

# Bara som skapande

Om konstpraktik som meningsskapande  
och reflexiv process, belyst genom  
konstlärarens yrkeskunnande

---

Katji Lindberg

FAKULTET FOR LÆRERUTDANNING OG KUNST- OG KULTURFAG



# Bara som skapande

Om konstpraktik som meningsskapande och reflexiv process, belyst genom konstlärarens yrkeskunnande

Katji Lindberg

Ph.d. i studier av profesjonspraxis  
Nord universitet

Katji Lindberg

**Bara som skapande**

**Om konstpraktik som meningsskapande och reflexiv process, belyst  
genom konstlärarens yrkeskunnande**

Ph.d. nr. 30 – 2019

© Katji Lindberg

ISBN: 978-82-93196-30-3

Trykk: Trykkeriet, Nord universitet

[www.nord.no](http://www.nord.no)

Alle rettigheter forbeholdes.

Kopiering fra denne bok skal kun finne sted på institusjoner som har inngått avtale med Kopinor og kun innenfor de rammer som er oppgitt i avtalen.

*Tillägnas*

*Birgitta Lindberg (†)*

*Åke Lindberg (†)*



# Innehåll

FÖRORD .....	ix
ABSTRACT .....	xi
ENGLISH SUMMARY .....	xiii
1. INLEDNING.....	1
Mellan sägandet och det sagda.....	5
Studiens forskarjag – en positionsbestämning .....	19
Material och metod.....	24
Tidigare forskning om lärande i fri konst .....	27
Tidigare forskning om yrkeskunnande och praktisk kunskap .....	32
Konstnärlig forskning.....	33
Sammanfattning.....	36
2. EN UTVIDGAD HERMENEUTISK FENOMENOLOGISK ANALYS.....	38
Om den valda teorin I.....	38
Om den valda teorin II.....	41
Om de valda metoderna.....	45
Forskningsetiska överväganden .....	48
Misstanke och försoning – en kort kommentar .....	50
Om kunskapens relationella struktur .....	51
Sammanfattning.....	55
3. SÅGANDETS FLYKTIGHET – .....	56
EN AUTOETNOGRAFISK STUDIE I TVÅ DELAR.....	56
Symposiet .....	57
Det utvidgade registret - en tvärdisciplinär händelse .....	60
Reflektion .....	67
Den andra minnesberättelsen.....	69
Diskbänken .....	69
Språkets synlighet .....	75
Metaforiskt tänkande.....	81
Gestaltteorin.....	83
Det figurala .....	85
My body is a <i>Gestalt</i> .....	92
Sammanfattning.....	96

4. DET SAGDA – TVÅ DELTAGAROBSERVATIONER .....	98
Tolkningsbarhet.....	98
Ingångens betydelse.....	103
Att säga utan att säga.....	106
Rebusens logik.....	108
Det oniriska utarbetandet .....	112
Figuren och det omedvetna .....	118
Guldlock.....	119
Sammanfattning .....	122
5. TILL STÖD FÖR SÅGANDET – FRÅGAN OM <i>TECHNE</i> .....	125
Några begrepp.....	126
Om teknik, filosofi och medialitet .....	129
Medierad perception.....	131
Teknik och konstnärlig livsvärld .....	132
Lärarperspektivet .....	140
Konstnärliga tekniker inom det utvidgade registret .....	143
Kommentar.....	146
Rummets medierande betydelse .....	150
Sammanfattning.....	152
6. REFLEKTION .....	155
Begreppen reflektion och reflexivitet – en utgångspunkt .....	155
Reflexivitet och reflektion i estetisk praktik.....	157
Förfrämligande .....	163
Reflexivitet och lärprocess .....	165
Empiri .....	169
Framåtblick.....	170
AVSLUTANDE SAMMANFATTNING.....	173
7. METODREFLEKTION.....	179
Genomförandet.....	179
Deltagande observation .....	181
Autoetnografi .....	181
Intervjuer.....	182
Mejlkorrespondens .....	182
Naturligt förekommande samtal.....	182



Tolkningsprocess, skrivande.....	183
Metodreflektion .....	184
LITTERATUR .....	187
Konstnärliga verk.....	198
Apendix.....	200

## Motton

Bara som skapande! Detta har berett mig allra största besvär och bereder mig fortfarande allra största besvär: att inse att det är av oändligt mycket större betydelse vad tingen heter än vad de är. Rykte, namn och anseende, betydelse, sedvanliga mått- och viktenskaper hos ett föremål - ursprungligen i de flesta fall en missuppfattning och en godtycklighet, kastad över tingen som ett skynde och illa lämpad för till och med deras hud - allt detta har genom att man trott på det, och från generation till generation fortsatt att tro på det så att säga vuxit fast och vuxit in i föremålet och blivit ett med själva dess kropp;[...].

Friedrich Nietzsche, *Den glada vetenskapen* (1987, 70)

Vad spelar exempelvis bokstaven K för roll i Katarina Frostensons poesi? Vad innebär det att säga att Becketts författarskap drivs av slutmekanismer medan [Erik] Beckmans är beroende av begynnelse? [...] Sådana frågor kan jag ägna oproportionerligt mycket tid och intresse. Väl medveten om att svaren, om man nu skulle komma fram till några sådana, i mångas ögon skulle betecknas som värdelösa.

Anna Hallberg, *Fänkål och knä – kan litteraturen tänka?* (2004, 119)

## FÖRORD

Att bedriva tvärvetenskaplig forskning innebär att utmärkerna mellan tanketraditioner öppnas. Tankar kan flöda friare. Produktiva kopplingar kan göras, men det är lätt att gå vilse. Att aldrig låta en förenkling bli en lösning i ett sådant läge är en av de saker du lärt mig, Johan Arnt Myrstad, huvudhandledare för projektet. Utan ditt ständigt närvarande skarpsinne, pedagogiska handlag och din radikala världsförståelse, hade allt sett annorlunda ut. Varje ytterst kvalificerad läsning och vänlig mejl-rad har betytt ofantligt mycket.

I uppstartsfasen introducerade Ingela Josefson, som första huvudhandledare, *berättelsen* som metodologisk väg för utforskning. Detta var till en början ovant. Än viktigare har också själva inrättandet av ämnet praktisk kunskap varit, vilket till stor del är hennes förtjänst. Magnus Bærtås blev min bihandledare i ett relativt tidigt skede och hans kunskaper om konceptkonst och konstnärliga praktiker är jag tacksam över att ha fått dela.

Knutna till miljön i Bodø var doktoranderna Niklas Hald och Alis Bruun Pedersen, vi blev vänner på bussturena med panoramautsikt ut till campus. Allt stöd från er har jag burit med mig. Till Nordnorge kom också Åsa Andersson, som tillsammans med James McGuirk, gav initierad och spirituell vägledning vid 25%-seminariet. Vid halvtid bidrog Svein Haugsgjerd med ett värdefullt inspel i psykoanalytisk teori, liksom Eva Löfdahl som kom med insikter och kritisk blick från konstnärlig horisont.

Konstfacks doktorandråd med Petra Bauer, Frida Hållander, Nina Hällgren och Andreas Nobel förtjänar en egen tacksida, men jag tror att ni vet om att ni bor i mitt hjärta. Detsamma gäller konstnären Katja Aglert som läst flera utkast. På Konstfack finns många andra personer som stöttat projektet och var och en

tillägnas en varm tanke. Före detta Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete tackas för ekonomiskt stöd. Vid skolans högre seminarium fick jag möjlighet att lägga fram ett kapitel och jag är tacksam för samtliga deltagares engagemang. Särskilt vill jag dock tacka Sven Åberg som med konkreta råd och med uppmuntran, dök upp i rätt tid.

Ventilering av ett kapitel skedde också på det högre seminariet i praktisk kunskap vid Södertörns högskola. Tack till kollegiet för ytterst kloka råd. Jonna Lappalainen, Adrian Ratkic och John Haglund tackar jag särskilt för vänskaplig stöttning. Med prestigelöshet, humor och filosofiskt djupsinne gör ni världen till en lite bättre plats. Kontinuerligt stöd över tid har jag fått från Katarina Wadstein MacLeod, kunnig och habil inom fältet samtidskonst, dessutom medresenär till Venedigbiennalen under ett oförglömligt orkanpräglad äventyr. Från Södertörn och konstvetenskapliga institutionen kommer även Annika Öhrner och Marta Edling; på olika sätt viktiga för studien.

Särskilda insatser står Nils Agdler, eminent fotograf, och Alex Sallstedt, översättare av den engelska sammanfattningen, för. Vaken korrekturläsning i ett skede ordnade bokcirkelvännerna med, och i ett annat, Simon Lindberg.

Jag tackar förstås också mina informanter, inklusive samtliga studenter, vilka alla delat med sig av tid och tankar. Er medverkan har varit obetalbar.

Ihärdiga stöttepelare återfinns till sist även inom den ovärderliga vänkretsen, inom det sibiriska kattsläktet och inom familjen. När fyrljuset bara flämtat svagt har min bror, Putchi Lindberg, van seglare och forskare, förvissat mig om kursen. Obruten tilltro har jag också fått från mina söner. Hur ni kunde bli så kloka, kärleksfulla, roliga och allmänt makalösa, Sandro, Magnus och Alex, det vet jag inte – bara att ni är det, och mycket mer därtill.

## ABSTRACT

I avhandlingen undersöks med hjälp av ett utvidgat hermeneutiskt-fenomenologiskt perspektiv och med inspiration från Jean-François Lyotard och fransk 1970-talsfilosofi, former för konstnärlig yrkeskunskap hos en grupp lärare i fri konst, omfattande fem lärare från en konsthögskola. Ett praktiskt och performativt kunnande som detta är svårfångat, vilket förmodligen lett till ett relativt underskott på genomlysning, i sin tur något som fått till följd att artegna bitar av konstlärarens yrkeskunnande har skymts. För att uppväga denna brist tas en utgångspunkt i den tvärvetenskapliga inriktningen praktisk kunskap. Studien syftar främst till att lämna ett bidrag till en större förståelse av konstlärarens yrkeskunskap via metodansatserna autoetnografi, deltagande observationer och djupintervjuer.

För det första utkristalliserade sig ett mönster av indexerad, situationsberoende kunskap, något som den brittisk-ungerske filosofen Michael Polanyi kom att beskriva med begreppsparet "från-till". Premissen är att *allt* kunskapande kan ses som en rörelse från underförstådda skikt, till nivåer av artikulerat innehåll.

Ännu en slutsats rör, för det andra, att inriktningen på lärarnas handledning, befanns röra *tolkningsfrågor*. Ett utmärkande drag var en skicklighet att läsa av, och att instruera om, mångtydiga och komplexa utsagor, inkluderande bibetydelser. Med hjälp av metafor-teori kan detta förklaras som *ett visande*, där vissa betydelser tillåts att bli förstådda *utifrån sin visualitet*.

I studien visade det sig vidare (för det tredje) att den artefaktiska medieringen på den besökta konsthögskolan – i dagligt tal vad som kallas för *konstnärliga tekniker* – var en basal nivå som bäddade för meningstillblivelsen. För det fjärde identifierades *en figural karaktär* hos de handledda arbetena,

något som, enligt Lyotard, hör ihop med aspekten tolkningsbarhet. Detta fokus var till en början inte väntat, eftersom det så kallade utvidgade fältet främst anammat en diskursiv inriktning.

Figurala fenomen befinner sig mellan perception och avbildning och termen pekar mot ett gränstillstånd av plastiska och temporala lager av bildupplevelsen. Verklighetens flöde är av annorlunda karaktär än språkliga och språkliknande uttryck, men verksamheten på plats inom den högre konstutbildningen omfattade tekniska processer, gestaltning och reflektion i samspel.

Enligt perspektiv lånade från teknikfilosoferna Don Ihde och Peter-Paul Verbeek kan den *medieteknologiska nivå* som åsyftas ovan, möjliggöra att något utsägs. Detta kan beskrivas genom att *artefakten* ställs i förgrunden. Denna nivå inrättar en relation mellan utövare och värld (eller betraktare och värld) som antingen kan vara förkroppsligad, tolkande eller förfrämligande. Det senare draget gör att någon nivå i det konstnärliga arbetet på ett subtilt sätt kan "sticka ut". Genom att betydelselager kan dra sig ut ur den mimetiska inramningen och verka illusionsbrytande, påvisas en reflexivitet. I kraft av detta lyfts genom det konstnärliga yttrandet sådant fram som annars tas för givet.

En slutsats som knyter ihop undersökningens delar har att göra med att detta beskrivna intermediala kunnande hos konstlärarna kan förstås som en problematisering av ett konventionellt och ytligt kunskapsbegrepp.

Nyckelord: *Mening, meningsbildning, reflektion, reflexivitet, konstnärliga tekniker, praktisk kunskap, situerade praktiker, förkroppsligad kunskap, förnuftskritik, det figurala, mimesis, techne, det utvidgade fältet.*

## ENGLISH SUMMARY

### Only by (Artistic) Reappraisal

On artistic practice, as process of reflexivity and meaning-making,  
through the lenses of art teacher's professional knowledge

The dissertation examines, by means of an expanded hermeneutic phenomenological perspective, forms of artistic (i.e., practical) knowledge amongst a group of contemporary art teachers. This group comprised of five teachers within higher art education, in addition to – though not primarily – their art students. The frame of analysis is inspired by epistemology and aesthetic theory, with names such as Michael Polanyi, Jean-François Lyotard and Theodor W. Adorno. Common to the chosen directions, is an interest in how hidden dimensions interact with, and are integrated into, what can be perceived directly. Through this focus, a too narrow concept of knowledge is problematized. That is, and as the thesis will demonstrate: practical knowledge pertains to something much more complex than what traditionally is associated with the concept.

The purpose of the study is threefold and besides contributing to a better understanding of art teacher's professional knowledge, the ambition is to, by the aforementioned perspectives, examine specific situations and experiences their related. Mapping *how* the actual teaching situations generated knowledge transference has also been an ambition.

The project consists of three minor field studies and two theoretical inquiries. The structure of the study aligns itself with the three methods practiced: auto-ethnography, participant observation and a series of four in depth interviews;

all of which were conducted with the earlier mentioned five teachers.

First, from observations a pattern crystallized concerning the teachers' knowledge; it is clearly *situated*. This finding thus supports the postulation that the knowledge is embodied and that the performative practice of art teachers is complex. The situated – *tacit or indexed knowing* – addresses layers that cannot be grasped in isolation, but is relational and contextual. Since this type of knowledge is hard to identify and quantify, this has probably led it to be overlooked. In order to outweigh this shortcoming, the study takes its starting point in the inter-disciplinary approach of *practical knowledge*. The premise is that *all* knowledge can be described as a movement from lateral dimensions, to levels of articulated content, according to Polanyi: "from-to".

Second, another conclusion is, that the focus of these tutors was found to concern *questions of interpretation*. Hence, a hermeneutic element was identified within this practice. The teachers possessed a certain skill of being able to *read* polysemic statements, in addition to manage to *instruct* on the matter. Their professional skills consisted of thorough knowledge of complex mimetic processes, which detailed abilities to interpret and shape meanings – practically – in several ways; thus showcasing abilities to draw attention to the many nuances and subtle references underpinning the artistic utterance. It can be argued, with adherence to theory of metaphor, that polysemic meaning-constructs, quite like tropes, take advantage of transference between the figural (visual) and word meanings. This was most evident during class whenever the teachers were to instruct and offer guidance to their art students. Importantly, since the teachers performed their lecturing principally by means of their own professional experiences as practicing artists, such thus revealed that they posited a rich understanding of a wide array of different artistic 'methods'. In turn, this detailed specific experience-based knowledge.



Third, the study made it further obvious that the artefactual (technological) mediation at the visited art school – in every-day language, *artistic techniques* – was a foundation for meaning production. These processes were in line with the multi-layered work that the artists taught about.

Fourth, these projects, or art pieces, had a figurative character, something that from one angle relates to the aspect of interpretability, but at the same time was not initially expected, as the so-called expanded field primarily embraces a discursive approach. The dissertation therefore discusses the challenges that this entailed, not only in terms of ensuring the theoretical skills of the teachers, but also for finding adequate ways of reflecting and sharing their experience-based knowledge. Consequently, the term *the figural*, first developed by Lyotard, is of central importance to this dissertation. It refers to the often-liminal state between perception and imagery – between perception and depiction. In short, the figural denotes the ways in which meaning production is contextually contingent on and relative to the actor's body, psyche and culture.

According to philosophers Don Ihde and Peter-Paul Verbeek, the technological mediation establishes a relationship between the viewer and world, that can be either: *embodied, interpretive or marked by estrangement*. This can be described by placing the artefact (or technical equipment) in the foreground. The latter case makes it possible for levels within an artistic piece to appear subtly. By the fact that meaning layers can pull out of the mimetic setting and brake the mimetic bond, *a reflexivity* is demonstrated. By virtue of this, through *the artistic reappraisal*, what in 'reality' is otherwise taken for granted, can be attended to.

The overarching conclusion that unites each part of the study, infers that the earlier mentioned relational knowledge of art teachers can be understood as a

problematization of what is a conventional and superficial concept of knowledge.

*Keywords: Meaning, reflection, reflexiveness, artistic techniques, practical knowledge, polysemic, situated knowledge, tacit knowing, practitioners, embodied knowledge, the figural, mimesis, techne, the expanded field.*

## 1. INLEDNING

Enkätfråga (K.L.): *Vari består din huvudsakliga kunskap?*

Konstnär I: Att arbeta med mina händer, praktik och teori om mitt arbete, materialet som är leran.

Konstnär II: Kanske i tvekan, lyhördheten.

Konstnär III: Att övervinna det inre, plåga det inre.

Konstnär IV: I att kunna se och transformera bitar av verkligheten/historien till något nytt där en omläsning [eller] ny värdering uppstår.

Konstnär V: Erfarenhet.

Konstnär VI: Att kunna [...] [oläsligt] och kunna dra nya slutsatser av det.

Konstnär VII: Överföring av mina *emotions* till betraktarna.

Konstnär VIII: Rörlighet.

Konstnär IX: Av livserfarenhet.

Konstnär X: Svårt att svara på. Det är många tillsammans.

Enkätfråga (K.L.): *Hur skulle du beskriva det tänkande som du utför som konstnär?*

Konstnär I: Att jag reflekterar över det som mina händer gör utifrån en idé. Och att jag sedan utifrån vad händerna gjort tänker vidare genom att kolla upp saker.

Konstnär II: Ett samlande av idéer, en kommunikation med sköra, lösa trådar.

Infall. TID. Mellanrum och sammankopplingar. Famlande, tvärsäkra överväganden. Fall.

Konstnär III: Storm, åskväder, förvirring, förväntan, poesi.

Konstnär IV: Som ett mer icke-akademiskt tänkande (eller forskning). Med utgångspunkt inte bara i det jag vet, utan i vaga antaganden, impulser, känslomässiga, sammansatta upplevelser eller erfarenheter.

Konstnär V: Kan börja som en känsla, en intuition, som under tillblivelsen av verket blir till medveten tanke.

Konstnär VI: Det är tankar som lagras och som jag omformar till ett praktiskt handlande.

Konstnär VII: Emotionellt. Jag betraktar och framställer mina verk genom reflektioner, *emotions*<sup>1</sup>, som svar på verkligheten.

Konstnär VIII: Det kan bara göras mycket konkret, vilket kräver en annan inramning än här.

Konstnär X: Både medvetet och utan ord.

En konstlärares kunnande är mångfacetterat och en betydelsefull del är de egna erfarenheterna av konstnärligt arbete. Formuleringarna ovan kommer från några informanter i en fokusgrupp. Med sina tankar om hur de upplever sin utövning har de bidragit till avhandlingens väv av röster.<sup>1</sup> Varje yttrande säger något om hur konstnärlig yrkeskunskap kan betraktas. Den föreliggande avhandlingen omfattar perspektiv från lärare i fri konst, vilken är starkt kopplad till deras utövning som konstnärer.

En första impuls till avhandlingsarbetet var en upplevd brist på genomlysning av sådana förmågor. För att uppväga detta tog jag utgångspunkt i den tvärvetenskapliga inriktningen praktisk kunskap.

Studiens mål är tredelat och jag avser att:

- Lämna ett bidrag till en större förståelse av konstlärarens yrkeskunskap.
- Ur ett utvidgat hermeneutiskt fenomenologiskt perspektiv undersöka situationer och erfarenheter knutna till kunskapsöverföring inom högre utbildning i fri konst.
- Klargöra hur undervisningssituationen genererar ny kunskap.

