nor to diminish clashes and paradoxes, but try to leave untried openings and gaps.

Art has, since the conceptual breakthrough in the 1960's, branched off in two major lines; into a practical artmaking and a conceptually linguistic way of making art. The variety of expressions between these two, gives excellent opportunity to go deep into questions of differences concerning making and meaning and also what positions they hold in the artworld and in art education.

Practical knowledge is subordinated within the university. This is a problem in the field of art where the result of an experiment can well be something to look at or touch; which can be discussed; but which is complete in its presence. We have not come across anything that has contradicted our experience of this during our study. But we have noticed an increasing interest for the position of practical knowledge in artmaking that the field of craft and visual arts share with other fields like music, film, theatre, fiction etc.

In art there are things that can be shown and yet difficult or impossible

to describe. In man's efforts to understand more about life we search for answers in all kinds of art and literature and science from all times and all corners of the world. And still we find reasons to quote and to make use of thinkers like Xenofanes, who, 2500 years ago, described our knowledge of life as a wickerwork of guesses. Xenofanes is long gone, the neverending twining to connect phenomena and understanding continues. (More recently scientists such as Stephen Hawkins speak of "intuitive" knowledge as part of the discovery process.)

The mythical and mystic potentials in art are not mysterious. They merely stem from our human ability to ask unanswerable questions. All kinds of practical artwork is very potent in these matters, since it, fully or partly can make its way into existence without any particular obligation to verbal conceptualization.

By establishing research in craft/practical artmaking at HDK we might be able to map some of the cognitive topography of creative work as well as to establish new white spots on the same map.

Practical artmaking must, just like basic research in science, be trusted with unpredictable time to be able to develop and contribute. (articulate?) To be trusted with unpredictable time is not a small matter in times that are concerned with superficial pragmatism rather than the factual use of planning, control, evaluation and quality assurance.

Establishing this research must also imply paying attention to the differences between research through, in and about art and artmaking. Questions and answers, about verbalization, description and knowledge production must be upheld with the assistance of a Steadfast Uncertainty.

We are approaching a field in art that is the least investigated of all within the university. It is about art production that up until 10 – 15 years ago authorized itself through the artwork; through creating and showing. Therefore there is no obvious tradition to verbalize and conceptualize one's own artistic activity among artists in this field. It is important that the invention of this tradition does not exclude a long history of visual and practical knowledge.

This is not said to diminish the possibilities that might surface in this new situation, just to keep perspectives and proportions in order. It is a delicate situation that demands great attention to former attitudes and positions. The encounter between phenomena that are inexperienced to reflect each other might encourage prejudiced corrections. What you don't recognize easily appears to be ignorant or plain stupid. Here we find layers of prejudice in both directions; ideas about policies in science, about the field of humanities, about being artistic, academic or scientific, etc.

In our study we focus on Art before the Artefact – on the actual making, on the circumstances and production of art. We find it to be an essential part of defining, specifying and make art comprehensible to us from new angles. By visualising the terms of how art comes into existence, you create a room to manouver that includes the art that continuously makes way through the sensations, in addition to the explicable.

The wide range in art, from silent creation and reflection to conceptually linguistic must be given possibilities to work. We see no reason to narrow the field to those who can integrate a textual attitude in their artistic work. That would, as we see it, only perpetuate lack of critical thinking with regard to the rich possibilities for diversity in the field of art.



“Lucka 17” Frida Breife

8. Referenstext

Vi återger här vår ansökan om forskningsinitieringsmedel, så som vi formulerade och lämnade in den till konstnärliga fakulteten i februari 2006.

Något av det förnumna i urval

Om kvalitativa skillnader. Tre områden i tillämpad konst, keramikkonst, smyckekonst och textilkonst.

Vi vill, tillsammans med Inger Orre, Södertörns Högskola, Centrum för Praktisk Kunskap/styrgruppen, och tre studenter; en från vardera magisterutbildningen i tillämpad konst på HDK, genomföra en pilotstudie för att undersöka skillnader i arbetsprocesser inom keramikkonst, smyckekonst och textilkonst.