För att uppnå syftet kommer jag att söka svaren på ett antal frågor. Dessa är:

- Vad utmärks dessa konstlärarens yrkeskunskap av? Hur kan vi förstå dimensionerna av mening och reflektion inom deras praktik?
- Vilka mönster framträder och hur kan dessa begreppsliggöras och kontextualiseras?
- Hur ser undervisningskontexten ut där dessa mönster framträder?

Avhandlingens disposition är uppbyggd på följande sätt: arbetet består av tre undersökningar där mönster i kunskapandet har sökts. Strukturen sammanfaller med de tre huvudsakliga ansatserna; en autoetnografisk studie i två delar, en omgång av deltagande observationer och en serie djupintervjuer med lärare från ett utvalt lärosäte.

Inledningen, där detta skrivs, motsvarar avhandlingens första kapitel. Här nedan kommer, efter en första översikt, en inledande introduktion till de två traditioner som avhandlingen rör, *fri konst* och *praktisk kunskap*. Därefter följer en redogörelse av forskningsläget samt en kortare genomgång av metodansatserna. Dessa delar kommer att följas av ett metodkapitel, kapitel 2, vilket har titeln *En utvidgad hermeneutisk fenomenologisk analys*. Där återfinns en

detaljerad genomgång av tillvägagångssätten samt en överblick av de teoretiska perspektiven.

Efter det följer kapitel 3 med en presentation av den första delstudien. Kapitlet heter *Sägandets flyktighet – en autoetnografisk studie i två delar*. Två berättelser tjänar där som empiri. Det ena narrativet speglar upplevelsen av att möta ett konstbegrepp i förvandling, den andra syftar till att visa hur det så kallade konstnärssjaget förstår sin gestaltningsprocess. De termer som återfinns i denna kapitelrubrik och den nästa, *sägandet* och *det sagda*, motsvarar språket och teorins nivå, respektive gestaltning som performativ process.

Titeln på kapitel 4 är: *Det sagda – två deltagarobservationer*. Denna delstudie genomfördes vid två gruppkritiska genomgångar. En samling studenters enskilda utställningsarbeten var föremål för utvärdering av lärarna och eleverna tillsammans. Det tema som jag diskuterar är utmärkande drag i konstlärarnas professionella kunnande. Två nyckelbegrepp är *tolkningsbarhet* och *gestaltlogik*.

I kapitel 5, *Till stöd för sägandet – frågan om techne*, presenteras i den tredje delstudien en kritisk genomgång av begreppet *techne*, vilket är den aristoteliska termen för "att veta hur". Stoff från samtal, intervjuer och enkäter har där fått gå i dialog med teorin. Avsikten är att fördjupa förståelsen av fenomenet konstnärliga tekniker, en fråga som väcks i kapitel 3.

Kapitel 6, *Reflektion*, innehåller, som titeln anger, en diskussion kring reflektion och reflexivitet som fenomen, knutet till konstlärarpraktiken.

Sist kommer i kapitel 7 en kommentar till metod och tillvägagångssätt.

## Mellan sägandet och det sagda

Den brist på genomlysning av konstlärarens förmågor som jag, innan avhandlingsarbetet startade, intuitivt upplevt, kunde ges ett visst stöd av tidigare forskning. Denna pekade på att det fanns ett underskott av bidrag som behandlade konstnärliga kunskapsprocesser (Karlsson 2002; Singerman 1999, 8). Samma brist på uppmärksamhet gäller för övrigt för de flesta praktik-orienterade yrken.

Teorier om praktisk kunskap har dock funnits sedan antiken, men först på senare tid har perspektivet fått ett genomslag. Genom bland annat strömningar inom arbetslivsforskning, sociologi och filosofi har *praxis som kunskapsfält* fått tydligare konturer.

Inom fältet praktisk kunskap används ett bredare kunskapsperspektiv än det traditionella.<sup>2</sup> Praktisk utövning handlar på ett annorlunda sätt om att i stunden kunna hantera det som står på spel. För konstläraren gäller det att se vad studenten behöver hjälp med. Eftersom varje konstprojekt är unikt, krävs en bas av erfarenheter. Viktiga aspekter som fordras är en blick för det väsentliga, gott omdöme, tolkningsförmåga och handlingsberedskap, tillgångar som ofta inte är möjliga att omsätta i enkla instruktioner (Josesfson 1998).

Varje arbetsprocess rymmer ett otal beståndsdelar, vilket innebär att en van praktiker endast med hjälp av vissa antydningar måste kunna avläsa sammanhanget. För den som är rutinerad inom ett yrke gör de inövade förmågorna att situationen kan hanteras, ofta på ett omedvetet sätt. Per Nortvedt och Harald Grimen gör i boken *Sensibilitet och reflektion: Filosofi och vetenskapsteori för vårdprofessioner* ett försök att beskriva den komplexa företeelsen *erfarenhet*. De menar att fenomenet "hänvisar väsensmässigt till kunskapsbäraren och tillämpningssituationerna" (2006, 199 – 200). Det betyder att kunskapen måste beskrivas utifrån en viss specifik situation. Nortvedt och

Grimen understryker att praktisk utövning ger *indexerad* (hänvisande) kunskap. Därför går utövaren inte utan vidare att byta ut (ibid.). Detta eftersom yrkesskickligheten är något som *visar sig* i ögonblicket. En sida av denna kapacitet har att göra med *överskådligheten* i den praktiska miljön och sätten att handskas med den. Bröderna Stuart och Hubert Dreyfus talar om "ett enormt bibliotek av urskiljbara situationer" (1986, 32). Hypotetiskt beskriver de hur upp till 50 000 olika typer av händelsekedjor kan möta en nybörjare. På så sätt är varje praktik ett komplext sammanhang.

I den meningen uppträder *situerad kunskap* under vissa omständigheter. För att inte tappa fokus bland alla potentiellt möjliga händelser behöver den som är ovan hålla sig till vissa "grundsatser" (ibid., 21).<sup>3</sup> Det är först när tillräcklig träning erhållits, som vissa mönster kan urskiljas. Den som behärskar situationerna prioriterar då automatiskt, något som visar att omdömet har tränats. Utmärkande för den som fått rutin är en mer *flexibel* inställning (ibid., 30-35). Detta sker i takt med att utövaren kastas in i tillstånd som påminner om varandra. Den som har stor vana inom ett område förmår improvisera och lita på sina egna ingivelser (ibid.). Detta leder till en *säkerhet*. Uttrycket "tyst kunskap", härstammande från den brittisk-ungerske fysik-kemisten Michael Polanyi (1891 – 1976), kan genom denna beskrivning ges en fastare form. Även om beredskapen inte kan verbaliseras, pågår inläring. Grundtanken är inte att det finns oartikulerbar kunskap, utan att *all kunskap* består av en kombination av artikulerbara och underliggande element (Polanyi 2009, 10).<sup>4</sup> Någon helt tyst kunskapsform handlar det därför inte om. Begreppet *tacit knowing* är en problematisering av en yttlig kunskapsförståelse. Formuleringen "tyst kunskap" är en vilseledande översättning av uttrycket *tacit knowing*.<sup>5</sup> Det engelska ordet *tacit* kan bäst översättas med stillatigande, vilket inte ger samma betydelse som *tyst*.



Modellen för kunskapande liknas av Polanyi vid en stad, där stadsplaneraren inte kan utföra sitt övergripande arbete utan att några arkitekter tar vid. Dessa är i sin tur beroende av den som bygger, och byggarbetaren måste ha tillgång till en uppsättning av material. I nästa led är till exempel leran som teglet tillverkats av, ett viktigt inslag. Denna är i sitt slag en produkt av kemiska processer – och så vidare (ibid., 35 – 36).<sup>6</sup> Varje nivå inom varje struktur har sina regelbundenheter (ibid.). När Polanyi talar om skillnaden mellan stadsplanerarens och arkitektens olika perspektiv – och deras samtidiga beroende av varandra – betonas att varje mikronivå är organiserat utifrån vissa särdrag. Ytterligare ett belysande exempel från samma filosof rör en läkarstudent som försöker avläsa en röntgenplåt. Till en början finns ingen överensstämmelse mellan den undervisande röntgenläkarens hänvisning till de symtom som visat sig och de suddiga områden som studenten uppfattar på plåten. Först efter några veckor kan den senare utläsa betydelsefulla detaljer som berättar något (1967, 308).<sup>7</sup>

Tack vare det som ryms på ett bakomvarande plan kan verklighetens konturer skönjas. Polanyis slutsats är att ett enskilt skikt inte kan isoleras. Språket och kunskapsteorin löper därmed en risk att se förbi det relationella, inte minst när vetenskapen blir specialiserad. Den kunskapsteoretiska förståelsen behöver vidgas för att samspelet mellan påtagligt och strukturellt inte ska försummas.

\*

Att extrahera ett kunskapsinnehåll ur den unika situationen är, på grund av den beskrivna komplexiteten, utmanande. Den skönlitterära formen är *ett sätt* att ringa in förtrogenhetskunskap. I en narrativ återgivning kan en reflektion kring kunskapsbärandens handlande starta (Josefson 1991, 1998; Alsterdal 2014;

Hammarén 1995). Situationer kan gestaltas och praxis kan därefter analyseras. I *Återstoden av dagen* har praxisforskaren Lotta Victor Tillberg funnit en formulering av Kazuo Ishiguro som beskriver hur en butlers yrkeskunnande utvecklas. Ishiguro skriver att kunnandet "vid en viktig punkt i ens utveckling dyker upp som en utmaning och tänjer en till gränsen av ens förmåga och över den, så att man därefter bedömer sig själv enligt andra regler" (Ishiguro 1989, 79. Citerad i Victor Tillberg 2007, 210). En sådan process handlar om något annat än vad som kan fångas av en uppsättning regler. Samma sak är också typisk för kreativa sysslor.

En anledning till varför analyserna av de högre konstutbildningarna är så få till antalet<sup>8</sup> kan ha att göra med att det rör sig om situerad kunskap. Den amerikanske forskaren Howard Singerman härleder luckorna till att kunskapsöverföringen av tradition skett *muntligt* (1999, 8. Citerad i Wideberg 2011, 58). Därmed har en brist på *teoretiskt material* uppstått (ibid.). Utredaren Henrik Karlsson säger i en studie om konstnärligt utvecklingsarbete:

Den ackumulerade kunskap som borde ha varit en naturlig ingrediens inom den konstnärliga utvecklingen har i bästa fall omsatts i praxis eller i muntlig kunskap inom den enskilda skolan, men mycket sällan förmedlats till systerinstitutioner eller omvärld. (Karlsson 2002. Citerad i Wideberg 2011, 58)<sup>9</sup>

Det ser alltså ut att finnas ett mönster av ännu inte artikulerad kunskap kopplad till konstnärliga praktiker.<sup>10</sup> Karlsson konstaterar att den ackumulerade kunskapen tenderar att bli kvar "inom den enskilda skolan" istället för att förmedlas utåt.

Redan här går det att betona att konst är ett heterogent fält av skilda praktiker och nästan oöverskådligt många och inte sällan konkurrerande, förhållningssätt.<sup>11</sup> Komplexiteten kring konst som begrepp och som verksamhet är en särskild utmaning.

I den miljö som avhandlingen intresserat sig för – konstskolemiljön – bygger arbetet med att stödja studenternas utveckling på lärarnas förvärvade kunskap, vilket på *ett* sätt är onödigt att påpeka. Ur historisk synvinkel var det de första konstnärliga akademierna som kom att bli modellbildande när det gäller konstskolan som miljö (Edling 2010). Ur ett sådant perspektiv kan de konstnärliga ämnena därför ses som "en arctegen utbildningstradition" (ibid., 11). Detta arv har främjat användningen av en bred repertoar av tillvägagångssätt (se kapitel 5).

Arvet från historisk tid ska inte överdrivas, särskilt inte i relation till samtidens skiftande konstbegrepp, men heller inte avfärdas. Vad som inom ramen för hela denna föränderlighet går att ta fasta på är att en *pluralism* utgör en grundförutsättning. Gammalt och nytt blandas. Det är inte *ett* uttrycksmodus som gäller, utan miljön är starkt varierad. Bland annat har detta att göra med att konsthögskolan som utbildningsväg är märkt av ett dubbelt arv. Konstvetaren Marta Edling påpekar att vid instiftandet av akademierna fungerade närheten till hoven och till "den bildade eliten" statushöjande (2010, 11). Detta kan med rätta beskrivas som elitistiskt, men är också en omständighet som ger legitimitet, exempelvis i förhållande till andra kunskapsområden. De konstnärliga akademierna arbetade med verklighetstolkning och gestaltning. För den skull behövdes de hantverkliga teknikerna. Samtidigt skapades "en social distinktion gentemot det hantverksdominerade skråväsendet" (ibid.). Högt och lågt kom därmed att samsas. Pedagogikforskaren Christian Wideberg menar att det som förenade

akademiens medlemmar var ”teckningskonsten”, ”samtalen om konsten” liksom ”den intellektuella analysen för att illustrera naturen [...]” (2011, 23). Miljön var således både intellektuell och verkstadsnära, något som bäddade för ett pluralistiskt kunnande.

Konstlärarens förtrogenhet riktar sig alltså mot samtidskonstens sätt att skapa mening.<sup>12</sup> När det gäller den här typen av yrkesskicklighet har jag specifikt uppmärksammat förmågan att läsa av studententernas arbeten (se kapitel 4). Detta är ett exempel på den upptränade blick som påtalades. I mötet med ett studentarbete tycks läraren ha en kapacitet att frilägga vilka betydelse-nivåer som finns och se till det typiska i sammanhanget. En aspekt är att kunskap inom praxis generellt sett är svår att ”paketera”. Denna uppfattning, som redan har skisserats, går tillbaka på att praktiskt kunnande till sin natur uppträder på ett mer oförutsägbart sätt än så kallad ”påståendekunskap” (Johannessen 1999). Varje praktisk handling försiggår i ett ”nu” och ingen klar gräns finns gentemot det så kallade livet. Filosofen Fredrik Svenaeus fångar detta genom att säga: ”Att göra vetenskap om praktisk kunskap riskerar därför alltid att bli som att lyfta sig själv i håret: det finns ingenting att ta spjärn mot när man lyfter” (2009, 14). Tankegången ringar in något centralt. Den rör praktikens undflyende egenskaper och här finns en metodologisk utmaning. I och med att praktisk kunskap tar hänsyn till *kunskapsformers förutsättningar* är kunnandet ”svårare att metodiskt formulera” (ibid.) Den praktiska kunskapens perspektiv kastar ljus över vad som ”inramar och möjliggör” ett görande (ibid.). Det är utifrån dessa *grundantaganden* som denna utforskning startar. Mot bakgrund av vad som sagts, blir slutsatsen att ett *brett* kunskapsbegrepp behövs. Den levda dimensionen kan inte förbigås.

\*

För en disciplin som fri konst är det en självklarhet med användningen av multimodala uttrycksformer. Estetiska uttryck bygger på att variationer tas tillvara. Konst har att göra med sinnligt erfalande. Detta skapar en spänning, inte minst i sammanhang då fixerade betydelser och diskursiva inslag värderas högt. Så är till exempel skriftburna uttryck inom de flesta kontexter idag så självklara att deras faktiska dominans glöms bort. Här finns en indikation på att frågan om modalitet och kunskap är något som är värt att undersöka vidare.

För filosofen Ludwig Wittgenstein var både estetiska och språkligt logiska kunskapsfrågor av intresse. Hans bakgrund inom en välbärgad österrikisk familj ledde till att han som ung introducerades till olika typer av förhållningssätt. I familjen utövades musik på hög nivå och Wittgenstein skolades även inom det tekniska området, innan han blev filosof. Så här lyder en formulering:

It cannot be described literally to someone who has never heard a clarinet, i.e., with the clear and distinct propositions of logic. However, that is not to say that it cannot be described at all; for it is possible to convey to someone, who knows, say, how an oboe or a saxophone sounds, in figurative language, in this case, on the basis of an analogy. We might also use a metaphor and say, "a clarinet is an oboe with a cold". (Janik 2003, 13)

I citatet uppmärksammas obalansen mellan en inre visshet och språkets möjliga räckvidd. Metaforen blir för Wittgenstein ett hjälpmedel att kategorisera något som motparten inte känner till. Att *figurera* med hjälp av ett metaforiskt uttryck, tycks vara en utväg att överföra associationer så att den andre utifrån sin egen levda erfarenhet, kan förstå. Den tanke som uttrycks speglar filosofens vida syn på kunnande. Att skilja en oboe från en klarinett handlar om en förtrogenhetskunskap, grundad i det upplevda (Johannessen 1999). På samma gång bidrar språket till att vi kan tala om sådant vi inte haft direktkontakt med. Att utvidga tänkandet till att handla om ett instrument som är sjukt och

därför hest, har att göra med en tolkande inställning. Detta kan vi kalla för tolkning via en figurativ metod.<sup>13</sup> Gestaltningar, bilder, figurer, metaforer, narrativ och performativa utsagor handlar på så sätt om att skapa insikt genom att visualisera och synliggöra. Språket kan förvandlas till en figur.

## II

Tillkomstprocessen inom konstnärligt arbete är synonymt med praktisk kunskap. Emellertid har målet inom västerländsk estetik ofta varit själva det slutliga arbetet och av den anledningen värderas i allmänhet receptionen högre än den inledande fasen (Kristeller 1996, 64. Citerad i Edström 2006, 195 –196). Åskådarens perspektiv dominerar därför. Den professionella konstkritiken är uppbyggd utifrån denna horisont, något som förmodligen ställt sig i vägen för konstnären "*know-how*" (Ryle 1949. Citerad i Bohlin 2009). I förlängningen tas förutsättningarna för tillblivelsen lätt för givna. Resultat som färdigställda verk, projektredovisningar och föreställningar står i allmänhet i fokus till följd av detta.

Den brittiska författaren Zadie Smith, som också undervisar i kreativt skrivande, menar att det gestaltande perspektivet förtjänar bättre; "Utövarens insikter är unika, på gott och ont. Dessa finner man i Virginia Woolfs, Iris Murdochs och Roland Barthes kritik", skriver hon (2008, 21). Smith ställer det konkreta och unika mot det överblickbara och generaliserbara: "Som de goda systemmakare vi är, önskar vi oss en vy från ingenstans, ett panoptikon, som svävar över hela scenen, tar in den, talar om för oss 'hur det är' " (ibid., 27).

Varje konstlärare med rötter i praktiken fri konst har en kännedom om sitt fält som gör att hen "vet hur" (Svenaesus 2009, 19; Josefson 2005, 37; Ryle 1949; Bohlin 2009). I viss mån behöver detta "hur" kläs i ord, men i undervis-

ningssituationen finns även ofta konkreta utsagor att hänvisa till, vilket en konstlärare har poängterat: "[...] det handlar om en allmän formuleringsprocess, som kan botten i frågan om hur jag gör saker, vad gör hur:et och varför gör jag detta."<sup>14</sup>

Den här analysen talar emot schablonföreställningen att konstnärliga uttryck speglar en individuell känsla. Mina möten med konstlärare har också pekat i en annan riktning. *De undervisningsmodeller jag har fått en bild av, utnyttjar mervärdet av språk och gestaltning i samverkan*. Grunden till att upprätta ett sådant samtal som är rikt på referenser, är naturligtvis att läraren har god kännedom om relevanta uttryck och kan navigera bland dessa.

Konstläraren ovan bygger diskussionen på sin egen färdighetskunskap, vilken alltså kan omskrivas som att "veta hur". Vid sidan av termer som dessa, liksom exempelvis påståendekunskap, förtrogenhetskunskap, *know-how* och *tacit knowing*, återkommer inom området praktisk kunskap begrepp från antikens kunskapslära. Det är särskilt Aristoteles bok *Den nikomachiska etiken* som ligger till grund för detta (1993, 163). I boken diskuterar filosofen "de intellektuella dygder eller färdigheter genom vilka människan når in i det sanna" (Ruin & Dahlberg 2011, 7). Där talas om framställning som *poiesis* och om den som behärskar dessa procedurer för någon i besittning av *techne*. Naturskönhet var ett ideal för Aristoteles, vilket innebar att den mänskliga aktivitet som hör ihop med *techne* handlade om att göra en så välgjord avbildning som möjligt (Sjöstrand 2015, 25). Samtiden har fjärrmat sig från uttryck som naturskönhet och ideala föreställningar, men stannar vi upp vid denne tänkare finns pusselbitar som även passar in i nutid. Aristoteles ansåg att diktingen framvisar världens väsen. Detta sker genom ett görande (enligt en annan filosof, Ingebjørg Seip):

Ser vi på Aristoteles får vi [...] också en förståelseramme som unndrar sig begrepet representasjon. Aristoteles menar at diktningen framviser verdens vesen, men han knytter ikke den mimetiske etterligningen til en likefrem representasjon. Diktningen er snarere en presentasjon som skal gjøre formene nærværende. [...] / tingene er formene aldri helt ut realiserte. Det blir de først som denne dobbelheten av bilde og begrep. Det er denne abstraktionsprocess diktningen gjentar. Den dikteriske teksten blir slik ikke en representasjon av verden, men snarere en virkeliggjørelse av den. (Seip 2004, 129 – 130)<sup>15</sup>

Det Seip skriver om har likheter med Wittgensteins tanke att figuren och begreppen skapar en dubbelhet. Frambringandet är inte en dubblering av verkligheten, utan ett grepp för att skapa något påtagligt och att synliggöra. *Techne* kan därmed förstås på olika sätt, beroende på om betoningen som här ovan läggs på ett frambringande och verkliggörande eller på aspekten tillverkning. På samma ställe i Aristoteles bok omtalas även det han benämner som *episteme* (1993, 163). Något förenklat motsvarar denna term teoretisk kunskap. Det handlar om vetande som är generellt till sin natur. I förhållande till den yrkesvana konstläraren krävs att denna är påläst vad gäller teori och konsthsitoria. I strikt mening gäller *episteme* dock bara det som inte kan vara annorlunda, som matematiska och geometriska principer. För konstläraren handlar det främst om samtida strömningar, men inslag av mer naturvetenskaplig och teknisk karaktär kan inte helt uteslutas, beroende på inriktning. En lärare i fri konst behöver i den bemärkelsen "veta att" (Svenaues 2009, 20). För den här sortens pedagog är det också viktigt att veta *när* något ska ske. Handlar det i stunden om att stödja en särskild student, om att inspirera eller om att utmana? För att komma fram till vilket, krävs en förmåga att bedöma och känna igen skiftande situationer, i linje med vad som nämnts. Detta hör, för att återknyta till Aristoteles, ihop med *den praktiska klokheten* eller *fronesis* (Nilsson 2009, 45). En van utövare äger en fingertoppskänsla för



*tidpunkten* och *arten* av den rätta handlingen, vad som bör göras i en viss situation.

Under ett ateljésamtal eller vid en genomgång behöver läraren veta *när* och *hur* det är lämpligt att kommunicera med studenten. Med en egen konstnärlig utbildning som grund kan jag på ett personligt plan intyga att detta är riktigt. Jag minns särskilt väl en lärare i teckning, Eston Hedin (1925 – 1997), verksam på Konstfack i Stockholm. Med en unik träffsäkerhet visste han när det var dags för en ingående kommentar om en krokiteckning, alternativt när det var bättre att lämna studenten ifred. Hedin använde sin praktiska klokhet till att skapa förutsättningar för lärande.

### III

Valet av perspektiv och kunskapsbegrepp är således viktigt när ett professionskunnande ska utforskas.

Konstutövning som flerdimensionell praktik betraktad, förgrenar sig i riktning mot många olika kunskapsformer. Det ovanifrån-perspektiv som Smith höjer ett varnande finger gentemot hör ihop med det faktum att gestaltande praktiker influerats av omgivande inresseområden. Dagens utövare inom hela fältet av kulturella praktiker delar en intressegemenskap med de humanistiska vetenskaperna. Denna ömsesidiga påverkan går i båda riktningarna. Inriktningar som konst, design, fotografi, mode, dans och konsthantverk använder sedan flera decennier kulturteoretiska modeller för att fördjupa sina områden. Dessa tvärande förhållningssätt öppnar upp för ett utvidgat tänkande och för kritisk analys – i bästa fall.<sup>16</sup> En plattform är till exempel den kritiska teorin.<sup>17</sup> Inspiration från lingvistik har legat till grund för den ”språkliga

vändningen”.<sup>18</sup> Andra inspirationskällor kommer från strukturalistisk antropologi, marxistisk teori och sociologi.<sup>19</sup>

Dessa impulser och den digitala utvecklingen har i förlängningen lett till ett uppgivande av den tidigare betoningen på genrespecifik färdighet inom konstfältet. Kategorier som grafik, skulptur och måleri har mist sin funktion att avgränsa. Därmed har det kunskapsmässiga blandklimatet bidragit till att tona ned hantverksskicklighet (*techné*) som ett ideal. Genom denna nya rörelsefrihet kan konststudenten behärska gestaltningskunskaper, materialbaserade uttryck och teori i kombination. Beskrivet med Polanyis synsätt finns en öppenhet inför allt från fenomen-nivå till teoretiska perspektiv.

Ibland kan dock – inom konsthögskolemiljön och i världen utanför – användningen av kritisk teori göra att fotfästet i erfarenhetsvärlden tappas bort. Detta leder till att själva *användningen* av termer förväxlas med ett kritiskt tänkande i termer av mer djupgående analys. Ett exempel på detta ges av Mick Wilson, rektor på Akademi Valand i Göteborg, som riktar en udd mot en slentrianmässig användning av kulturteoretiska termer. I ett försök att härma hur detta kan låta, skriver han: ”I am currently engaged in a rhizomatic project that seeks to un-ask questions rather than posit a dichotomy of subject/object relations” (2013, 238). Här finns en fallgrop för den utövare som skriver om sin praktik. Wilson uppmanar sina konstdoktorander att inte fastna i ytliga förhållningssätt, utan istället uppmärksamma den egna arbetsprocessen.<sup>20</sup> Exemplet har att göra med att det icke-diskursiva lätt kommer i skymundan.

Inom högre konstutbildning återkommer liknande tillfällen då frågor om underliggande kunskapsuppfattningar aktualiseras.

Ytterligare ett exempel på detta kommer från en skrift om konstnärlig forskning, *Konst, forskning, makt – en bok om konstnären som forskare*, utgiven av Sveriges regering. I spåren av Bolognaprocessen diskuteras frågor om

forskning och konstnärligt yrkeskunnande. Ord som kunskapsbildning, kunskap, kunskapsutveckling och kunskapsområde möter läsaren, men utan att dessa termer förankras i något förtydligande resonemang om vad de står för.<sup>21</sup>

Ordet makt i den nämnda titeln anspelar på frågor om tolkningsföreträde, något som står på spel när konkurrerande hållningar ställs mot varandra. Ett område som kunskaps sociologi visar att begreppet kunskap inte är något neutralt. Närliggande professioner kan tävla om utrymme, vilket påverkar att vissa erfarenheter ”tystas” (Josefson 2013; Wackerhausen 2011). Just av den anledningen är det viktigt att efterfråga perspektiv *inifrån* en praktik. I detta fall har författaren bakom texten varit en professionell utövare med lång och gedigen erfarenhetsbas, men i och med att det epistemologiska perspektivet inte utvecklats, riskerar lärdomarna att förbises. Kanske är det svårigheterna att paketera det praktikorienterade, det performativa och det figurativa, som bidrar.

#### IV

När praktikens och teorins komplexiteter ska friläggas behövs också en viss försiktighet, annars riskerar dikotomier (med konstnärlig praktik å ena sidan och teoretiska infallsvinklar å den andra) att följa med på köpet. För att inte hamna i den typen av förenklingar har jag valt att låna två benämningar från den litauisk-franske filosofen Emmanuel Levinas. Därmed är vi tillbaka i det begreppspar som hastigt omnämndes tidigare. Filosofens distinktion, *sägandet* och *det sagda*, har för mig tjänat som verktyg för att resonera om det praktiska (Levinas 1974/ 2003).<sup>22</sup> Genom att termerna är sammankopplade, uppenbaras att det manifesta språket står i förbindelse med det vi redan vet och är förtrogna med.<sup>23</sup> I exemplet ovan där språket går på tomgång verkar det vara svårigheten att hålla båda polerna levande, som ställer till problem.

När teoretiska utgångspunkter appliceras på (konst-)praktiker som i sig är hybrider av kunnande innefattande kroppsliga erfarenheter och insikter av teknisk art, finns en risk att de mer abstrakta nivåerna tar överhanden. Mellan praktikens flytande form och ett teoretiskt sätt att *omtala*, finns ett avstånd. Levinas uppmanar till att dialektiskt dröja kvar inom den levande sfären, utan att tappa insikten om språket och det generellas roll. Därför kan hans distinktion vara en hjälp för att se till flera samtidigt aspekter. Inspiration till att använda begreppsparet har jag hämtat från skolforskaren Bodil Halvars-Franzén. Hennes arbete rör förskolans praktik, vilken hon sammanför med sägandet. Halvars-Franzén menar att "[g]enom distinktionen mellan sägandet och det sagda försöker Levinas dekonstruera och överskrida det filosofiskt belastade språket [...]" (2010, 182).<sup>24</sup> Det sagda svarar i hennes eget fall mot skolans etiska riktlinjer. I sammanhanget visas spänningen mellan de två nivåerna tydligt. *Pedagogerna måste i stunden kunna omsätta etiken till levd praktik, vilket är något annat än nedtecknade formuleringar i ett dokument.*

Följer vi denna tanke står det klart att teoretiska perspektiv och levda performativa dimensioner befinner sig i samspel. Förmodligen dock inte på ett sådant sätt att praktiken går ut på att utföra vad teorin uppställer, vilket vore en förenkling. Sambandet mellan teoriernas nivå och genomförandet är komplext. Här ryms en kritik av en övertro på språk och på förnuftets möjligheter. Resonemanget kan också föras tillbaka på den högre konstnärliga skolmiljön, rörande förhållandet mellan kulturteori och praktisk genomförande. Konstnärligt arbete är i konkret bemärkelse både förknippat med sägande och det sagda, eftersom gestaltningar är mellanformer i ett figurativt landskap.

När ämnet fri konst – som en form av praxis – möter andra kunskapsformer behövs en förståelse inför hur dessa spänningsfält är verksamma. Som Halvars-Franzén påpekar är det lätt att glömma "sägandets flyktighet" (2010, 182). Att i

den bemärkelsen diskutera premisserna för det praktiska kräver *en medvetenhet* om den del som går tillbaka på språklig förgänglighet.

Om vi återgår till utgångspunkten för den här avhandlingen, fanns ytterligare en startpunkt. Som konstnär upplevde jag ett glapp mellan konstutövningen och den filosofiska estetikens och andra teoriers perspektiv. I mötet med exempelvis konstvetenskap undrade jag vad som skulle till för att jag skulle kunna känna igen mig? För mig verkade det abstrakta tankestoffet inte stå i direkt kontakt med upplevelsen av att gestalta. De estetiska förklaringsmodellerna verkade trots sin förfining, inte räcka till för att beskriva det som jag som utövare var upptagen av. Till och med de uttolkningar som smög sig tätt inpå konstprocessen tenderade att missa något. Inför dessa utsagor reagerade jag på samma sätt som den amerikanske konstnären Barnett Newman gjort när han påstod att "estetik är för konstnärer vad ornitologi är för fåglar" (Burman 2014; Nobel 2014). Närheten till "sägandets flyktighet" tycks vara en sårbarhet i och med att det sagda tillskansar sig utrymme.

Om en möjlig underrepresentation av konstutövarens perspektiv existerar, har detta inte främjat en förståelse av konst som praktik. Med tanke på att språket och våra föreställningar formas i kontakten med för-reflexiva upplevelsenivåer är det viktigt att identifiera ett tillräckligt rymlig perspektiv.

## **Studiens forskarjag – en positionsbestämning**

För att visa på något av den förförståelse som påverkat mitt resonemang och format avhandlingsarbetet kommer här några kommentarer, detta innan jag övergår till att presentera material och metod.

I studien använder jag mig till en del av min egen tidigare konstnärliga yrkeserfarenhet som empiri (se kapitel 3). Bakgrunden var en verksamhet som bild- och videokonstnär, något som föregåtts av konststudier på tre olika

skolor. Sammantaget handlar detta om en tidsperiod på cirka tjugo år.<sup>25</sup> En inledande fråga för mig har varit hur erfarenheten på den personliga nivån ska omsättas, så att helheten blir rättvisande.

I boken *Från erfarenhet till text: om kulturvetenskaplig reflexivitet* beskriver etnologerna Billy Ehn och Barbro Klein hur en antropologs personliga dagbok kom att avslöja betydande fördomar hos en utåt sett seriös forskare (1994, 9-10). Behovet av *en självmedvetenhet* i mötet med det främmande, blev tydligt. Särskilt *pendlingen* mellan erfarenhet och text pekar författarna på som viktig för att bli mer självreflexiv:

I fältarbetet är vi som antropologer eller etnologer en sorts deltagare i andras liv samtidigt som vi observerar det. [...] Åter vid skrivbordet ska engagemanget och avståndstagandet omvandlas till vetenskapligt godtagbar text. (1994, 10 – 11)

Engagemang och avståndstagande, skriver dessa forskare om. Här förtydligas hur det strukturella blandas med det personliga, ibland på oväntade sätt: "I det 'personliga' finns överindividuella mönster och i det 'opersonliga' tänkandet härjar det egenartade" (ibid.). *En annan infallsvinkel ger Maria Hammarén som lyfter fram potentialen i att skriva fram "det du inte visste att du visste" (1995, 8)*. Nästa steg är att kritiskt granska de formuleringar som kommit till uttryck.

Fenomenet erfarenhet liknas av arbetslivsforskaren Ylva Waldemarson vid en "formerande kraft" (2009, 131). Att se till det erfarenhetsbaserade handlar om att ta hänsyn till en " [...] ständig förändring " (ibid.). Waldemarson problematiserar hur det upplevda formar oss: "Vårt liv händer oss hela tiden, men det är bara en bråkdel av alla händelser som vi ser eller formulerar som erfarenheter. I detta ligger implicit att vi med erfarenhet menar något som

danat oss, något som ingripit i den livsprocess som gjort oss till dem vi är [...]” (ibid.).

Omformningen kommer sig av den påverkan som de yttre händelserna utsatt oss för, men formeringen sker inte som ett passivt mottagande. Fenomenet erfarenhet har att göra med aspekter som först inte kunnat urskiljas. Det betyder att erfarenhet, i kontrast till vad uttrycket ”erfarenhetsbaserad kunskap” först kan signalera, omfattar något som *inte* är omedelbart tillgängligt. Däremot rör det sig om en formerande process som gör att vissa okända dimensioner, börjar visa sig.<sup>26</sup> Blicken har förändrats. En känslighet inför vissa ledtrådar och mönster har upparbetats. Det typiska i ett sammanhang ger sig till känna. På så sätt kan Polanyis paradoxala tes att vi vet mer än vad vi kan säga, förklaras. På flera nivåer danar det upplevda oss. Denna process handlar antingen handlar om livet i stort, den professionella arenan eller om vetenskap.

Den här avhandlingens forskarjag bär på ett perspektiv som är formerat av en tidig kontakt med vissa former av konst. I mitt fall började det när jag som ung gick på en förberedande konstskola. I en minnesanteckning har jag i efterhand beskrivit upplevelsen av detta:

Att träda in i konstskolornas värld blev för mig och mina vänner som en slags sömlös rörelse. Detta var för oss, ett knappt decennium efter Parisvåren, en naturlig plats. Konst- och hantverksskolan Nyckelviksskolan i naturnära miljö på Lidingö, bar på ett arv från Bauhausrörelsen som talade om att göra livet till konst och konsten till liv. Det allmänna synsättet var att potentialen inom konst, skapande och hantverk var förknippad med något frigörande. En gång i tiden hade Nietzsche verkat i denna riktning – liksom romantikens författare Goethe och Schiller. Samma arv förmedlades av skolans grundare Hertha Olivet. Hon var född i Tyskland och på 1920-talet hade hon studerat för färgteoretikern, mystikern och Bauhausläraren Johannes Itten. Under andra världskriget kom hon som flykting till Sverige och startade skolan. Med Hertha målade vi akvarell på

vinden i ett av de gamla husen. Gula lökar som enligt henne skulle återges luftigt och genomskinligt. (Minnesanteckning i forskningsdagboken, 2012)

Anteckningen är ett sätt att låta möjliga aspekter ta plats. Minnets osäkra resurs fångas upp av språket och kan i nästa steg intersubjektivt granskas av exempelvis kollegor. I det utbyte som sker i en miljö kan tillförlitligheten i möjliga mönster sättas på prov. Räckvidden av eventuella samband med teorin kan kontrolleras. Förstapersons-utsagan blir till ett led i utforskningen av fenomenet erfarenhet (Depraz 2003).<sup>27</sup>

Avståndstagandet kan användas. Från nutidens horisont går det att se hur denna tradition omfattade en förhållandevis romantisk konstsyn. Arvet från den tyska idealismen ser ut att ha varit en del av utbildningen, något som är rimligt att tro eftersom skolans grundare hade tysk härkomst med studier inom Bauhaus-traditionen. Schillers idéer om konsten som en medlande kraft mellan förnuft och känsla (1795) kom av allt att döma att ha ett inflytande.

Dessa erfarenheter som jag någonstans bär på är rotade i den tradition som vid en viss tidpunkt varit aktuell. På det sättet kan minnesanteckningen sättas in i ett sammanhang. Mellan den personliga erfarenheten och kulturens nivå finns samband (Richardson 2005, 931; Ehn & Klein 1994).

För att inrätta en distans till minnesberättelsernas "jag" kommer jag i fortsättningen att benämna erfarenhetens röst för "konstnärsjaget". Jag har på så sätt valt att skilja ut de minnen som ska undersökas som något som tillhör ett särskilt författarjag. Endast genom att försöka att frilägga och kritiskt iakttä mina egna föreställningar, kan något annat än biografiska data komma i dagen. Mellanrummet mellan konstnärsjagets förhållandevis begränsade erfarenhet och forskarjagets senare granskning, visar att varje förförståelse är kontextberoende. Detta betyder att jag kan hämta ett stoff från en egen minnesbank för att sedan i hermeneutisk anda, tolka ett möjligt meningsinnehåll. Här



kommer kollektiva läsningar och diskussioner in. Erfarenheten blir då föremål för reflektion.

I minnesberättelsen återfinns en entusiasm över mötet med konsten. Den tillgänglighet som öppnades var inte naturgiven, utan ett resultat av en privilegierad position, något som jag förstått långt senare. Konstnärssjaget såg nya möjligheter födas i kontakten med konstskolornas värld, men var samtidigt inte medveten om att detta byggde på sociala, estetiska och språkliga färdigheter som redan hade erövrats. Bakgrunden fanns i en vit medelklassmiljö. Tidsandan präglades av folkhemsidealet. I ett lugnt bostadsområde fanns en bas som tillät många möjligheter att öppna sig.

\*

Återgår vi nu till det avstånd mellan olika discipliners perspektiv, som jag upplevt, kunde mitt konstnärliga kunskapssubjekt först i och med en magisterkurs i praktisk kunskap, känna igen sig. När idéhistorikern Eva-Lena Dahl på ett seminarium (2005) föreläste om filosofen Paul Ricoeur och författaren Hanna Krall (Alsterdal 2002; Dahl 2007) tändes en gnista inom mig. Tanken på hur den lagrade erfarenheten spelade med i förståelsen av ett litterärt verk, tycktes förklara något som jag fastnade för. Dahl läste högt ur romanen *Att dansa på främmande bröllop* och rösten i rummet förmedlade spår av erfarenheter från den judiska kulturkretsen under andra världskriget. Textens "nu" blev till på nytt när seminarieledaren tillät en serie vardagsscener att ta plats.

Det var där och då inte svårt att föreställa sig hur invånarna i berättelsen brottades med en ständig rädsla för att bli angivna. Ricoeurs tanke på en cirkulär rörelse av meningsinnehåll som aktiveras under läsningen, blev särskilt tydlig i och med att Dahl läste högt (Ricoeur 1984, 76–77). Den "åter-

uppståndna” mening som legat latent i texten, intog rummet. Föreställningar väcktes. Detta beskrivs som en tredelad mimetisk process (se kapitel 2). Representation kan på detta sätt förstås, inte som en yttlig spegling, utan som något som aktiverar tidigare möten med livsvärlden. Både upplevelsen av, och idén om, en mimetisk cirkelrörelse kunde jag själv direkt relatera till den estetiska utövningen. Jag tyckte mig känna igen hur jag som konstnär brukade snappa upp olika fragment för att på något vis återanvända dessa. I detta återkommer dimensionen av rörlighet i och med öppenheten gentemot fler nivåer. För första gången kunde erfarenheten av att praktiskt gestalta kopplas till estetiska och filosofiska teorier på ett för mig trovärdigt sätt.

## **Material och metod**

Innan den fördjupade genomgången av teori och metod som kommer i kapitel 2 har jag även förlagt en kortare orientering av tillvägagångssätten hit till inledningskapitlet.