Det är i Skillnaderna det som är svårt att beskriva kan uppenbara sig. Där kan vi åskådliggöra vad som inte är och börja orientera oss i fenomen och begrepp utan att behöva vara eniga om mer än att oenighet kan vara en fruktbar utgångspunkt. Vi vill tillsammans lägga upp pilotstudien med replipunkter i våra konstnärliga yrkeserfarenheter. Denna utgångspunkt ska kunna påverka sättet som studien genomförs. Vi vill också genomföra seminarier för att diskutera det praktiskt inriktade konstskapandets förutsättningar och villkor i den konstnärliga forskningen.

Personer som vi önskar knyta till sådana seminarier är:
 Eva-Lena Dahl, professor, idé- och lärdomshistoria, Göteborgs Universitet och universitetet i Bodø
 Linda Fagerström, FD, konstvetenskap och genusvetenskap, Lunds universitet
 Louise Mazanti, PhD candidate, Danmarks Designskole. Ingår i nätverket "thinktank" (A European initiative for the Applied Arts)
 Ingela Josefson, professor, arbetslivskunskap, Södertörns Högskola
 Love Jönsson, Göteborg, skribent inom konsthantverk, ingår i det europeiska nätverket "think tank" (A European initiative for the applied arts)
 Karin Johansson, smyckekonstnär, Göteborg
 Morten Løbner Espersen, professor keramikkonst, HDK

Bakgrund

Diskussioner om forskningen inom konstområdet pågår på avdelningarna för tillämpad konst på HDK. Frågor dyker upp och handlar t ex om hur de kunskapsbildningstraditioner som vi arbetar i kan utvecklas och formuleras, hur vi kan möta det intresse för konstnärliga metoder som andra discipliner inom universitetet visar, etc.

De grundläggande utgångspunkterna är konstbegreppets rörlighet och den praktiska kunskapens position och villkor inom universitetet.

Konstbegreppet har sedan 60-talet markant förändrats i betydelse och innehåll och det vi tydligt kan se är att vi idag har två kunskapsbildningsvägar inom konsten. Det är ögats och handens väg och det är en konceptuellt språklig väg. Den senare, som är dominerande inom samtidskonsten idag, har använt språk som grundläggande material på ett sätt som skiljer den från tidigare konsttillverkning. Dessa två kunskapsvägar finner vi också inom konsthantverket och den förändrade synen på konstbegreppet är märkbar inom alla tillämpningar.

Det är ett förhållningssätt som har rötter till Duchamp, men som främst har utvecklats inom den högre konstutbildningen i USA. 1893 hade fem av USA:s tyngsta universitet redan etablerat konstutbildningar och följdes undan för undan av andra universitet. Den praktiska konsttillverkningen fick huvudsakligen en position som laborationer knutna till de traditionellt akademiska studierna. ("No college credit is given for this practical work except as it is taken in connection with courses in Art History and very closely related to such courses." Gertrude Hyde, *The Art Bulletin* no. 4, 1918)

Måleri och skulptur och annan konstutövning i ögats och handens tradition ansågs inte tillräcklig i sig själv för att ge konsten den status man eftersträvade, ansågs inte bilda konstnärerna och ansågs inte i sig själv kunna, som man uttryckte det: "bekämpa den gemensamma fienden den dåliga smaken". Studenternas tid delades således mellan den mer praktiskt inriktade konstutövningen och ett antal "läsämnen" främst konsthistoria.

Ur denna akademiska konsttradition härstammar begreppet "conceptual art" som 1963 beskrivs i en essä av Henry Flynt i "An Anthology": ".....concept art is a kind of art of which the material is language." Och på 60-talet börjar också den nya, språkligt baserade konsten göra avtryck i konstvärlden.

I Sverige har det sett annorlunda ut: konsthögskolorna har legat under universitetets ledning i knappt 30 år. Och det var, till skillnad från det tidiga 1900-talets USA, ingen ideologisk akademisering man då genomförde. Innehållet i utbildningarna påverkades inte stort av att

universitetet blev huvudman 1977. Man fortsatte att använda Ögats och Handens kunskapsväg med arbetssätt, som i mycket bygger på att konstnären utvecklar ett enskilt språk i förhållande till en materialbaserad konstillverkning.