När det gäller de valda ansatserna utgörs metoden i den första delundersökningen (redovisad i kapitel 3) av autoetnografi, något jag nämnde. Materialet där består av två nedtecknade berättelser, *Symposiet* och *Diskbänken*. Den bakgrund som spelat med i valet av den autoetnografiska ansatsen rör det faktum att vi vet mer än vad som kommer till uttryck. Uttrycket *sägandets flyktighet*, som finns med i delstudiens titel, sätter fingret på detta. Den premiss för avhandlingen som helhet som beskrivits ovan, att erfarenhet är något betydelsefullt men på samma gång inte omedelbart är tillgängligt för observation, gäller såväl för informanter som för forskare som gör sig själva till studieobjekt. Erfarenhetens paradoxala status är knuten till frågan om den möjliga artikulationen av konstlärarens praktik. I konkret

bemärkelse låter en transkribering, en fikcionaliserad minnestext, vägen öppnas för att vissa mönster i det erfarna ska kunna framträda.

I den andra undersökningen, beskriven i kapitel 4, *Det sagda – två deltagarobservationer*, har jag använt mig av den metod som anges. Denna andra delstudie omfattar ett etnografiskt material insamlat under en kortare period av fältarbete med två observationer utförda under 2012. Informanterna bestod av ett tjugotal studenter och fem lärare. Det empiriska stoffet har systematiserats utifrån vissa tankeenheter som långsamt växt fram. Fördjupningarna i litteraturen har växelvis påverkat detta förlopp. Därefter har varje aktuellt undertema flätats samman med den pågående diskussionen. Innehållet är därför inte utarbetat linjärt, utan uppbyggt utifrån delstudiernas teman och begrepp. Så har till exempel utformningen av kapitel 4 främst utgått från frågan om *tolkningsbarhet*, som därför har fungerat organiserande.

I den sista studien, som återfinns i kapitel 5, *Till stöd för sägandet – frågan om techne*, finns en kombination av ansatser. Denna del omfattar en djupintervju plus material från fler intervju-sessioner, ett par enkätundersökningar och dessutom har jag lyft in inslag från de två observationerna. Här har kapitlets tema, konstnärliga tekniker, fungerat strukturerande. En blandning av kvalitativa metoder, inklusive kritisk analys, har där tagits i bruk.

Den etnografiska metod som jag använt, bygger på att jag under en viss tid har kommit att engagera mig i konstskolemiljön. Det handlar om ett lärosäte som möjliggjorde att jag kunde vara kunde delta i aktiviteterna och genomföra observationerna. På denna skola hade jag tidigare handlett uppsatsskrivande, varför jag hade en viss kännedom om miljön, vilken var större än vad som varit fallet om jag varit helt utomstående. Vid den institution där observationerna gjordes avtalade jag med lärarna att få närvara vid de gruppkritiska

samlingarna. På samma ställe genomfördes samtliga intervjuer och de spontana samtalen. Sammanlagt har sju intervjuer med fem lärare gjorts. Utdrag från dessa har infogats i avhandlingens löpande text. Alla informanter har fått information om projektet och om att de kommer att anonymiseras.

Den sista delstudien omfattar även en episod där jag själv fungerade som lärare. Detta var ingen planerad observation, utan en del av empirin som får hänföras till den autoetnografiska delen. Motivationen till att använda detta stoff var att det kastade ljus över temat konstnärliga tekniker, samtidigt som ett exempel kunde ges på hur lärarpraktiken kunde speglas inifrån. Dessutom kunde en kontrast skapas till delstudien i kapitel 3, eftersom en helt annan konstförståelse än konstnärsjagets, var aktuell.

Här skulle jag vilja inflika att själva de deltagande observationerna avspeglade ett särskilt mönster, anmärkningsvärt eftersom det förvånade mig. Jag nämner detta då det har påverkat riktningen för avhandlingen. Vid tillfället slogs jag av att en övervägande del av studenterna på ett spontant sätt arbetade med *liknelser*, trots att den samtida tendensen var mer konceptuell och riktade sig bort från ett representationstänkande. *Tvärs emot det förväntade, tog jag fasta på hur det metaforiska uppträdde.* Vid sidan av det annars vanliga dekonstruktiva perspektivet, fanns det metaforiska tänkandet som en till synes naturlig arbetsmetod med variationer som analogier, mimetiska grepp, allegorier och juxtapositioner (sidoställanden). Därmed leddes mitt intresse vidare mot den roll som *det figurala* kunde tänkas spela.

Till sist kan det sägas att bakom de begrepp och förståelsemodeller som uppträder i avhandlingen finns tillämpningen av *en tolkande metod*. De valda ramarna för att fördjupa förståelsen kallas ibland för en tolkningsrepertorar (Alvesson & Sköldberg 2008). De teoretiska verktygen motsvarar denna repertoar där avsikten är att nya samband ska förmås att framträda. Även i

relation till annat såsom bilder, beteenden och berättelser, kan detta raster skapa betingelser för analys (ibid.).<sup>28</sup> I kapitel 3, men även på andra ställen, finns bildmaterial, som stödjer analyserna.

## Tidigare forskning om lärande i fri konst

Från dessa noteringar om hur undersökningen har utförts ska jag nu gå över till en översikt av den tidigare forskningen, sett till en nationell kontext.<sup>29</sup>

Avhandlingar om bildkonstpraktik är alltså inte många till antalet. Däremot har jag funnit att kvaliteten på dessa arbeten gör att bilden av konstlärarprofessionen har berikats. Av den anledningen har jag här valt att gå in mer i detalj i några av avhandlingarna. Dit hör främst de undersökningar som Christian Wideberg, Henrik Stenberg och Marta Edling har gjort. Men även en studie som Roland Ljungbergs, liksom Sven Åbergs, kommer att tas upp.<sup>30</sup>

För mina utgångspunkter är pedagogikforskaren Widebergs undersökning det bidrag som har haft störst relevans. Titeln på avhandlingen är *Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv* (2011). En grundtanke för författaren har varit att lyfta fram den speciella undervisningsform, typisk för konstskolemiljön, som ateljésamtalet utgör. På ett ingående sätt diskuteras de förutsättningar som undervisningen bygger på.

En liknande undersökning med utbildningsvetenskapliga förtecken är Ann-Mari Edströms *Learning in visual art practice* (2008a). Här betonas konstnären som utforskare. Edström lyfter särskilt fram hur den ämnesöverskridande tendensen lett till en ny roll för konstnären (Edström 2006, 2008a). Denna förskjutning bygger på det frivilliga uppgivandet av vissa traditionella parametrar. Den utforskande rollen ställs i kontrast till konstnären som geni (Edström 2006, 198; Edling 2010; Sandqvist 2008).<sup>31</sup>

När det gäller frågan om meningsskapande och kunskapsöverföring tas detta upp av Wideberg som återger hur lärarna närmar sig frågan om relationen mellan uttryck och innehåll (2011, 121). Det framgår att ett vanligt tema för läraren i mötet med studenten är frågor som *intention, uttryck* och *kvalitet* (ibid., 186). En förståelse för tradition och för det valda mediet är en förutsättning för att studenten ska komma i nivå med sin potential, något som kan ses som det yttersta målet för undervisningen (ibid., 167, 169). Därmed måste de egna resurserna tas i besittning. Dessa beståndsdelar är därmed något man brottas med. Slutsatsen Wideberg drar är att det hela handlar om en integrerad kunskapsform som benämns *bildning* (2011, 168). De förmågor som studenten utvecklar är alltså förvärvade både på ett kunskapsmässigt och ett personligt plan (ibid.). Konstutbildningen ser ur den synvinkeln till *hela människan* och kunnandet är något som studenten kommer att bära med sig i framtiden (ibid.). Att införlivas i en sådan bildningsprocess ser författaren som "en intellektuell och känslomässig ansträngning mot fördjupning" (ibid., 130). Synsättet knyter an till hermeneutiken, främst till Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002). Denne representerar en kunskapstradition som motsätter sig att tanke och känsla separeras.

I centrum för Widebergs analys står samtalet och den dialog som på ett prövande sätt ska etableras mellan lärare och student. Om detta lyckas kan pedagogen både stödja och utmana studenten. Författaren säger: "Den erfarna läraren kan använda sitt försprång och initiativ till att låta dessa båda sammanflätade dialoger av intention och gestaltning gå samman som en helhet i ateljésamtalet" (ibid., 169). Det tycks som att konstläraren, enligt avhandlingsförfattaren, förmår att hantera en lärandeprocess som går på djupet. Detta bör delvis höra ihop med att undervisningen skiljer sig från den universitetsbaserade utbildningen genom att vara mer individuellt baserad och

även tilldelas resurser så att detta blir möjligt. Ett annat fokus i Widebergs resonemang rör frågan om *mening*. Den knyter an till hur samtalet rör sig kring frågor om uttryck och mål med arbetet. Läraren och studenten kan dryfta vad det innebär att införliva en idé med "materialens och instrumentens egenskaper" [...] och andra kvalitativa kunskaper för ett konstnärskaps sammanhang och kvalitet" (2011, 135). Andra aspekter som behandlas är ateljésamtalets *etiska dimensioner* samt förhållandet mellan tradition och förnyelse. Även det faktum att konstläraren främst inte formellt tränats i att undervisa – utan till att göra konst – lyfts fram (ibid., 170). Wideberg framhåller: "Det är konstnärens erfarenheter som har präglat och fortfarande präglar undervisningens innehåll och metoder" (ibid., 15).<sup>32</sup> Det antagande som gjorts att basen i förmedlingen består av konstnärens förvärvade kunnande, får alltså stöd av den tidigare forskningen.

Tre namn inom estetisk teori som jag också vill nämna är Anders Burman (med titeln *Konst och lärande* från 2014), Kjersti Bale (2010) och Richard Wollheim (2006). Dessa referenser har fungerat som stöd för den teoretiska orienteringen, även om de inte explicit diskuteras. En brygga mellan detta estetiska fält, medieteorier och den franska teori som kommer att presenteras, utgör filmteoretikern Karl Hansson. Med sin avhandling *Det figurala och den rörliga bilden: Om estetik, materialitet och medieteknolog hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact* (2006) har han inspirerat till en bättre förståelse av sambandet mellan teknik och uttryck (se kapitel 5). I relief mot en mediehistorisk fond lyfts olika *figurala fenomen* fram. Undersökningen framhäver "materialitetens och plasticitetens" betydelse för den visuella upplevelsen (ibid., 13). Ett annat område är kroppens roll. Hansson fokuserar inte minst på känselsinnet och på hur en *taktil förståelse* samverkar med

seendet (ibid., 114). Detta säger något om det figurala som betraktaren möter på "gränsen mellan abstraktion och avbildning" (ibid., 13).<sup>33</sup>

## II

Andra undersökningar om lärande i fri konst kommer främst från ämnena konstvetenskap och bildpedagogik. Edling analyserar i boken *Fri konst?* från 2010 vad som hänt när de bildkonstnärliga högskoleutbildningarna har uppgått i det statliga högskolesystemet. Denna anpassningsprocess rör min egen övergripande fråga om hur kunskapsformer bereds utrymme. Edling frågar hur en "praktisk och starkt individualiserad konstnärlig skolning [kunde] ges plats i en i grunden akademiskt präglad organisation?" (2010, 13). Frågan ger eko av det som begreppsparet sägandet och det sagda knyter an till.

När det gäller det individualiserade upplägget, hör detta ihop med konstnärsrollen och med att varje student har särskilda erfarenheter, förutsättningar och mål med sin utbildning. Edling knyter dessa särdrag till en historisk kontext (2010, 11). Hon poängterar att dagens konsthögskolemiljö skiljer sig från andra grundutbildningar inom högskolan (ibid., 30). Till exempel görs ett nedslag i hur den fysiska miljön ser ut, hur lokalerna utformats och vilken utrustning som stödjer undervisningsprocesserna. Edling understryker att de flesta utrymmen som finns är till för *praktiskt arbete*. (Temat återkommer i kapitel 5.)

Utifrån en historisk horisont beskrivs hur universitetssystemet och akademisystemet (med de konstnärliga akademierna), har löpt parallellt. I Florens hade de senare redan vid 1500-talets mitt inrättats (ibid., 32). Samtliga var institutioner som förknippades med prestige. När det gäller konstnärernas status, gav inramningen en tyngd. Skillnaden gentemot den universitets-



baserade studiegången var att hantverkstraditionen bibehölls. Detta säger något om det flerdimensionella kunskapsarv som jag redan skisserat.<sup>34</sup>

### III

Från ett sociologiskt håll har Henrik Stenberg (2002) och Marita Flisbäck (2006) behandlat konstskolans miljö. I sina avhandlingar har de närmare undersökt *konststudentens* perspektiv på den förberedande konstskolan.

Stenberg knyter, utifrån Anthony Giddens teorier, an till frågan om senmodernitetens problem och belyser hur konststudenten bearbetar frågor om identitet. Detta görs i en reflexiv process och resultat ges i form av "dramatiserad kunskap" (2002, 208). Att dramatisera ett innehåll är att skildra det, att ge form åt ett innehåll. Stenberg inför också begreppet "subjektiverande reflexivitet" och ser denna som en "form av reflexivitet som är central för konsteleverna" (ibid., 176).

Flisbäcks studie tar upp hur några yngre kvinnliga elever bearbetar sina yrkesförväntningar i samspel med de lärare de möter.

Yrkeskunnandet står i centrum för konstnären Roland Ljungberg (2008) när han, i avhandlingen *En resa från de ordlösa: en kartläggning av ett personligt yrkeskunnande*, speglar sin yrkesbana. Konstnären har främst varit verksam som målare men även utvecklat en forskarinriktning och lyfter fram det egna arbetet som undersökningsobjekt. I kronologisk form panoreras 1970-talets konstutbildningar (Gerlesborgsskolan och Konsthögskolan) liksom arenor som galleriutställningar och platser för gestaltningsuppdrag. Boken tangerar Edlings rapport i och med att förhållanden vid Konsthögskolan bringas i dagen.

## Tidigare forskning om yrkeskunnande och praktisk kunskap

Inom tre nordiska miljöer bedrivs forskning i praktisk kunskap.<sup>35</sup> Utifrån en samling perspektiv beforskas aspekter av yrkeserfarenhet.<sup>36</sup> Influenserna kommer från filosofi, närmare bestämt fenomenologi, existensfilosofi, kunskapsteori och hermeneutik, samt från etnologi, antropologi och kognitionsvetenskap. Dessutom finns inslag av samhällsanalys och marxistisk teori.<sup>37</sup>

Senter for praktisk kunnskap (SPK) i Bodø har influerats av en grupp filosofer och forskare knutna till Universitet i Tromsø, såsom Wittgensteinforskaren Jakob Meløe samt filosoferna Viggo Rossvær och Johan Arnt Myrstad, liksom antropologen Jens-Ivar Nergård. Den senares böcker *Det skjulte Nord-Norge* (1994) och *Den levende erfaring* (2006) om den samiska kulturen, har varit mönsterbildande. Det gäller också för Rossvær och boken *Ruinlandskap og modernitet: hverdagsbilder og randsoneerfaringer fra et nord-norsk fiskevær* (1998); en skönlitterärt präglad samhällsanalys.

## IV

Vid Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola bedrivs forskning och utbildning. Båda centrumbildningarna startades en gång av Ingela Josefson. Med förankring i arbetslivsforskning och inte minst i kontinentalfilosofi undersöks former av erfarenhetsbaserat lärande. Två profilområden är människovårdande yrken och lärandets praktiska kunskap. En ambition har från början varit att överbygga avståndet mellan yrkespraktik och vetenskapligt kunskapande.<sup>38</sup>

Från Bo Göranzons institution på KTH kommer lutspelaren Åberg och avhandlingen *Spelrum: om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärarens praktik* (2008). I den ventileras frågor som rör estetiska lärprocesser inom musikalisk praktik.<sup>39</sup>

Gemensamt för samtliga dessa utbildningar i praktisk kunskap är intresset för kunskapsteori och erfarenhet. Essäistiskt skrivandet fungerar som underlag för kritisk reflektion.<sup>40</sup> Detta reflekterande skrivande är en metod som utgår från hur förståelse enligt Gadamer formas som en spiralrörelse (se not 45).

För att slutligen sammanfatta denna forskningsgenomgång skulle jag vilja knyta an till de tidigare frågor som kommit upp. Multimodalitet kunde ses som en betydelsefull del av kunskapsöverföringen inom ämnet fri konst. Vidare nämndes att inslag av förtrogenhetskunskap hörde ihop med tolkningar inom den aktuella, visuellt orienterade praktiken. Dessa aspekter betonas i exempelvis Widerbergs forskning om ateljésamtalet, som också lyfter fram fenomenet medialitet (2011, 186). Det går även att ta fasta på den "subjektiverande reflexivitet" som Stenberg ringat in som karaktäristisk (2002, 176).

## **Konstnärlig forskning**

År 2006 färdigställdes vid Lunds Universitetet de första avhandlingarna inom bildkonst i Sverige. I och med denna möjlighet att disputeras inom konstnärliga ämnen förändrades de förhållanden som har att göra med fältets synlighet som kunskapsområde. Övergången från konstnärligt utvecklingsarbete till konstnärlig forskning har gjort att nya krav ställs och därmed sker en förskjutning. Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning definierar

området på följande sätt:

Konstnärlig forskning grundas i konst som gestaltande kunskapsform och undersökande praktik. [...] Forskningen utförs genom konstnärligt arbete med stöd i undersökande metoder och teoribildning som också kan hämtas från andra forskningsområden. Syftet är ofta att belysa konstnärlig produktion och kunskapsprocesser: frågor kring konstens uttryck och villkor samt sinnliga, narrativa och performativa aspekter av konst. Forskningen innebär även kontextualisering av konstnärliga projekt, utveckling av forskningsmetoder och teori samt interaktioner med material, historia och samhälle. (2015, 5)

I korthet finns två linjer för den konstnärliga forskaren; antingen att reflexivt sträva efter att avtäckta de konstnärliga processerna (*modus ett*), eller att anamma tvärdisciplinära förhållningssätt med starkare infärgning av akademisk terminologi (*modus två*).

Ami Skånberg Dahlstedt, dansare, koreograf och doktorand, menar emellertid att "den konstnärliga forskaren hamnar i ett glapp mellan teori och praktik, ett gränssnitt mellan det konstnärliga och det akademiska fältet där hen varken är enbart konstnär eller enbart akademiker [...]" (2016).

Ordet "glapp" signalerar att den konstnärliga forskaren löper en risk att hamna i en obekväm position. Skånberg Dahlstedt efterlyser synsätt där "*form* inte är skilt från *inhåll* och kan värderas lika" (ibid.). Vidare betonas att "den konstnärliga utövares närvaro i forskning skapar nya tvärdisciplinära metoder" (ibid.). Utrymme bereds därmed för en kunskapspluralism, om ett mångperspektiviskt synsätt kan vidmakthållas.

Det första förhållningssättet, *modus ett*, tar sin utgångspunkt i bildkonstens historiska arv och beskrivs så här av Vetenskapsrådet:

Inom detta fält insisteras ibland på att all allvarligt menad konstnärlig verksamhet är en form av utforskande av ett ämne, material, eller vissa förhållanden eller föreställningar. Därmed handlar den konstnärliga forskningen i hög grad om ett "avtäckande" av de konstnärliga processerna – ett försök att teoretiskt artikulera vari den specifikt konstnärliga kunskapen består, hur den formas, används och står i förbindelse till exempel med samhället och politiska handlingar, det vill säga inte bara det praktiska/metoderna/görandet utan också de mekanismer som agerar för att skapa mening i ett verk. Begreppen "metod" och "metodologi" förstås här också i en vidgad betydelse i det att de har sin egen estetik och bär med sig sina gester, sin diskurs och sin historia i ett konstverk, det vill säga att det upprättas ett slags "metodologins estetik" som är generisk i den forskande praktiken, vilket också har paralleller inom flera vetenskapliga traditioner. Begreppen "metoder", "görande" och "praktik" ses alltså som involverade i verkets meningsproduktion och bör därför reflekteras i det konstnärliga forskningsprojektet. Enligt synsättet är det också genom en sådan reflektion som den konstnärliga forskningen skiljer sig från annan konstnärlig praktik. (2015, 158 – 159)

En sådan ansats har en hel del gemensamt med den reflexiva metoden inom praktisk kunskap. Modus ett ser också ut att omfatta den form av inbäddad reflexivitet som kommer att presenteras senare i avhandlingen.

Den andra ansatsen, modus två, är enligt Vetenskapsrådet "inte lika benäg[en] att försöka 'avtäckas' den specifikt konstnärliga processen utan betonar mer den konstnärliga forskningen som egen form för kunskapsproduktion vilken möjliggörs av tvärdisciplinära förhållningssätt och undersökningsmetoder [...]" (2015, 4). I presentationen nämns urbana studier och design som två områden som kan knytas till modus två.

Förhållningssättet öppnar dörren gentemot ett akademiskt format. En fördel med detta är att utbytet mellan fält blir större. På minussidan, om konstpraktiken nära nog tillåts smälta samman med delar av den samhällsvetenskapliga forskningen, är att potentialen i de beskrivna formerna

av dramatiserad kunskap och subjektiverande reflexivitet förbises. Därmed tycks chanserna att tillgängliggöra flerfaldiga uttryck minska. Tillfällena att skapa en medvetenhet om formfrågor, på det sätt Skånberg Dahlstedt hänvisar till, ser ut att kunna minska istället för att öka. Den språkliknande praktik som konstnären ägnar en stor del av sin utbildningstid till att lära sig att behärska benämndes (med ett lån) som ett *sägande*. De gestaltande uttryckssätten består av en dynamisk och införlivande dimension som skalas bort med en strikt tillämpning av en akademisk form.

## **Sammanfattning**

Inledningsvis har jag gett en introduktion till de två traditioner som undersökningen tar avstamp ifrån, fri konst och praktisk kunskap. Avhandlingen har som mål att lämna ett bidrag till en större förståelse av konstlärarens yrkeskunskap. Dess kärna består av tre delundersökningar. Forskningsfrågorna rör lärarnas praktiska kunskap, dessutom hur dimensioner av mening och reflektion uppträder samt vad som kan vara kännetecknande för undervisningssituationen. Det gångna kapitlet omfattar också en redogörelse för forskningsläget samt för studiens material, struktur och metod.

Perspektivet är ett hermeneutiskt fenomenologiskt breddat synsätt och de ansatser som använts är autoetnografi, deltagande observation, intervjuer samt kritisk analys.

Själva utgångspunkten för arbetet rör mönster hos kunskapandet i anslutning till konstnärliga praktiker. Ett behov av fler undersökningar verkade finnas eftersom tidigare forskning pekat på att det ackumulerade kunnandet tenderade att stanna inom varje lärosäte, istället för att förmedlas utåt. Något annat som forskningsgenomgången visade var att studentens växande

förståelse inte minst rörde det valda mediet (Wideberg 2011, 167, 169), dess tradition och relationen mellan uttryck och innehåll (ibid.,121).

I högre grad än förväntat kom den föreliggande studien att peka mot en användning av metaforiska uttrycksformer. Detta trots att andan inom konstfältet sedan relativt lång tid präglats av konceptuella tillvägagångssätt (se kapitel 3, 4 och 5). *Dessa figuralt orienterade arbetssätt gör bruk av "sinnliga, narrativa och performativa" aspekter* (Vetenskapsrådet 2015, 5). Vidare befanns lärarna inom fältet fri konst arbeta med tolkningsfrågor (något som jag kommer att utveckla i kapitel 4) och därmed identifierades ett hermeneutiskt inslag inom de visuella praktikerna. Att gestalta ett meningsinnehåll är att skildra det så att undertexter och bibetydelser framträder, något som pekar mot en av avhandlingens inspirationskällor, Michael Polanyi, känd för begreppet *tacit knowing*. Den relationella kunskapssyn som denne kunskapsteoretiker företräder omfattar såväl det som är i uppmärksamhetens fokus, *det fokala*, som det underliggande och "tysta". Applicerat på konstlärarens yrkeskunnande spänner detta över flera nivåer, både vad gäller den egna erfarenheten, kännedom om teorier samt förståelsen inför studentens arbetsprocess.

## 2. EN UTVIDGAD HERMENEUTISK FENOMENOLOGISK ANALYS

För att undersöka konstlärarens yrkeskunnande har jag använt mig av en utvidgad förståelseram. Det innebär att inspiration hämtats från både kontinentalfilosofi och från strömningar inom psykoanalys,<sup>41</sup> feministisk och estetisk teori. Gemensamt för dessa riktningar är ett intresse för hur de nämnda *underliggande dimensionerna* samspelar med det som direkt kan uppfattas. Nedan kommer jag att beskriva dessa drag hos den valda teorin, följt av en introduktion till tanken på kunskap som ett relationellt fenomen. Därefter kommer jag bit för bit att gå igenom det metodologiska upplägget. Några ytterligare kommentarer om metoden finns sist i avhandlingen.

### Om den valda teorin I

Den praktiska kunskapens teori har presenterats i förra kapitlet. Samma strömning använder som jag hänvisat till fenomenologi och hermeneutik, varför en naturlig fortsättning är att här mer ingående introducera dessa delar. Ett hermeneutiskt fenomenologiskt perspektiv lämpar sig för att undersöka komplexa och subtila förhållanden (Denscombe 2009, 123). Ricoeur är en filosof som har formulerat sig kring de aspekter som nämndes ovan. Han menar att hermeneutiken bidrar till "en vetenskaplig undersökning genom att grunda den på en erfarenhet av världen som *föregår och innesluter* den vetenskapliga kunskapen och kunnandet" (1992, 125–126, min kursivering). På det sättet har riktningen relevans för diskussionen om kunskap.

Den fenomenologiska livsvärldsanalysen syftar till att frilägga sådant som annars tas för givet. En sådan "bakgrundkunskap" hos subjektet kan liknas vid en provisorisk hypotes. För en individ är det naturligt att utgå från de referens-



ramar som för tillfället ter sig giltiga. Förförståelsen utgör en fond i mötet med världen. När en anledning att omvärdera denna infinner sig, förändras grundsynen. Faktiska upplevelser, praktiska omständigheter och möten med teoretiska aspekter kommer att göra att livsvärldshorisonten förskjuts.

Begreppet *livsvärld* är hämtat från den fenomenologiska tanketraditionen och den tyske filosofen Edmund Husserl (1859 – 1938). En återkommande tanke rör de grundantaganden som konstituerar vår världsbild, utifrån vilka andra förmågor utvecklas. Det *praktiska tänkandet* utgjorde vetenskapens startpunkt, menade Husserl, som utformade en kritik av att dessa insikter förloras i takt med att vetenskaperna blivit mer specialiserade. De abstrakta symboler som naturvetenskapligt och teknologiskt processande kom att använda sig av, har gjort att kontakten med meningsbärande fenomen har försvagats. Erfarenheten behöver därför på nytt utforskas och mötet med livsvärlden tas med i beräkningen.

Husserl var dock inte motståndare till vetenskaplig objektivitet (Sjöstrand 2015, 39) men han kritiserade en vetenskap som "inte längre reflekterar över sina grundvalar" (ibid., 38). Genom att betona *utbytet* mellan värld och individ, överskrids separationen mellan subjekt och objekt, något som av fenomenologer beskrivs med ordet intentionalitet, eller "riktadhet".<sup>42</sup>

Fenomenologin och hermeneutiken handlar i så måtto om det som är ytterst elementärt och till synes självklart i tillvaron. Dessa tanketraditioner tar "sin utgångspunkt i den levda, meningsfyllda erfarenheten [...]" som Svenaeus formulerar saken (2009, 357, not 23). Meningsbegreppet och hermeneutiken kan beskrivas som ett grunddrag i socialt liv (ibid., 22). Därav följer att inriktningen som metod betraktad kan lämpa sig för att undersöka annars svåråtkomliga fenomen, exempelvis lager av erfarenhet (Maxwell 2013, 30). Som ett kitt mellan upplevelse och språk finns meningsdimensionen, vilket kan

uttryckas på följande sätt: "But in relation to reality denoted, meaning stands as a mediator between words and things, i. e. it is that through which words relate to things [...]" (Ricoeur 2010, 144). Det implicita kunnande som är förknippat med mellanmännsliga aktiviteter kan på detta sätt lyftas fram.

Frågan om meningsskapande har inte minst att göra med förståelsen av identitet i det senmoderna samhället (Stenberg 2002, 203–210). Till saken hör att mening ibland är något som uteblir. Upplevelser av *brist på sammanhang* uppträder i det moderna livet.<sup>43</sup> Stenberg skriver: "När individen inte kan tala om det som är viktigt för henne och andra kan känslan av meningslöshet uppstå" (ibid., 208).

Det tillägg som hermeneutiken kommer med är tanken om att "denna erfarenhet i människans fall inbegriper tolkning" (Svenaesus 2009, 357, not 23). Språket och tidsplanens framträdande bildar en grund för den utforskande aktiviteten. Meningens infletning är beroende av ett visst avstånd för att bli gripbar.<sup>44</sup>

Den klassiska hermeneutiken utarbetade sina utgångspunkter utifrån de "översättningsproblem" som uppstod vid granskningar av äldre texter. För Gadamer kunde textens innehåll endast göras tillgängligt genom att den egna erfarenheten tilläts att möta det icke-igenkännbara.<sup>45</sup> En central utgångspunkt som präglar hermeneutisk forskning är att sökandet efter kunskap måste starta i en förutsättningslös attityd (Svenaesus 2009, 23). Reflektionen spelar en roll genom att tydliggöra *villkoren* för förståelsen (Gadamer 1997; Reeder 1996, 314).

## Om den valda teorin II

Att jag valt att kombinera perspektiv från de ovan nämnda paradigmiskt skilda områdena kan motiveras med att dialogen mellan synsätt fungerar klargörande (Maxwell 2013, 43). Under analysarbetet kan skillnader mellan kontexterna, såväl som gemensamma drag, tillåtas att visa sig (ibid.). I den bemärkelsen är en utvidgad förståelseram en tillgång. Tolkningsapparaten heterogena sidor behöver således inte ses som ett problem.

De kontexter som jag använt och som på skilda sätt behandlar mitt tema är:

- Teorier om praktisk kunskap, huvudsakligen Polanyi, men även Aristoteles, Dreyfus & Dreyfus, Nortvedt & Grimen och Svenaeus.
- Fenomenologi och hermeneutik, främst Ricoeur, i viss mån Merleau-Ponty och Foultier. Husserl omnämns, liksom Gadamer.
- Estetisk teori och litteraturteori; Ricoeur, Kristeva, Lyotard, Adorno, Seip och Flodin.
- Objektrelationsteori; Freud, Winnicott och Nilsson.

Den feministiska teorin är, förutom när det gäller Kristeva och enstaka andra nedslag, inte direkt använd som ett redskap, däremot finns dess grundföreställningar med och kommer till uttryck när det gäller frågor om subjektivitet, förkroppsligad erfarenhet och reflektion. Omöjligheten av ett "objektivt" och neutralt kunskapsideal förenar empirinära forskning med feministiska teorier, som Waldemarson säger (2009, 370). På ett motsvarande sätt lyfter kunskapsteoretikern Genevieve Lloyd fram hur bilden av ett neutralt kunskapssubjekt har formats. Genom att vissa värden framställts som mer eftersträfvärd än andra har ett ideal förenat med parametrar som behärskning och kontroll växt fram (1993, 44). Samma forskare identifierar

även opersonlighet som en traditionellt prioriterad egenskap (ibid.).<sup>46</sup> Tanken på neutralitet har bidragit till att förkroppsligade nivåer inte tagits med i beräkningen, något som är nödvändigt för att ge en fullödig bild av kunskap. I detta sammanhang, där praktisk kunskap står i fokus, behövs rättvisande sätt att skriva fram sinneserfarenhet. På så vis tillför exempelvis Polanyis teori en möjlighet att omfatta flera register, även fysiologiskt kroppsliga och psykodynamiska. Därmed kan det sägas att alla de nämnda teoretiska strömningarna och fältet praktisk kunskap binds till varandra genom en helhetsoptik. Trots diverse olikheter, delas en kritik av gällande normer för kunskap. Aspekter som inte kan åsidosättas är det förkroppsligade, det motoriska, det platsburna, det icke-kontrollerade och det tidsbundna.

Kroppen har, som vi ska se, att göra med hantverk och med tekniska processer. Längre fram (i kapitel 5) kommer jag att utveckla min förståelse av aspekten teknik, relaterat till praktisk gestaltning.

När det sedan kommer till den estetiska teorin nämnde jag att mitt intresse hade väckts kring metaforiskt tänkande. Det handlade då om några konststudenter som på tvärs mot samtiden använde sig av bildlika omläsningar (Auerbach 1993. Citerad i Dubois 1999, 12). En sådan figurativ tolkning intar en position mellan hermeneutik och estetik, något jag i detta och i nästa kapitel kommer att utveckla.

Ett antagande består i att den figurala orienteringen hör ihop med underliggande faktorer. Till stöd för en sådan idé finns den franske filosofen Jean-François Lyotard (1924 – 1998). Han har utarbetat en teori om det figurala och i hans avhandling från 1971, *Discours, figure*,<sup>47</sup> utvecklas tanken utifrån läsningar av Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) och Sigmund Freud (1856 – 1939). Lyotard använder termen *det laterala* för att peka på funktionen av det omedvetna.<sup>48</sup> Centralt är också relationen mellan form (*Gestalt*) och innehåll,

där formen aldrig är något i sig, utan en nivå som bär på laddningar. Det figurativa står enligt Lyotard i förbindelse med psykets resonanslåda (1971, 57, 156, 165). Freud är ursprungsteoretikern i sammanhanget.

Precis som Lyotard bidrar Julia Kristeva (född 1941) med begrepp för att med förståelsen omfatta ett för-reflexivt register – *genotext*.<sup>49</sup> Hon tog tidigt intryck från fenomenologisk filosofi och från psykoanalys, vid sidan av viss inspiration från 1900-talets poeter, exempelvis Stephan Mallarmé. Centralt är vad som händer med inslag av rörelse, rytm och plasticitet i språket. Medan texten som text, rör sig bort från kroppen, uppmärksammar begreppet genotext den påverkan som ett visst röstläge och en intensitet bidrar med.<sup>50</sup> På så vis är uttrycken genotext och det figurala besläktade.

Gemensamt för dessa resonemang är en kritik mot vad som uppfattas som logocentrism. Tankarna är färgade av det sena 1900-talets debatter, vilka kom att påverka kunskapsteorin. En förnyelse inträdde och i förlängningen etablerades en förskjutning av subjekts- och språkteorier. Den för tiden dominerande strukturalismen kom att utmanas i och med att betydelsen av det latentasätts i centrum. Lyotard ställde sig kritisk mot det syntaktiskt ordnade och uppmärksammade istället *rörelsen* i det figurala.

Den feministiska kritiken formulerade ett motstånd mot upplysningens åtskillnad mellan kropp och medvetande, idéer som fått ny aktualitet genom strömningar som affektteori och nymaterialitet.

\*

Vid sidan av dessa har jag uppmärksammat några tankegångar av den tyske filosofen Theodor W. Adorno (1903 – 1969). Även om han tillhör en tradition vid sidan av fenomenologin, finns förbindelser bakåt vilka utgår från

Aristoteles. På så sätt finns beröringspunkter. Ett samlande begrepp är *mimesis*, avbildning. Adorno arbetade även med texter om det för-reflexivas betydelse, särskilt i boken *Aesthetic Theory*, vilken utgavs postumt.

Adorno har jag läst parallellt med två av hans uttolkare. I det sammanhanget har jag använt den norska filosofen Ingebjørg Seips närläsningar av hans estetiska teori. En annan introduktion ger Camilla Flodin i avhandlingen *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* (2009). Från hennes analys har jag hämtat inspiration, främst när det rör sig om klyvnaden mellan subjekt och objekt, men också kring hur konst som fenomen kan förstås under senmoderniteten. Bakgrunden till detta har med upplysnings-tänkandet att göra.<sup>51</sup>

Vid uppkomsten av moderniteten inrättas en skillnad mellan yttre och inre världar. Detta leder till en *ambivalens* i förhållande till avbildning. Konstarna opererar inom det sinnligas sfär, *men de frigör sig aldrig från den dubbelhet som grundläggs under upplysningen*, menar Adorno. Tvärtom gestaltas återkommande själva denna dragkamp.

När det så kommer till psykoanalysen och objektrelationsteorin rör detta en sorts mikroanalys som är av betydelse när det gäller att förstå hur ett konstnärligt yttrande opererar. Det psykoanalytiska perspektivet uppmärksammar individen som någon som successivt prövar och stämmer av inre och yttre verklighet, något som sker genom aktiviteter av olika slag. När ett litet barn utprövar gränserna för det egna jaget, sker detta i samspel med omvärlden. Ett exempel på en sådan typ av utforskning är leken. Ett jämkande äger rum. Donald Winnicott (1896–1971) menar att leken upprättar en imaginär zon, som han kallar *mellanområdet*. Denna hypotetiska plats benämns även det *potentiella rummet*. Inom denna sfär kan gränserna mellan jag och icke-jag utforskas (Crafoord 2007, 159). Winnicott hävdar att området existerar

mellan barnets "[...] primära skaparförmåga[n] och den objektiva varseblivning som grundar sig på verklighetsprövning" (1971/1984, 29. Citerad i Crafoord 2007). Delar av detta motsvarar Lyotards och Kristevas utgångspunkter.

Winnicott beskriver hur leken, eller till en början en napp eller en nalle, fungerar som ett övergångsfenomen eller *övergångsobjekt*. Nallen laddas med vårdnadsgivarens betryggande egenskaper. På så vis möts i övergångsobjektet det som är jag och det som inte är jag (Nilsson 2010). Mellanområdet blir en plats för *medling* mellan till synes konfliktfyllda utgångspunkter.

Dessa uppfattningar lägger grunden till att förstå en konstnärlig utsaga inte bara som en fras vilken som helst, utan som ett mångfacetterat sätt att kommunicera. I centrum står förhållandet mellan det inre och det yttre.

## **Om de valda metoderna**

I inledningen har jag hänvisat till att avhandlingen består av tre delundersökningar. Särdrag hos metodansatserna har helt kort redovisats. Nedan följer en utförligare genomgång.

Något av det som präglar ett etnografiskt inspirerat tillvägagångssätt ska först behandlas. Den här typen av analys riktar sig mot ett meningsinnehåll som rör hur individer handlar, samt *hur sociala praktiker ter sig* (Hammersley & Atkinson 2007). Utgångspunkten består i de innebörder som förmedlas i ett visst sammanhang (Aspers 2011, 42; Verbeek 2005, 111). En förståelse skapas av "meningen med händelser, situationer, erfarenheter och handlingar som studiens informanter är involverade i" (Maxwell 2013, 30). Det som är meningsgivande tolkas och målet är att förstå undersökningens specifika sammanhang bättre.

Miljön som observationerna sker i är inte tillrättalagd, utan vardaglig (ibid.). Även spontana samtal kan komplettera insamlingen (ibid.). En variation av inhämtat material kan på så vis användas för att bereda utrymme för en efter hand mer djupgående förståelse. Enligt ett etnografiskt metodontänkande kan antalet intervjuer och observationer vara litet (ibid.). Intervjuerna behöver inte utgå från en fixerad ordning av frågor.

## II

Autoetnografi innebär att ett skrivande utifrån egna erfarenheter bildar underlag för forskarens analysarbete. Något av detta diskuterades i avsnittet om avhandlingens forskarjag.

Det narrativa anslaget tjänar alltså till att vidga läsarens erfarenhetsvärld. Detta är drag som ligger nära hermeneutiska och fenomenologiska utgångspunkter.<sup>52</sup> Metoden hör samman med de former av skrivande som används inom fältet praktisk kunskap, vilket också skisserades. Ansatsen fäster således vikt vid det personliga – ett hänsynstagande som för den skull inte behöver bortse från en samhällsanalys. Enligt genus- och medieforskaren Jenny Sundén lånar autoetnografi drag från självbiografiskt skrivande (2010). Hon ser tillvägagångssättet som sammanhörande med ”en etnografisk metod som kopplar det personliga till det kulturella, det sociala och det politiska” (ibid.). Den kritiska blicken kan på så sätt vända sig mot en intim nivå, för att i allt vidare cirklar röra sig mot det kollektiva. Sundén fortsätter: ”Deborah Reed-Danahay förstår självvetnografins dubbelnatur som en genre där postmodern etnografi (en kritik av objektivism och realism) blandas med postmodern självbiografi (en kritik av ett enhetligt, autonomt subjekt)” (ibid.).

Detta är ett tillvägagångssätt som passar när det gäller att upptäcka



förbindelser mellan *det upplevda* och en kulturell kontext (Richardson 2005, 931). Att på så vis knyta det enskilda till ett större sammanhang, var något som nämndes som en del av hermeneutiken. Släktskapen mellan hermeneutik och autoetnografi bottenar i att båda vägarna åberopar en *tolkningsprocess*. Skrivprocessen ger redskap som gör att en självmedvetenhet kan tas tillvara. Det som först är närliggande kan betraktas med en viss distans.