Praktiskt arbete hade, i Sverige 1977, tillräcklig status i sig själv. Man accepterade därför att den konstnärliga praktiken och utbildningen kräver mycket tid, och mycket plats; verkstäder och ateljéer, tillgång till personer med egen praktisk erfarenhet inom området som kan peka och visa och diskutera tillvägagångssätt och resultat.

Det enskilda språket utvecklas sålunda längs den konstens kunskapsväg som blir framkomlig genom en förtrogenhet med material och konsttraditioner som överförs från lärare till adept. Man kan i detta tala om en tyst kunskap, men tystnaden ligger till stora delar i att arbetssättet har, fram till nu, ansetts rimligt och och berättigat, kunskapsteoretiska förklaringar av verksamheten har helt enkelt inte varit påkallade.

Det är den kunskapsbildningsväg som de tre avdelningarna för tillämpad konst vuxit fram ur, och det är en konstutbildningstradition man inte bör bortse ifrån när forskning inom det konstnärliga området ska etableras.

De senaste 20 – 25 åren har det i Sverige pågått intressant forskning i och om praktisk kunskap och yrkeskunnande. Ett forskningsprogram finansierat av Arbetsmiljöfonden inleddes under 90-talet på KTH i Stockholm och Centrum för praktisk kunskap inrättades vid Södertörns Högskola våren 2001.

Kunskapsvägar i konsten, som traditionellt legat utanför det akademiska, hamnar i det som Allan Janik, professor i filosofi i Innsbruck och Wien (han har också varit knuten till KTH som gästprofessor) talar om som "humanvetenskapens kardinalproblem – oenigheten om begreppens innebörd". Han menar också att en vanlig reaktion på detta ofta är att ignorera problemen och fortsätta med sådant som inte orsakar oenighet och förvirring. Det tar sig uttryck i att man ibland vill släta över komplikationer som uppstår mellan de kunskapsvägar som möts. Ett närliggande exempel är förslaget om en ämnesgemensam beskrivning av design och tillämpad konst på HDK som av och till kommer upp. Som administrativt skrivbordsåtgärd kanske det kunde presenteras som en effektivisering, men kunskapsmässigt skulle vi med ett sådant ställningstagande ha, för att åter citera Allan Janik:

"...intagit strutsens skamlösa ställning. Begreppsproblem försvinner inte: de måste mötas öga mot öga i all sin förbryllande komplexitet. Att undvika dem är att äventyra forskningens slutresultat. Detta

är näppeligen någon hemlighet.”

Om man kunde använda förvirringen som utgångspunkt snarare än att se den som en hotande slutstation så skulle man kunna använda sig av motsättningar och konflikter för att försöka förtydliga det som inte kräver enighet, som tvärtom skulle kunna skapa bättre utbytesmöjligheter mellan olikartade erfarenhetsområden som t ex design och tillämpad konst. I Kurspresentationen av magisterkursen i praktisk kunskap på Södertörns högskola kan man läsa:

Praktisk kunskap har av tradition inte givits stort utrymme i akademisk utbildning. Denna utbildning söker att finna en brygga mellan det som kan kallas erfarenhetskunskap och vetenskaplig kunskap.

Den praktiskt inriktade konstens behov av handlingsutrymme på egna villkor och universitetets behov av att veta om vetandet skulle kunna sammanfalla i ett försök till kartläggning av det praktiska konstskapandets kognitiva geografi. Där kunde man också börja undersöka hur konstnärliga metodologier som hittills inte behövt redogöras för skulle kunna börja beskrivas. Vi menar att Gbg:s universitet har uppbygget för brobyggande inom räckhåll på sin konstnärliga fakultet.