### III

En del av materialinsamlingen härrör från en anordnad diskussionskväll i november 2012, där deltagarna bildade den redan nämnda fokusgruppen. Denna utgjordes av ungefär trettio personer. En enkät med frågor om konstnärliga arbetsprocesser distribuerades på plats (se Appendix I). Deltagarna samlades i mindre grupper, skrev ner sina svar och protokollförde sina diskussioner. Data består av enkätsvar och av informanternas anteckningar.

Ytterligare en enkätundersökning har genomförts under 2016. Lärarkollegiet på den aktuella högskolan ombads att besvara ett antal frågor. Fem lärare av femton bidrog med svar (se Appendix III). Dessa analyserades utifrån de underteman som kunde utkristalliseras och svar kom sedan att inarbetas i avhandlingstexten.

När det kommer till intervjudelen har jag sammanlagt genomfört semi-strukturerade intervjuer med fem lärare i fri konst. Varje intervju har spelats in för att sedan transkriberas. En informant träffade jag vid två tillfällen, vilket sammanlagt har gett sju transkriberade dokument. En av intervjuerna var en gruppintervju med tre lärare (2014). Vid tillfället skickades ett frågeformulär ut innan, vilket låg till grund för de inspelade sekvenserna (se Appendix I).

Samtalet tilläts att löpa fritt, förankrat i frågorna. Den intervju som genomfördes sist (under 2017) utgick från nyckelord i den enkät som skickats ut.

Tack vare att jag umgåtts med materialet över tid har enkät- och intervjufrågor kunnat preciseras, något som varit en stor fördel. Maxwell betonar att den kontinuerliga utvärderingen av forskningsfrågor i relation till undersökningens centrala delar bidrar till att relevansen ökar (2013, 84). För min del har detta inneburit att jag noggrant kunnat sortera materialet. Precisionen är något som växt fram genom dessa växelvisa rörelser, något som varit svårt att forcera. Framväxandet av slutsatserna har skett när det empiriska materialet bearbetats och ställts i relation till analysapparaten och dess begrepp. Det som till en början endast kunde anas, har under tolkningsprocessen formulerats och kunnat bestämmas.

I denna avhandling förhåller sig den empiriska del jag precis beskrivit till en ganska omfattande teoridel. Som Maxwell skriver beror värdet på undersökningen på hur adekvata beskrivningarna, tolkningarna och förklaringarna är (2013, 79). *Empirinära forskning brukar prioritera förutsättningslöshet, men om Maxwells tanke stämmer kan relevansen avgöras utifrån den helhet som visar sig.*

## **Forskningsetiska överväganden**

Undersökningar som involverar människor är beroende av etiska ställningstaganden. Individen har rätt till skydd mot oönskad insyn. I kontrast mot dessa intressen står det så kallade forskningskravet som stödjer sig på uppfattningen att ny kunskap kan minska fördomar och även på andra sätt förbättra människors livsmiljö (Vetenskapsrådet 2004, 5).

Lärare i fri konst arbetar ofta halvtid med undervisning och därutöver med egna projekt och uppdrag. Detta innebär en ansenlig arbetsbörda och på så sätt

har informanterna haft flera hänsyn att ta. Det kan förmodas att de känt tidspress. I den meningen finns en etisk aspekt av att tillfråga personer om medverkan. Detta har med längden av samtalen att göra. Två intervjuer var ungefär en timme långa, de andra tog två timmar. När intervjuerna förbereddes var jag tydlig med att det handlade om långa intervjuer och att deltagandet var frivilligt och kunde avbrytas. Information om projektet skickades ut. Alla deltagare har fått ett brev där projektet presenterats (se Appendix IV). Därefter har var och en fått ge sitt godkännande till att medverka.

Informanterna har (med några undantag) inte fått ta del av transkripten eftersom jag först sent i processen visste vilka delar jag ville ta med. Min bedömning har ändå varit att de citerade kommentarerna inte varit av sådan art att de är etiskt känsliga (Vetenskapsrådet 2004, 15). I avhandlingen har anonymiseringar gjorts konsekvent. Namn som motsvarar personernas riktiga namn har inte använts. Det lärosäte som har besökts är inte heller namngivet.

Varje yttrande som finns i avhandlingen har placerats där det passar in, det vill säga utifrån min tolkning, och då har jag infogat utsagan i ett visst kontextuellt sammanhang. Därmed finns en risk att jag har feltolkat något som sagts. Det urval som har gjorts har lett till att vissa synvinklar, som har gått i linje med mitt syfte, de valda utgångspunkterna och med metoden, har fått plats medan (en mängd) andra data förkastats. I och med detta föreligger en fara att den som intervjuats inte känner igen sig. På så vis vill jag understryka att jag och ingen annan är ansvarig för hur innehållet har presenterats, analyserats och kommit till uttryck. Jag har också under projektets genomförande blivit mer uppmärksam på dessa problem och gjort flera bearbetningar av texten för att nyansera framställningen och låta fler aspekter lysa igenom.

För att läsaren ska kunna bilda sig en uppfattning om min, det vill säga forskarens förförståelse, hänvisar jag till avsnittet *Studiens forskarjag – en positionsbestämning*, i inledningen.

## **Misstanke och försoning – en kort kommentar**

Ricoeur var den som myntade formuleringen ”misstankens hermeneutiker”. Med talesättet åsyftades de civilisationskritiska tänkarna Nietzsche, Marx och Freud. Själv behöll han ett visst avstånd, även om han studerade exempelvis Freuds idéer i detalj. Hos Ricoeur återfinns en viss tro på stabilitet, något som utgör en skillnad visavi dessa uttolkare och mot senare teorier. Därmed avviker hermeneutiken från ansatser som betonar ”osäkerhet och pluralism” (Alvesson & Sköldberg 2008, 389).

Betydelsen av den kunnighet som är integrerad i personligheten har, som antytts, en kritisk och politisk dimension.<sup>53</sup> I och med syftet att ”försvara vishetens, inkännandets, uppmärksamhetens, reflektionens eller hantverkets värde i yrkeslivet [...]” får det personliga en sprängkraft (Svenaesus 2009, 14).

Denna kritiska blick på hur olika kunskapsyttringar omhändertas (eller förbigås), gäller i högsta grad professionsutbildningar. Ett kunskapsteoretiskt perspektiv kan lyfta fram de normativa funktionssätten. Dominansen av kunskapsideal som är mer eller mindre nära förbundna med diskursivitet, alternativt positivism, ger återverkningar när praktiskt präglade yrkesinriktningar anknys till universiteten.

Därför är det viktigt att en oreflekterad syn på kunskap bemöts på ett välfunnet sätt. Det utvidgade hermeneutiskt fenomenologiska perspektiv som jag använder syftar i den bemärkelsen till att förtydliga, granska och problematisera. Detta trots att fenomenologi ofta avfärdas som en okritisk

riktning.<sup>54</sup> I relation till ett utpräglat poststrukturalistiskt perspektiv, står de kritiska ambitionerna därför inte i motsättning till att utgångspunkterna till viss del präglats av en tilltro vad gäller fenomen som meningsskapande. Därför är min uppfattning att den kritik som Lyotard, Kristeva och Ricoeur tidigt riktade mot strukturalismen fortfarande har en giltighet.

## Om kunskapens relationella struktur

Mot bakgrund av det skisserade perspektivet finns lager som tillhör en form av primära skikt. Arve Mathisen framhåller att kunskapande handlar om en form av "relationell dynamik" (2007, 11). Den utvidgade förståelseramen tjänar till att belysa denna sammansatthet, på det sätt som kortfattat beskrivits utifrån Polanyi. "I samspillet mellom kroppslig plastisitet, persepsjon, praksis, tenkende refleksjon og kultur skapes og transformeres kunnskap", slår Mathisen fast (ibid.). Liknelsen "från-till", som Polanyi inför, hjälper oss att förstå idéerna bakom detta (2009).

Kunnande kan därigenom ses som något som på ett radikalt sätt är förankrat hos utövaren. Huvuddragen kring detta framkom i inledningen, och saken har att göra med Polanyis tes om att "vi vet mer än vad vi kan säga" (ibid.). "A *wholly explicit knowledge is unthinkable*", säger han (1967, 144). Utan de subtila sambanden inom den relationella dynamiken får kunskapen inget fäste. En process där kunskapande sätts i spel är något som på det viset är integrerat i spridda nivåer. Kunskapen utgår "från" det elementära och rör sig "till" det observerbara (2009, 10). Polanyi säger: "The remarkable thing here is the way the appearance of a thing at the center of my attention depends on clues to which I am not directly attending. [...] These clues are *subliminal*" (1969, 139). Tillägnad kunskap utgår från underförstådda dimensioner och kan därför ses

som ”stillatigande” (Mathisen 2007, 3). På så sätt svarar teorierna om bakomliggande strukturer mot en kritik av kunskapspositivism.<sup>55</sup> För den kinesiske filosofen Yu Zhenhua hör Polanyis arbeten samman med fenomenologin:

In its challenge to representationalism, together with its presupposition of the disengagement of subject and object, and of the inner (mind) and the outer (external world), the theory of tacit knowing finds strong support from the phenomenological tradition. (Zhenhua 2006, 58)

Kritiken gäller framför allt tanken att kunskap på ett enkelt sätt går att skilja ut. Ett frågetecken rör sig även mot åtskillnaden mellan subjekt och studieobjekt. Den tolkningsprocess som avläsningen av röntgenplåten i exemplet i inledningen utgör (se not 7), kan jämföras med Merleau-Ponty som hävdar att *erfarenheten* ger en viss *beredskap* att uppfatta betydelser (PP 1945/2012 152/133. Citerad i Foulter 2015, 158).<sup>56</sup> Vi kan förstå detta som en sorts hypotes, skapad när kontextens mönster blivit igenkännbara (ibid.).<sup>57</sup> Dessa uppfattningar leder tillbaka till frågan om vad det kan innebära att tolka med hjälp av det *bildlika*. Den norske filosofen Johan Arnt Myrstad skriver:

En kilde til økende bevissthet om bildets betydning, og særlig i vitenskapsfilosofien, er Wittgensteins sensfilsoofi, dvs. hans undrende refleksjoner omkring Gestalt-switch-figurer, som den berømte Hare-And. [...] Det Wittgenstein undres særlig over er hvordan haren trer fram for meg bare i kraft av en eller annen ureflektert avktivitet hos meg som seende, og underforstått som levende og handlende. For jeg ser haren i bildet idet jeg ser den på sprang mot den ene siden, og med den håndgripelige stofflighet som f.eks. pelsen dens har. Tilsvarende, men altså med helt andre innholdsmessige ladninger, når jeg ser anden i bildet. [...] Det sentrale fenomenet i naturvitenskapelig forskning som [Norwood Russell] Hanson trekker inn her er den såkalte teoriladetheten av våre observasjoner: Hva vi ser er avhengig av hvordan vi forstår det vi ser. Men i "virkeligheten" er hvordan vi forstår det vi ser opprinnelig avhengig av hvordan vi er i verden med oss selv og alt i den lenge før vi har utviklet noen teorier. Så Gestalt-switch-

fenomenene viser til hvordan vi lever i en gjennomgående meningsstrukturert virkelighet før vi kan utvikle ordene, og som forutsetning for utviklingen av språket og dermed hvilke som helst teorier. (Myrstad 2016)

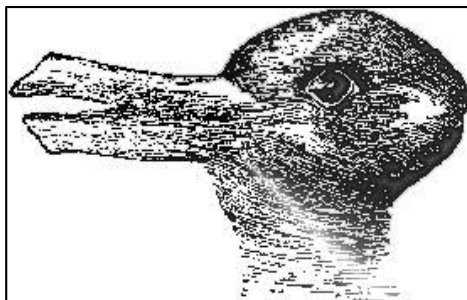


Bild 1. Hare/and.

Myrstads tankegang knytter ihop flere delar av avhandlingens spår. Det galler idén om det figurala, vid sidan av de kunskapsteoretiska, fenomenologiska, tolkningsteoretiska och psykoanalytiska linjerna.

Tolkning förutsätter ett engagemang. Spridda fenomen kan vid avläsning och analys efter hand visa sig höra ihop och bilda ett mönster. Relationen mellan del och helhet blir talande.<sup>58</sup> Som Myrstad hävdar, *informerar* erfarenheten mötet med världen.

En relaterad aspekt av hur det meningsbärande är integrerat i tillvaron tillhandahålls av Ricoeur, vars förståelse av *mimetisk framställning* liknas vid en rörelse (1984, 76–77). Med inspiration från Gadammers hermeneutiska cirkel, visar han hur exempelvis en författare kan konstruera mening för att åstadkomma ett sammanhang. Tanken på all mening som prefigurerad, utgår från föreställningen om meningens början. Redan hos Platon återfinns den paradox som speglar hur ny kunskap i någon mån redan måste vara känd. Det som är förförstått spelar med i mimetiska processer. I likhet med fenomenologins tanke på livsvärlden, finns mening som en förreflexiv nivå. Ricoeur beskriver mening som något som uppstår innan språket stelnar till

fixerade betydelser. Denna fond uppmärksammas inte, men utgör en förutsättning för det gestaltade formatet.

På ett allmänt plan är förutsättningen för all typ av framställning den rymd av möjliga betydelser som – likt ett diffust symtom – ännu inte har hunnit visa sig som språk. Denna icke-uttalade mening kallas inom hermeneutiken av Ricoeur för *prefiguration* (1984, 76–77). Detta har att göra med att konstnärliga verk ofta har en *språkliknande* karaktär, utan att vara genomgående verbala.

Mot bakgrund av *den prefigurerade erfarenheten* kan stoffet sättas samman, konfigureras. Denna process kan kännas igen från konstpraktiken. Ricoeurs synsätt syftar till att förklara kraften i det gestaltade, hur en händelse på ett genomgripande sätt kan verkliggöras, eller med hans term, *refigureras* (ibid.). Återupplevandet utspelar sig i kontakten med den nya värld som kan förmås att öppna sig, exempelvis när vi läser en roman, ser en film eller är med om en konstupplevelse.<sup>59</sup>

Intentionalitet som begrepp hör ihop med dessa processer som omfattar hur vi riktar uppmärksamheten, en motsvarighet i Polanyis förståelse av de relationella strukturerna (2009; Myrstad 2015). Det fokala, vad som alltså finns i blickfånget och styr, har hela tiden stöd av det subsidiära och underliggande (Polanyi 2009). *Tacit* motsvarar innehållet hos termen *det subsidiära* (underliggande). Med detta sagt kan avhandlingens förankring i det bakomvarande bättre förstås. Lärande fungerar som en fortlöpande process där utveckling innebär att "[...] temaer som på et tidspunkt var i oppmerksomhetens sentrum, og som derved profiterte på underliggende erfaringer, i neste instans danner et subsidiært grunnlag for nye fokale kunnskapsmotiver", som Mathisen säger (2007, 9).<sup>60</sup> De modeller som utarbetas och tillämpas för att överskrida uppdelningen mellan medvetande, kropp och materialitet, strävar efter att inte tappa bort någon nivå.



## Sammanfattning

Den teoretiska litteratur som jag har använt ligger till grund för tolkningen av innebörder och friläggandet av erfarenheter, i detta fall när det gäller praktiken fri konst. Med hjälp av kvalitativ metod, har jag avsett att säga så mycket som möjligt om en begränsad uppsättning av fenomen. För att uppnå syftet att fördjupa kunskap om konstlärares yrkeskunnande har jag gjort tolkningar av det insamlade materialet, via den nämnda teoretiska inriktningen och metodansatserna deltagande observation, autoetnografi och inslag av intervjuer, enkätundersökningar och kritisk analys. Det första tillvägagångssättet söker efter hur ett meningsinnehåll inom ett visst socialt sammanhang uppträder (Aspers 2011, 42).

Det insamlade materialet har efter hand bearbetats med hjälp av en utvidgad analysram. Inom denna ryms förutom hermeneutik och fenomenologi, fransk 1970-talsfilosofi med tänkare som Jean-François Lyotard och Julia Kristeva, tänkare som ifrågasatt en förnuftsstyrd position. Gemensamt för de valda riktningarna är ett intresse för hur lager av dimensioner samspelar med det som direkt kan uppfattas. Rytmen kan på det sättet förstås som ett gränfenomen, mellan kropp och uttryck. En motsvarande idé rymmer Michael Polanyis begrepp *tacit knowing*, "stillatigande kunnande". I hans efterföljd kan kunskap ses som ett relationellt förhållande mellan disparata nivåer. Med inspiration från Lyotard och Ricoeur går det att anta att *den figurala orienteringen* inom konstpraktiken hör ihop med en sådan förankring. Polanyis begrepp "från-till", Ricoeurs mimetiska beskrivning i tre led (prefiguration-konfiguration-refiguration) liksom Kristevas begrepp *genotext*, ringar alla in denna överskridande tendens.

### 3. SÄGANDETS FLYKTIGHET – EN AUTOETNOGRAFISK STUDIE I TVÅ DELAR

I detta kapitel följer avhandlingens första delstudie. Tidigare ställdes frågan om vilken roll olika kunskapsbegrepp spelar för förståelsen av ett yrkeskunnande. Tilltron till explicit kunskap gör att praktiskt kunnande tenderar att inte framträda, alternativt enbart förstås som teorins objekt. De performativa dimensioner som hör ihop med den yrkeskompetens som undervisande konstnärer har, är flyktiga. För att ge en fylligare bild av detta följer här en autoetnografisk studie, förankrad i egen erfarenhet. Två olika berättelser ska presenteras.

Den första återgivningen, *Symposiet*, tar sin utgångspunkt i en situation där kunskapsformer möts och speglar ett konstbegrepp i förvandling. I den andra, *Diskbänken*, handlar det om den egna praktiken. Denna berättelse syftar till att visa hur konstnärssjaget förstår sin egen gestaltningsprocess. Vi kan påminna oss att det sagda motsvaras av en teoretisk nivå, medan sägandet hör ihop med gestaltningens transformationsprocess. Subjektet (konstnärssjaget) blir till ett studieobjekt (se kapitel 1, avsnittet *Studiens forskarjag*). Båda minnesberättelserna kommer att diskuteras och kontextualiseras. De teoretiska verktyg jag använder är Ricoeurs tänkande kring metaforens funktionssätt, psykoanalytisk teori samt teorier om det figurala.

## Symposiet

När jag vid frukosten läser om det symposium, *Nya språk i konsten*,<sup>61</sup> som är tänkt att äga rum samma dag på Moderna museet, väcks min nyfikenhet. Annonsen beskriver utgångspunkterna för sammankomsten i följande ordalag: *Filosofi och teori fick stort inflytande både på konstskapandet och på tolkningarna av bildkonsten under 1980-talet. Jean Baudrillard, Judith Butler, Jacques Derrida, Michel Foucault, Frederic Jameson, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard m fl. blev självklara referenser i diskussionen. På konstskolorna märktes en övergång från att undervisa tekniska färdigheter till idébaserade kunskaper. Idag är det svårt att särskilja teori från praktik.*

På plats i det nedsläckta auditoriet väntar åhörarna med spänning. De som kommer i sista minuten söker sig nedåt mot scenen. Några personer tränger ihop sig på trappstegen eftersom nästan alla platser är upptagna. I rad på podiet sitter panelens fem personer och moderatören.

Programmet är igång och en serie föredrag avlöser varandra. Annonsens formuleringar är projicerade över talarnas huvuden. Jag läser raderna om och om igen. Övergång? Teori och praktik...svåra att åtskilja ...? Kan det stämma? Ja, jo...eller...? Jag får inget riktigt fäste för tanken, min förståelse slirar. Något spjärnar emot.

Jag håller med den brittiska författaren Zadie Smith när hon säger att författare besitter *en annan* kunskap än kritiker och akademiker. Ett kunskapsteoretiskt särartstänkande – håller det...?

Vid den avslutande debatten begär jag ordet. Jag börjar trevande, lyfter frågan om vilken roll, görandet och den tekniska förmågan kan tänkas ha för en samtida konstnär. Har denna färdighet spelat ut sin roll? Om en konstlärare är tillsatt, inte på vetenskaplig grund, utan på konstnärlig, har inte detta med metod och material att göra?

Så gott det går försöker jag säga något om detta, men trots att frågan togs upp i ingressen verkar det vara som att slå in en öppen dörr. I stunden ser jag ingen möjlighet att hänvisa till något så "privat" som den egna erfarenheten. Dessutom låter det bra att teori och praktik har förenats... och min utgångspunkt är ju inte att den nutida konstnären behöver vara utpräglat tekniskt skicklig, däremot tycker jag mig veta att

teknik/teknologi är en del av processen. Detta gäller till och med för konceptkonst och projektbaserad konst. Medialiteten finns där och interagerar, åtminstone på någon nivå.

Samtalsledaren ser frågande ut. Diskussionen kring tillvägagångssätt verkar inte ligga i linje med programmet. Fokus ligger istället på ett mer tillbakablickande plan. Jag ensam verkar tala ett språk som bara jag själv förstår. Kvar i mig finns känslan av att praktiken inte erhåller relevant belysning och tillbörlig legitimitet. Tillkomstprocesserna lämnas i skuggan. Gestaltningen tas för given. Teknik och görande kan inte ruska av sig sin "låga" och triviala överrock. Idéerna flyger högre och längre.

Jag känner mig inte tillfreds. Varför lyckas jag inte kommunicera detta? Något säger mig att den postmoderna utgångspunkten förenklar saken. Återspeglas inte – tänker jag under hemfärden – en historiskt återkommande skiktning mellan teori och praktik?

## II

Ovan möter läsaren konstnärsjaget vid en tid då konstbegreppet håller på att, eller snarare *har*, förändrats. I botten av den beskrivna upplevelsen finns de erfarenheter som omnämnts; erfarenheterna av konstnärlig utövning, ett spår som alltså ska utvecklas genom den kommande berättelsen.

Utifrån jagets horisont handlar konstnärligt kunnande om att med hjälp av vissa medel, utprova en formulering. En sådan process är ett arbete som har som mål att förskjuta ett invariant seende. Att träna sig i att få den typen av framställning att *fungera*, innebär att "utveckla det instrument man själv utgör", som Wideberg säger (2011, 167). Kunskapen hör på så vis samman med utövaren själv.

Ur kunskapsteoretisk synpunkt kan fri konst, betraktad som kunskap, operera som en kritik av ett kropps- och platslöst kunskapsideal, något som antytts tidigare. Utifrån Aristoteles kunskapsteori kan förhållandet mellan färdigheter problematiseras:

Åtskillnaden mellan *episteme* [att veta att] och *techne* [att veta hur] och uppvärderingen av det förra på det senares bekostnad har präglat hela den västerländska idéhistorien och är fortfarande i högsta grad levande, inte bara inom universitetsvärlden utan det är också den som ligger till grund för exempelvis den sedvanliga högre uppskattningen av arkitektens teoretiska kunskaper i jämförelse med den många gånger mer praktiska kunskap som hantverkaren har. (Burman 2009, 111 – 112)

Citatet är hämtat från Anders Burman. Bakgrunden till den åsyftade underordningen av praktisk utövning går tillbaka på dominansen av ett objektifierande kunskapsideal, vilket medverkat till en svag ställning för erfarenhetsgrundad kunskap. Tänkande och symboliska representationer har fått långt mer framskjutna positioner än praxis. En separation har inträtt mellan handens och tankens funktionssätt. Att denna splittring har satts i spel, visar sig när former av kunskap ska undersökas. På så vis konstrueras ett motsatt tänkande.

Litteraturvetaren Kristina Fjelkestam resonerar kring hur kategorier som förnuft och känsla har kommit att dikotomiseras, något som även gäller för kunskapsformer. Hon exemplifierar detta med att förståelsen av själen är något som "*inte* är kropp [...]" (2009, 13–14, min kursivering). Förnuftet, i sin tur, kommer att stå för "[...] vad som inte är känsla". Följaktligen blir "*insida* [...]" inte "*utsida*, form [...]" inte "*materia*" (ibid.).

Detta polära tänkande präglar således även synen på praktisk erfarenhet. Som Burman säger är det åtskillnaden mellan "*att veta att*" och "*att veta hur*" som skapar problem.

## Det utvidgade registret - en tvärdisciplinär händelse

För att förstå denna dynamik går det att återvända till berättelsen om symposiet.

Sammankomsten hade syftet att återspegla och diskutera ett förändrings-skede inom samtidskonsten. Bortanför den frustration som berättarjaget upplevde, finns även andra infallsvinklar. För att vidga förståelsen och ge en kompletterande bild ska dessa idéer belysas.

De förändringar som omtalas, innebar att postmodernismen kom att bidra till att barriärer mellan olika fält luckrades upp. Det genre-tänkande som var knutet till framställningssätt, kom att ifrågasättas. Så långt går det att se omvandlingen som ett led i en lång kedja av förändringar. Positivt var att vissa hierarkier mellan konstnärliga metoder kom att brytas ned. Som aktiv utövare hade konstnärsjaget varit en del av denna utveckling.

Konstkritikern Lars O. Ericsson<sup>62</sup> skriver i essäboken *Den frusna passionens heta skugga* (2001) att den postmoderna konst som föddes i Kreuzberg i Berlin redan under sent 1970-tal handlade antingen om ny-expressionism eller om bildskapande med intellektuella förtecken (2001, 9). Till den förra linjen hörde konstnärer som Eva Löfdahl, Max Book och Stig Sjölund vilka arbetade med det "trasiga, felaktiga och fragmentariska i punkens anda" (ibid., 21).

En reflektion som Ericsson gör är att kulturklimatet tidigare "länge präglats av en stark antiintellektualism" (ibid.). Han påminner om att det vid den tiden var ovanligt att en filosof blev konstkritiker. Därför uppfattade han själv, och enligt uppgift även hans konstnärsvänner, närmandet till filosofin som välkommet. Impulserna fungerade som "teoretisk näring". Han konstaterar att "[t]ron på en absolut, i varseblivningen oförmedlad verklighet" kunde lämnas därhän, liksom och "seendet som ren visualitet" (ibid.).

Dekonstruktionen blev till ett verktyg som petade hål på vissa omhuldade sanningar. De nya perspektiven fokuserade mer på frågor om styrande strukturer än på relationen mellan inre-yttre utifrån ett individperspektiv.

## II

Wideberg beskriver inledningsvis i sin avhandling hur den modernistiska konsten sökte tänja gränserna för sina egna former (2011, 42 – 44). När postmodernismen tog vid, skedde en förändring. Ambitionen blev då att luckra upp genrer och teknikbaserade kategorier. Avgränsningarna inom konstdisciplinen själv löstes upp (ibid.). Den tidigare genrebaserade uppdelningen mellan måleri, skulptur och grafik upphörde att spela en roll. Inflytandet från det som brukar kallas för ”nya media” – fotografi, film, digitala media och ljud – blev betydande. Wideberg utvecklar sin tankegång och hänvisar till ett nytt samhällstillstånd med ”en mångfald av sidoordnade och heterogena enheter för kommunikation; som vetenskap, politik, juridik, sport, kärlek och konst” (ibid., 42–44). *Ett utvidgat fält* började etablera sig.

Den amerikanska konstteoretiska debatten tog intryck av lingvistisk teori, strukturalism och fransk filosofi. Med den amerikanska tidskriften *October* i centrum, ledde teoretiker som Rosalind Krauss och Hal Foster diskussionen. Detta gjordes i polemik mot konstkritikern Clement Greenberg. Det formalistiska måleriet sågs som en återvändsgränd och parallellt fanns en rörelse som uppmärksammade tidiga konceptkonstnärer och idébaserad konst (Alberro & Buchman 2006). Redan under mitten av 1900-talet hade utrymme öppnats för en tankeburen konstpraktik.<sup>63</sup>

Modernismens förhållningssätt byttes mot ett ökat intresse för bakomliggande strukturer. Generellt sett kom därför konstutsagan inte att handla om

vad som uttrycktes, utan istället om "[...] vad som skapar, hanterar och presenterar denna betydelse" (Nilsson 2012). Siktet kom att ställas in på krafter *bortom* framställningsprocessen. Det uppbrott som symposiet speglar hör samman med konstutövningens förändrade förutsättningar kopplat till en sådan postdisciplinär rörelse.

Ytterligare en vinkel på själva paradigmskiftet ger den engelske filosofen och konstteoretikern Peter Osborne, under en period även lärare på en av Stockholms konstnärliga högskolor:

The great books of European theory in the second half of the 20th century all exhibit hitherto unexamined transdisciplinary conceptual dynamics. Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment* (1947), Beauvoir's *The Second Sex* (1949), Sartre's *Critique of Dialectical Reason* (1960), Levi-Strauss's *The Savage Mind* (1962), Foucault's *Words and Things* (1966 – translated as *The Order of Things*), Derrida's *Of Grammatology* (1967), Deleuze and Guattari's two-volume *Capitalism and Schizophrenia* (1972, 1980), Habermas's *Theory of Communicative Action* (1981) and Sloterdijk's *Critique of Cynical Reason* (1983) – to name only a selection – are books that cross disciplines with a confidence and facility that belie the complexity of the exchanges between the different knowledges out of which they are constructed, in widely differing and often unstated ways. (Osborne 2011a, 15)

Betoningen av det tvärdisciplinära pekar mot ett konstbegrepp som formats i nära dialog med kulturteorin. För att inte bara se till vilka frågor som väcks till följd av detta, utan också på ett fördjupat sätt försöka förstå vad det innebär för en lärare i fri konst, går det att vända sig till etnologen Billy Ehn som nämner ungefär samma tänkare som ovan, nämligen: "Butler, Latour, Haraway, Ahmed, de Certeau, Arendt och Deleuze & Guattari" (2012, 13). Ehn finner att många sätt att arbeta undersökande är likartade inom det utvidgade fältet (ibid.). Aktuella ämnen behandlas parallellt av konstnärer, sociologer, filosofer, kulturteoretiker och curatorer. För dessa ändamål utnyttjas exempelvis



metoder som "observationer och intervjuer" (Ehn 2012). Utbyten sker när forskare och konstnärer gemensamt deltar i olika sociala evenemang.

Skiftet innebär således att kategorier som konst och vetenskap har förts närmre varandra (Sandqvist 2002; Edström 2008a; Karlsson 2001). Som tidigare har nämnts medför detta en orientering mot språk och diskurs, men även egna erfarenheter används som underlag i undersökningarna (ibid.). Osborne och Ehn omtalar dock inte gestaltning som något som specifikt spelar en roll. Några problematiseringar av kunskapandets former görs inte och frågan om utformning tycks vara sekundär. Den saken upplevdes annorlunda av den konstnärliga forskaren Skånberg Dahlstedt (se kapitel 1), för vilken frågan om form och innehåll var av betydelse.

Vilken status "att veta hur" har förblir därför oklart. Utmaningen i "att lyfta sig själv i håret [...]" (Svenaeus 2009, 14), i försöken att skriva fram en kunskapsteori kring *konst som görande*, tycks kvarstå. Kanske var detta roten till konstnärsjagets dilemma under frågestunden. Trots att frågor om de konkreta aspekterna av framställning i vissa sammanhang är avgörande, kan den estetiska erfarenheten, precis som annan erfarenhet, glida undan.

### III

En illustration till hur en konstlärare ser på saken följer här. Jag väljer att lyfta in detta eftersom det i förlängningen av Ehns resonemang råder harmoni inom det utvidgade registret, medan en utövare som Skånberg Dahlstedt pekar på en sorts friktion och på formen.

När jag frågar efter något centralt inom yrkespraktiken svarar den lärare jag intervjuar att mycket kretsar kring ett "hur". Läraren har valt att ta fasta på att utsagan, åtminstone ibland, hämtar stöd i en materialiserad form. Ett

betraktande och ett reflekterande, före, efter och under arbetets gång, pågår. Samma lärare tillägger: "Sedan gör de [studenterna] ju också en slags externaliserade objekt som är med i formuleringsprocessen...en formuleringsprocess som ju är både det de gör fysiskt och det verbala. Vi har ju ett ganska rikt språkfält att använda".<sup>64</sup> De konkreta sidorna av den visuella praktiken kan, som läraren påpekar, överföras genom ett visande. *Här klargörs att det i kombination med verbala formuleringar går att hänvisa till vad studenten arbetar med, varför ett multipelt språkbruk utnyttjas.* Verbalspråket *ackompanjeras* av andra uttryck, performativa, ljudmässiga, filmbaserade eller bildbaserade. Hänvisningar till andra konstnärskap kan göras via utställningar, texter eller genom framvisande av bilder från internet eller konstböcker. Detta gör kunskapsöverföringen mångfacetterad. Den förklaring som lämnas är att studenter och lärare kan använda en specifik konstutsaga som en referenspunkt, vid sidan av verbalspråket:

[...] det externaliserade objekt som är med i formuleringsprocessen, utsagorna de gör fysiskt, det verbala, vi har ju ett ganska rikt språkfält att använda...vi har också deras grejer med. Att använda alla de här formuleringsmetoderna och lägga samman dem [...].<sup>65</sup>

Här står *techne* i vid bemärkelse i centrum. Läraren ser ut att ha en god medvetenhet om på vilka sätt ett yttrande kan mejslas fram. Den dialog som hen och studenten för har till syfte att skärpa den senares uppmärksamhet. Här blir själva formuleringsprocessen en ram. Användningen av en *intermedial jämförelse* bäddar för förståelse.

För den här läraren löper samtalet längs med *tre* parallella kanaler: det fysiskt externaliserade verket/projektet, språket kring idéer och utförande samt den sociala nivån. Det sista sammanhanget är viktigt enligt den intervjuade

pedagogen, eftersom det uppfattas som den gemensamma sfär som tillåter ett yttrande att växa fram. Utifrån synsättet blir formuleringsprocessen ett "tillsammansgörande".

Molander skriver om ett liknande undervisningssammanhang. En nyorientering kan då leda till en etapp där tanken får ett fäste i en *skillnad* som visar sig (2009, 143). En kontrast skapas utifrån de olika versionerna. Denna uppmärksamhet lägger grunden för ett reflexivt tänkande. Processen bygger på ett subtilt igenkännande, som inte alla gånger behöver vara medvetet.<sup>66</sup> I en kultur där rationalitet är ett ideal, kan mening processad utan medveten suveränitet, lätt förbises. Konstläraren i exemplet ovan visar vilken viktig roll som eftertänksamhet av denna typ, spelar. Den tränade pedagogen inom konstnärlig praktik besitter prov på en motsvarande medvetandehöjning, förmodligen något som tidigare tankeprocesser har framtvingat (Fjelkestam 2009, 8). Inom varje praktik behövs således lämpliga mallar för att läsa av situationer (Molander 2006, 24).

Varje student behöver en repertoar av "handlingsvägar" och metoder. Av naturliga skäl har dock läraren en långt större överblick och navigationsförmåga. Den erfarna pedagogen är tränad i att värdera en mängd grundvalar. En konstlärare kan använda tidigare förståelseramar, ofta på ett improviserat sätt, och applicera dessa i nya situationer. När typiska situationer återkommer gör utövaren ofta icke-medvetna tolkningar, något som leder till att en erfaren praktiker agerar utan att alltid tänka på varför.<sup>67</sup> För den erfarna konstlärarens del underlättas mötet med studenten och "översättningen" mellan "mikrotraditionerna". Den snabbhet jag noterat, tycks vara knuten till den förvärvade erfarenheten. Med stöd i sina respektive kunskapsbanker kan lärarna vara flexibla och fritt improvisera. Samtidigt finns en risk att "sägandets flyktighet" kan osäkra den här formen av expertkunskap. I den bemärkelsen

tycks det som om konstnärliga avgöranden många gånger sker i det fördolda. Om detta säger Molander: "Livsvärlden utmärks i hög grad av att den inte uppmärksammas" (1996, 70). "Den består nästan definitionsmässigt av de handlingar och uppfattningar som är så självklara att de 'inte märks'" (ibid.).

För att göra dessa former av avläsningar behövs det inre kunskapsbiblioteket som sträcker sig från ett tekniskt register, över mot förkroppsligade förmågor vidare till referenser av teoretisk natur. Att varje gång välja ut vad som för tillfället är relevant, ingår i professionskunnandet.

Det meningsinnehåll som läraren i exemplet tidigare låter trianguleras, motsvarar vad Ricoeur talar om när han säger att mening är "något-genomvilket" betydelse blir till (2010, 144). Metoden illustrerar detta. Formen vänder sig mot ett meningssammanhang, något som möjliggör för meningen att framträda. I sin tur går formen tillbaka på de teknologiska förutsättningarna, något som jag ska diskutera i kapitel 5.

Ser vi igen tillbaka på symposieberättelsens situation, erfor jaget mot bakgrund av det erfarna, att tillkomstprocessen inte bara var den transportsträcka som den tenderade att bli när det utvidgade fältets teoretiker angav tonen.<sup>68</sup> Därmed kunde en del av det reflexiva arbete, som i linje med den intervjuade läraren tycktes vara förenat med utprovningen av en språklig form, riskera att tappas bort. En del av arbetsprocessen verkar i kommunikationen mellan lärare och student handla om att utvärdera variationerna, när dessa ställs mot varandra. Formen är på så sätt inte given på förhand. Gestaltningserfarenheten täcker därmed en vetskap om förhållandet mellan innehåll och utförande, risktagandet inräknat (Stridsberg 2011, 9).<sup>69</sup> Därtill kommer *den dubbla blicken* på språklighet och referens (Jakobson 1978, 152; Ricoeur 2010, 144, 152).

Förändringen mot ett diskursivt perspektiv tycks, om vi ser till Widebergs forskning, inte helt vara liktydig med ett uppgivande av teknikstudierna på konstutbildningarna. Enligt honom kunde "det postmoderna genomslaget" periodvis leda till "en oförståelse för de studenter som intresserade sig för dessa medier" (2011, 49). De traditionella teknikerna verkar, om än i mer begränsad omfattning, fortsatt att ha en plats. Konstaterandet pekar på en spänning. Wideberg menar att intresset för "den målade bilden, den tredimensionella murala skulpturen, grafiken, tecknandet och andra i konsten traditionella medier" periodvis kunde dala, men att detta under de första åren på 2000-talet återigen förändrades (ibid.).<sup>70</sup>

*Därmed går det att se hur det teknikfokuserade registret inte längre är grund för uppdelningar i genrer, men att undervisningen (i de studerade miljöerna) fortsatt är förankrad i praktiska gestaltningsmetoder.*

Precis som jag har hävdad, är det därför viktigt att inte använda ett för smalt kunskapsbegrepp. Med hjälp av infallsvinklar från praktisk kunskap går det att nå en större förståelse. Jag erfar att positionen för konstnärlig utövning främjas av att perspektiveras inifrån. Att i den bemärkelsen fånga den *dramatiserade kunskapen* (Stenberg 2002, 208) förutsätter att blicken vänds mot praktiska nivåer och att hänsyn tas till den multimodala karaktären av uttrycksformerna.

## **Reflektion**

Minnesberättelsen ovan handlar om hur ett offentligt samtal, vilket delvis tar sin utgångspunkt i konstundervisningen, lyfter fram kulturteori som en avgörande impuls. Den handlar dessutom om ett jag som uppfattar att detta leder till vissa förenklingar och som därför har funderat på hur erfarenhetens komplexa väv ska kunna artikuleras. Två filosofer och en etnolog (Ericsson,

Osborne och Ehn) tecknar en bild där det utvidgade fältet har formerat sig så som beskrivs under symposiet. En annan teoretiker – Burman – är samtidigt kritisk mot att utövares teoretiska kunnande värderas högre än det praktiska (2009, 111 – 112). En fallgröp kan vara att det sagdas myndighet överskuggar potentialen hos sägandet. Ett renodlat text- och diskursorienterat perspektiv kan göra att praktiken tappas ur sikte (Aspers 2011, 42).

En besläktad syn företräds av den författare som omnämndes i inledningen, Zadie Smith, som ifrågasätter kravet på tematik som hon menar gör att den litterära gestaltningen blir förutsägbar, ungefär som ”instruktionerna som följer med IKEA-möbler” (2008, 23). En följd blir att ”den innerliga och idiosynkratiska litteraturen överallt värderas lägre än den ideologiskt följdriktiga och generella” (ibid., 26).<sup>71</sup> De ”generella läsesystemen”, det vill säga det utvidgade fältets teori består, som hon säger, av ”det postkoloniala, genusperspektivet, det postmoderna, nationens-tillstånd-perspektivet och så vidare” (ibid.). Den bild som tecknas från denna horisont är en annan än de förstnämnda tänkarnas.

Smith hävdar att inhämtat teoretiskt stoff inte automatiskt förbättrar kvaliteten på det skrivna. Därmed är vi tillbaka vid uppfattningen att gestaltning syftar till att ”ge påtaglig närvaro för sinnena och känslan” (1997, 17). Att dramatisera handlar om något *mer* än att referera ett innehåll.

För att summera denna första del, har den autoetnografiska studien gestaltat och diskuterat hur det praktiska återspeglas i ett offentligt sammanhang. Bildkonstnären har en inblick i hur dimensioner av visuella uttryck hänger ihop med tekniska och förkroppsligade förutsättningar. På så vis kan konstpraktiken fungera som en kritik av ett neutralt kunskapsideal. Om det utvidgade registret och inspirationen från andra verksamheter leder till det sagdas företräde, förloras den möjligheten.