Nina Bondeson
adj. professor textilkonst, HDK

Marie Holmgren
lektor/utbildningsavareg
Påbyggnadsutbildningen i
Tillämpad konst, HDK

9. Litteratur

Ahl, Zandra och Emma Olsson: "Svensk smak: myter om den moderna formen" (Ordfront förlag 2001)

Aristoteles: Den Nikomachiska etiken, bok 6 / övers. Mårten Ringbom, (Bokförlaget Daidalos 1988)

Armstrong, Karen: "Myternas historia" (Alb. Bonniers förl. 2005)

"Art Monitor" (En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet No 1, 2007)

Balle, Solvej: "Det umuliges kunst" (Gyldendals förl. 2005)

"Berättelse och kunskap" samlingsvolym, Slutrapport nr 2 från Kollegiet för forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området. (Södertörns Högskola, Teaterhögskolan i Stockholm, Dramatiska institutet 2006)

Bjurström, Per: "Lennart Rodhe, Bagateller" (Carlsson bokförlag 1995)

Cavalcante Schuback, Marcia Sá: "Lovtal till intet" Glänta Production 2006

Cornell, Peter: "Saker" (Gidlunds förlag 1993)

Cowper Powys, John: "Ensamhetens filosofi" 1933 (Ariel skrifter 20, 2003)

Craft in Dialogue: "Six views on a practice in change" red. Love Jönsson 2005

Craft in Dialogue 2003 – 2006: "Craft is handmade communication" red. Christina Zetterlund

Dormer, Peter (red): "The culture of craft" (Manchester university press 1997)

Ehrensward, Carl August: "De fria konstens philosophie", 1785 (Svenska Vitterhetssamfundet)

Fagerström, Linda: "Randi Fisher – svensk modernist" (Lunds universitet, 2005)

Fleck, Ludwik: "Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum" 1935 (Brutus Östlings bokförl. Symposion, 1997)

Gadamer, Hans-Georg: "Förnuftet i vetenskapens tidsålder" (Daidalos, 1988)

Groys, Boris: "Topologie der Kunst" (Carl Hanser Verlag München Wien 2003)

Hannula, Mika med Juha Suoranta och Tere Vadén: "Artistic research – theories, methods and practices" (Artmonitor, Göteborgs Universitet och Konstakademien i Helsingfors 2005)

Hansson, Gunnar D: "Columbi enkrona" (Vetenskapsrådets årsbok 2004)

Janik, Allan: "Cordelias tystnad" (Carlssons bokförlag 1991) "Kunskapsbegreppet i praktisk filosofi" (Brutus Österlings förl. Symposion, 1996)

"Kunskap i det praktiska" Gustavsson, Bernt (red): (Studentlitteratur 2004)

Lagerström. Cecilia: "Former för liv och teater" (Gidlunds förlag 2003)

Landqvist, John: "Människokunskap" (Alb. Bonniers förlag 1920)

Larsson, Hans: "Intuition" Alb. Bonniers förlag 1892, Dialoger 1997

Linde, Ulf: "Svar" (Bonniers förlag 1999)

Mazanti, Louise: "Superobjekter" En teori for nutidigt, konceptuelt kunsthåndværk. Danmarks Designskole Kunstakademiets Arkitektsskole 2006

Molander, Bengt (red): "Mellan konst och vetande" (Daidalos 1995)

Nanfaldt, Mikael: Katalog, Eva Hild, Tore Svensson, (Röhsska museet 2004)

Orre, Inger: "Reporterskap – berättelser, irrbloss, dygder" (Kungliga Tekniska Högskolan Stockholm 2001)

Pessoa, Fernando: "Orons Bok" (Bokförlaget Pontes 1991)

Ponge, Francis: "Ur tingens synpunkt" (Svensk tolkning, Jesper Svenbro, Lyrikserien Tuppen på berget i urval av Artur Lundkvist, Coeckelbergs, 1977)

"Praktisk kunnskap - som erfaring og som forskningsfelt" Høgskolen i Bodø, HBO-rapport: 2005

Rosengren, Mats: "För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet" (Retorikförlaget Rhetor förlag 2006)

Said, Edward W: "Orientalism" 1978 (Ordfront, 1993)

Sandberg, Ragnar: "Anteckningar" (Palettens skriftserie nr. 4,1953)

Schütz, Alfred: Den sociala världens fenomenologi (Daidalos 1999)
Singerman, Howard: "Art subjects – making artists at the American university" (University of California Press 1999) och "Excellence and pluralism" an announcement for a symposium in Bern Switzerland in October 2006 on artistic formation.

Smiers, Joost: "Arts under pressure" protecting cultural diversity in the age of globalization" (Zed Books, London UK 2003)

Strömberg, Ragnar: all poesi av

Tafdrup, Pia: "Över vattnet går jag – skiss till en poetik" (Ellerströms 1991)

"Think Tank" (A European initiative for the applied arts): Edition 01, 2004 och 02, 2005

Vaihinger, Hans: The Philosophy of "As If", 1924 (reprinted by Routledge 2001)

Watz-Wåreus, Birgitta (red.): "Handlag" (Stegelands förlag 1979)

Veiteberg, Jorunn: "Craft in transition" (Kunsthøgskolen i Bergen, 2005)

Vetenskapsrådets årsböcker/konstn. FoU 2004, 2005 och 2006

Wittgenstein, Ludwig: "Om visshet" (Till svenska av Lars Hertzberg, Doxa 1981), "Anmärkningar om färger", (Bokförlaget Thales 1997)

"Yrkeskunnande och teknologi" Jan-Eric Degerblad, Bo Göranson (red), (Arbetsmiljöfonden, Rapportserien 1991)

10. Om bilderna

Konstnärerna och deras bilder:

Nina Bondeson, Göteborg/Möndal

sid 15 "Brodös med hjälphund" gouache och lack på pannå, 45 x 50 cm

Foto: David Skoog

sid 28 "Stigmaskruv" teckning på sammet, 35 x 40 cm

Foto: konstnären

Frida Breife, Göteborg

sid 35 "Var sitter hjärtat?" textil, broderi 35 x 45 cm.

Sid 51 "Ingen trasmatta", textil, storleken kan variera

Foto: konstnären

sid 78 "Lucka 17" Performance med snören.

Foto: Ida Lindström

Renata Francescon, Göteborg

Omslagsbilden, från keramikskulpturen "Rosarium"

Photoshop: Nina Bondeson

sid 45 "Olga Aqua" glaserad porslinslera

Foto: konstnären

Marie Holmgren, Göteborg/Vedum/Berlin

sid 32 "Del av plats" akryl på plastväv 201 x 96 cm

sid 37 "Kyrka" akryl på pannå 24 x 30 cm

Foto: Kjellåke Gerinder

Britt Ignell, Bottna

sid 60 Britt Ignell

sid 63 Bild från ateljén

Foto: konstnären

sid 65 Under arbetet.

Foto sid 60 och 65: Håkan Carlbrand

Karin Johansson, Göteborg

sid 4 "Time" brosch, silver, 18k guld, emalj

sid 12 "Necklace" oxiderat silver, textil

Foto: Mikael Olsson

Morten Løbner Espersen, Köpenhamn

sid 23 konstnären i krukkan

Foto: Marianne Grøndahl

sid 70 Keramik fr 2006, den största: 52 x 37 cm Ø

Foto: Ole Akhøj

Mårten Medbo, Kräklingbo, Gotland

sid 52 Verkstadsbilder.

Foto: Nisse Stahle

sid 57 "Psykosocialt stöd" stengods, gjutet, modellerat
ca 16-17 cm höga

Foto: konstnären

Lotte Nilsson-Välímáa, Stockholm

sid 27 bild från "Blomster landning - samlade stunder", ett samarbets-
projekt av Lotte Nilsson-Välímáa och Kenneth Pils.

sid 31 "Att fatta" tryck på skumgummi

Foto: Lotte Nilsson-Välímáa

Foto från skyltfönstret: Georg Kristiansen

Charlotte Sinding, Stockholm

sid 25 "Sarah" brosch

sid 40 Broscherna Pavlov (stor hund), Busan (kanin) og Maja (katt),
silikon, linoleum och mässing.

Foto: konstnären

Annika Svensson, Göteborg

sid 7 "Skulptural kakelugn" 2,36 m hög, 0,9 bred och 0,6 m djup i basen

Foto: konstnären

sid 30 Under tillverkningen av "Skulptural kakelugn"

Foto: Lisa Brunnström

Tore Svensson, Göteborg

sid 16 "Skål" skål av järn

sid 48 "Wednesday" skål av järn

Foto: Anders Jirås