## Den andra minnesberättelsen

Vilken sorts erfarenheter var det då som konstnärssjaget bar på? Ytterligare en autoetnografisk berättelse följer nu för att skissera ett svar på den frågan.

Tidsmässigt sammanfaller den kommande redogörelsen med den period som symposiet blickade tillbaka på, alltså sent 1980-tal.<sup>72</sup> Konstnärssjaget var vid det laget förtroget med det postmoderna. Således handlar diskussionen inte om ett fasthållande av traditionella synsätt, utan om att belysa komplexiteten vad gäller kunskapsfrågor.

Efter denna andra minnesberättelse följer ännu en reflekterande tankegång. Utöver dessa delar presenteras även två bifogade bilder; en av den aktuella installationen, *Diskbänken*, och en av ett tillhörande objekt, en skål. Vissa kommentarer från intervjuade konstlärare och konstnärer har också infogats i texten. En ambition är att termer som "att veta hur" och "situationsbundenhet" på detta vis kommer att förankras ytterligare.

## Diskbänken

1980-talet är inne på sitt sista år när jag blir inbjuden till en samlingsutställning på Kulturhuset i Stockholm. Vid denna tid präglas den svenska konstscenen av ett starkt kommersiellt fokus. Det var inte så mycket tal om politisk konst, utan snarare om "det nya vilda måleriet" med höga priser och ett uppbrutet formspråk.

Den aktuella utställningen var dock inte en del av galleriscenen utan hade långt friare ramar. Jag fick ingivelsen att arbeta med ett feministiskt tema i installationsform. Verket kom senare att bli omnämnt som något som hämtat inspiration från det tidiga 70-talets feministiska konst, förknippad med namn som Judy Chicagos och *The Dinner Party* (Lind 1991). Den tematiska bakgrunden fanns i en zon mellan det privata och det professionella. Jag arbetade som konstnär, men hade också en identitet som förälder. Tillvaron tycktes uppfylld av omsorger och omhändertagande. Vardagslivet bjöd på ett

visst mått av monotoni. De dagliga upprepningarna av göromål överskuggade tillvarons lite större konturer. Jag frågade mig själv vart livet var på väg? Vart var *jag* på väg? Handlade allt bara om att diska? Det levdas riktning tycktes försvinna, drunknad i de små handlingarnas värld. Bland allt som var enahanda fanns ändå ett *motstånd*, kanske grundat i tidigare möten med förkämpar för jämställdhet. Kontrasten mellan vardagslivet och min vaga önskan att höja mig över detta, skulle nu av mig som konstnär förpackas till något begripligt och intressant.

Jag tog itu med iscensättningen. Två lager byggde upp verket som ännu var i vardande. Representationer av det goda livet skulle projiceras över en materialiserad allegori över tristessen. Den aktuella utformningen använde diabilder. Tanken var att verket skulle uppstå i brytpunkten mellan en nedslående vardagssyn, i form av en full diskbänk, och visionen av något mer meningsfullt och efterlängtad, projicerad på väggen bakom, som en hägring.

På det konkreta planet hände följande: min granne Mårten hjälpte mig att bära upp ett containerfynd i form av en diskbänk i rostfritt stål till min provisoriska hemma-ateljé. Den monotona vardagslunken med småbarn skulle överföras till bildspråk. Udda porslin täcktes med en patinering av vidbrända, o-poppade popcorn – snarare majskärnor – och infärgat trälim. När blandningen stelnat såg disken håglös ut och jag kände mig nöjd med mitt materialval. En effekt uppstod där patineringen blev till en brygga mellan de affektivt laddade kopplingarna till tristess och själva den påtagliga föremålsnivån.



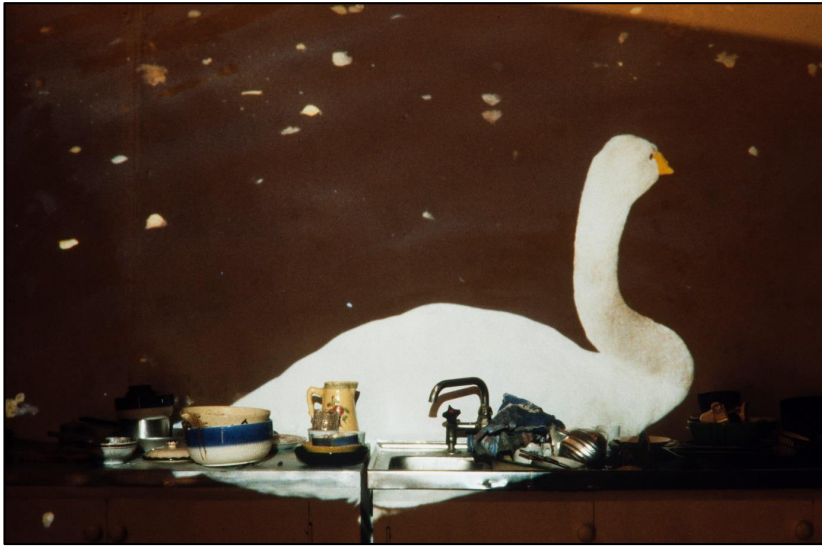


Bild 2. Katji Lindberg: *Diskbänken*, del av installation, assemblage och projektion, 1990.

Arbete med konst har många gånger en handfast sida. *Patineringen* av porslinet kan ses som det medium som fångar in stämningen av tristess (se detaljbilden nedan). Det format som har valts är ett *meningssammanhang*, något som möjliggör för meningen att framträda. I det aktuella fallet tycktes det vara en lösning att blanda ett jordpigment med cellulosebaserat lim. De egna erfarenheterna i fråga innefattade bland annat måleri- och muraltekniker. Detta var en del av utbildningen (även om specialiseringen inte skulle komma att bli typisk, längre fram). För att uttrycket ska kunna bli så effektivt som möjligt, kan den här typen av förtrogenhet vara bra att ha. Så här låter ytterligare en tillbakablick, kopplad till materialkännedom:

Kurserna i måleri- och muralteknik gav trots allt en gedigen insikt i de konstnärliga materialen. Hur kalk betar sig i en lösning, vilken som är skillnaden mellan ett varmt och ett kallt jordfärgspigment. Hur man kokar harlim eller hur en rak linje markeras med ett kritat snöre – uppräknigen skulle kunna göras lång. Som inkomstkälla var muralmåleriet en bra födkrok den första tiden efter att jag hade gått ut skolan; konstnären Sven Erixons

muralmålning i matsalen på AGA-fabriken på Lidingö, behövde bättras på. Likaså behövde Hanna och Georg Paulis fresk på gymnasiet Östra Real lagas. (Minnesanteckning i forskningsdagboken, 2012) <sup>73</sup>

Erfarenheten var i det här fallet vägledande. Eftersom framställningen krävde ett material som antog en hård yta för att fungera under lång tid framöver, anpassades valet därefter. Bestämmande var också att patineringen skulle sträcka sig *utöver* en realistisk tallriks utseende.

Gestaltningsarbetet sker i denna mening parallellt på en materialbaserad-teknisk och en symbolisk nivå. På ett intressant sätt ser metaforen ut att omfatta hela detta register. *Visandet* är förmedlingen av något genom en bild. Som jag påpekade är mening en tröskelfunktion som medierar betydelse, men meningen i sin tur är beroende av i vilken riktning som materialiteten och dess stämningsskapande sidor, styrs. Det färdiga uttryckets exakthet var beroende av en viss associationsförmåga. Därtill behövdes även att jag kunde något om pigmentstoffer.

Ser vi igen tillbaka på symposie-berättelsens situation, erfor jag mot bakgrund av mina erfarenheter, att den gestaltande processen i sämsta fall kunde tolkas som en förpackning av en idé. Därmed förbisågs vissa moment i kedjan, de steg som jag här har velat lyfta fram.

När jag mot slutet av denna arbetsprocess granskar det visuella uttryck som (den i viss mån fiktiva) disken ger, finner jag att dess utseende svarar mot mina intentioner. Vardagens monotoni lyste fram på det sätt jag hade avsett. Jag konstaterade att "när blandningen stelnat såg disken håglös ut och jag kände mig nöjd med mitt materialval".



Bild 3. Katji Lindberg: *Diskbänken*, installation (detalj), 1990. Foto: Nils Agdler.

Vi kan se detta som en transponeringsprocess. En omvandling av ett innehåll ska ske från en tonart till en annan. Något krävs för att innehållet inte ska gå förlorat när föreställningen ska ta fysisk gestalt och bli till en bild. Denna ska vara redo att på ett talande sätt möta betraktarens föreställningsförmåga.

I ett första skede kunde jag förstås inte se det slutresultat som bilderna visar. Då fanns endast en inre föreställning, eller en riktning, en förnimmelse, att förhålla sig till. Överblicken av helheten kom långt senare.

Ser vi nu på skålen och dess patinering med glasögon lånade från Adorno säger han att konstutsagan är likgiltig inför sitt eget uttryck (1997, 58). Han säger att konstverkets uttryck lånar från den empiriska verkligheten "as the products of social labour" (1997, 5).<sup>74</sup> Det handlar inte exakt om ett objekt bland andra objekt. Det finns alltså, vilket vi är medvetna om, en skillnad mellan skålen som skål och som konstobjekt. Skillnaden är emellertid svävande och konstobjektet, är både konkret och välbekant och på något sätt

främmande. Adorno framhåller dubbelkaraktären och säger att hävdandet att konst är ett bruksföremål, är en självmotsägelse: "Art that is simply a thing is an oxymoron. Yet the development of this oxymoron is nevertheless the inner direction of contemporary art" (1997, 58). Spänningen mellan det bruksmässiga och det utopiska är vad konsten laborerar med.

Detta kan vi nu förstå genom att gestaltningen måste ta vägen över en tekniskt medierad procedur. Här kan vi upprepa ett citat från tidigare: "Kunstens språklignande moment er det mimetiske ved den; den blir bare veltalende som noe allment i den særskilde bevegelsen som fører vekk fra det allmene" (Seip 2004, 174). Seip förstår, utifrån Adorno, det västerländska konstuttrycket som att det *härmar* realiteten och återtär en konkret skepnad. Utsagan tar plats som något som finns på en sinnlig nivå bland andra fenomen på ett sätt som talar till betraktarens totala upplevelse, istället för att avhandlas. Samtidigt markeras en annan tillhörighet.

För att belysa detta använder Adorno i engelsk översättning termen "*labour*". Förklaringen gäller den kapitalistiska ekonomins arbetsdelning. Verket är en produkt som säger att det inte är en produkt. Seip fortsätter med att ge röst åt Adorno: "Det paradoksale, at kunsten sier det uten likevel å si det, skyldes at den sier det gjennom det mimetiske, som ved å være opakt og særskilt opponerer mot at det blir sagt" (ibid., 174).<sup>75</sup>

Den patinerade skålen kan alltså sägas vara *motvilligt mimetisk*. S-ä-g-a-n-d-e-t – en term som kan introduceras för att visa på en betoning av språkets materialitet – handlar om att spjälka upp beståndsdelarna och åtminstone i någon mån ansluta sig till en mimetisk process. Delarna söker sig tillbaka till det materiellas nivå, i samma svep som helheten talar genom det allmänna. För att kunna hålla en sådan balans behöver utövaren främst en avvägningsförmåga och en uppsättning hjälpmedel. Dessa är den integrerade färdighet som består

av en viss konsthistorisk och konsteoretisk medvetenhet. Därtill kommer en teknisk förmåga som har med handlag och kännedom om hur olika material uppträder att göra.

Andra sätt att konceptualisera dessa arbets-process-mönster finns. Polanyis tanke om kunskap som något som sträcker sig från en implicit förståelse *till det explicita* uttrycket, är relevant (2009, 10). Sammanfattningen blir att kunskapens struktur måste skrivas som: "från-till" (ibid.). Senare återkommer jag till den del av diskussionen som rör mediering och termen *techné*.

## Språkets synlighet

Ser vi till hur patineringen är uppbyggd har den ett drag av icke-färg och icke-form (se detaljbilden ovan). Dessa särdrag tar jag fasta på under den transponering som sker. På ett omedvetet sätt frågade jag mig under processens gång vad som kännetecknar tristess? Det handlar om något monotont, sövande och meningslöst. Metaforiskt sett kan tillståndet liknas vid att vada i sörja. Under ett sådant tillstånd försvinner föremålens konturer och färgerna upplöses. När jag *associerar* på detta sätt är det för att stödja den blivande gestaltningens utformning. Ett sådant omvandlande tänkande förknippar Ricoeur med metaforiska framställningar. Metaforiska uttryck som "med hull och hår", en formulering som återkommer, tillåter att betydelsen *svävar mellan* två innebörder (att inbegripa allt, inklusive de kroppsliga attributens påtagliga närvaro och att bli uppfylld). Det metaforiska omfattar på så vis en parallellitet av både något konkret och en mer svåråtkomlig kvalitet.

I sin bok *The Rule of Metaphor* beskrivs språket av Ricoeur som ytterst tänjbart. Han hävdar att språket är instabilt, annars skulle vi inte ha ett fenomen som mångtydighet. Paradoxalt nog, upphävs det mångtydliga av att

det finns synonymer. En viss stabilitet finns därför i meningsstrukturen samtidigt som ord alltid kan anta ny mening. Det är sammanhanget som avgör vilken betydelse som indikeras (2010, 148). Metaforen är enligt Ricoeur inte en ytlig bild, utan ett sätt att använda språkets resurser. I sin metafor-teori tar han fasta på dessa uttrycks språkliga sida, men även att de riktar sig mot en figural, plastisk och bildburen, sida:

The very expression "figure of speech" implies that in metaphor, as in the other tropes or turns, discourse assumes the nature of a body by displaying forms and traits which usually characterize the human face, man's "figure"; it is as though the tropes gave to discourse a quasi-bodily externalization. By providing a kind of figurability to the message, the tropes make discourse appear (1978, 144).

Denna beskrivning ger en närmast performativ status åt metaforiska uttryck. Det sinnliga bereds en plats. Troperna utviner ur språket en "en kvasi-kroppslig förlängning" (ibid.). Betydelsen blir till form, något med en holistisk prägel, påminnande om ett ansikte.<sup>76</sup> Ricoeur talar här också om en sorts bokstavlighet. En närvaro av det påtagliga tycks göra entré. Med inspiration från lingvister som Jakobson och Tzvetan Todorov spänns en båge mellan språkets abstrakta sfär och kroppsligheten. Vi *förstår* uttrycket via den konkretiserande bild som aktualiseras i vårt psyke. I figural form – påtagligt, sinnligt och nära känslan – får vi tag i meningen, genom att den görs synlig för oss. Orienteringen sker på så sätt även mot själva utsagan.<sup>77</sup> Detta är en välbekant egenskap hos poesin som Jakobson lyfter fram. Han kallar detta för *the poetic function*, något som Ricoeur tar fasta på i en kommentar:

Roman Jakobson suggests a similar interpretation when he characterizes the "poetic" function in his general model of communication as the valorization of the message for its own sake. In the same way, Tzvetan Todorov, the Bulgarian theoretician of neo-rhetorics, defines "figure" as the visibility of discourse. Gerard Genette, in *Figures I*, speaks of deviance as an "inner

space of language". "Simple and common expressions", he says, "have no form, figures [of speech] have some". (1978, 144)

"*The poetic function*" tvingar lyssnaren/betraktaren att stanna upp inför utsagan på ett metaplan. Detta illustreras i avhandlingens motto av poeten Anna Hallbergs fråga: "Vad spelar exempelvis bokstaven K för roll i Katarina Frostensons poesi?". Ett annat exempel på medvetenheten om språkets synlighet återfinns hos den lärare som berättade om träning för studenterna genom språklig triangulering, det vill säga genom att jämföra olika typer av utsagor. Innehållet spelar förstås en roll, men till skillnad från annan typ av kommunikation förflyttar konst och poesi fram yttrandets form i förgrunden.

Att det figurala är språkets synlighet fångas upp av Lyotard (något jag återkommer till).<sup>78</sup> Detta är den sinnliga påtaglighet som skiljer något gestaltat från något omtalat. Här lyfts en skillnad mellan att faktamässigt beskriva och att ge en sorts kvasi-kroppslig gestalt, en figural form, åt det erfarna. Vid sidan av de två nyckelbegreppen sägandet och det sagda kan vi nu tillfoga s-ä-g-a-n-d-e-t. En utsaga som denna är både vänd mot sin verklighetsreferens och mot sin språkliga påtaglighet. Den uppmanar oss att se till sin ytterst konkreta utformning. Därmed hänger reflexiviteten och en medvetenhet om form ihop. Seip framhåller hur konsten på detta sätt kan lyckas insistera på sin egen bokstavlighet utan att helt ge avkall på det allmängiltiga (2004, 74). Ordet indexikalitet kommer från det latinska verbet *indicare*, som betyder att peka. Vi har också substantivet *index*, vilket även det har med pekande att göra. Det som knyter an till situationen befinner sig svävande mellan det symboliska och sinneserfarenheten. Ett *indexikalt fenomen* (Peirce 1955, 115-118; Nortvedt & Grimen 2006, 199-200) är ett tecken som har en svag, men påvisbar länk till den empiriska verkligheten, som ringen efter ett vattenglas.<sup>79</sup> På samma sätt förhåller det sig med praktiskt kunnande, som ibland kallas för indexerad

kunskap (Nortvedt & Grimen 2006, 199-200). Detta går nu även att förstå som något som är typiskt för det metaforiska. En dragning mot synlighet, plasticitet och en betoning av språket som språk. Utifrån Adorno är det verkets *form* som genom att den pekar mot det "konkrete mangfoldet" i världen, håller ihop denna förbindelse.<sup>80</sup>

Poeten Ulf Karl Olov Nilsson (UKON) knyter ihop de litterära och språkorienterade teorierna med psykologin. Han formulerar en tanke som innebär att meningsformer som språkliga troper, metaforer, metonymier och allegorier, kännetecknas av att de "*tolereras*" en dubbeltydighet (2010). Därmed menas att vi på många sätt och i många sammanhang söker efter klarhet och entydighet, men att det ibland behövs ett rum där gränsen mellan inre föreställning och yttre omständighet luckras upp. En sådan tillgång till ambivalent hållning grundläggs tidigt i barndomen.<sup>81</sup> Uttrycket mellanområdet har redan introducerats och här kommer jag att knyta begreppet till gestaltningsprocessen.

Nilsson refererar till spädbarnets förmåga att skilja ut sig själv från omvärlden. Till att börja med utgör det tillsammans med vårdaren en enhet. Steg för steg upptäcker den till en början hjälplösa varelsen att hen inte är ett med omvärlden. Utmaningen består i att det föreställda och begäret (längtan efter skydd, mat och närhet) ska fogas ihop med realitetens krav. Det lilla barnet skapar en imaginär zon för att överbrygga avståndet. Denna psykoanalytiska förståelse av hur verkligheten byggs upp, går ut på att individen successivt lär känna och prövar verkligheten genom aktiviteter av olika slag.

Leken och den imaginära zonen mellanområdet är alltså en plats för *medling* mellan till synes konfliktfyllda utgångspunkter. För ett spädbarn är tillvaron ännu magisk. "Det är i detta förlopp individen lär sig att förbinda den inre



verkligheten med den yttre [...]”, menar Clarence Crafoord (2007, 159). Han tillfogar att detta är en process, som enligt Winnicott, ”aldrig blir fullbordad utan som pågår så länge vi lever” (ibid.). Winnicott ser mellanområdet som lekens plats, en förutsättning för all symbolisering och språktillägnelse. Utifrån detta perspektiv är mötet med språkligheten en ständigt pågående process. Subjektet kan växa sig starkt, men befinner sig också ständigt i närheten av utsattheten.

I själva lekaktiviteten ingår således något imaginärt jämsides med något påtagligt. På så vis, betonar Winnicott, är detta den första situation som möjliggör för barnet att tänka på sig själv som *olik* omvärlden (1995, 28). Det handlar om ”utvecklandet av en förmåga att acceptera likhet och olikhet” (ibid.). Bortanför den filosofiska diskussionen om likhet i förhållande till begrepp och sanning, möter vi inom denna kontext konstituerande situationer som bygger på sammansmältning och separation, likhet och skillnad.

Det paradoxala är att detta både kan handla om en förening och ett åtskiljande. I sin struktur, som fortfarande *kvarhåller något konkret*, påminner övergångsobjektet (och metaforen) om möjligheten för en konstutsaga att anta denna karaktär.<sup>82</sup> Mellanområdets position är ett slags ”både-och”. Nallen härbärgerar något av vårdarens utstrålning och är samtidigt en sak bland andra. I Nilssons tolkning av Winnicott betonas ambivalensen genom att, i metaforens fall, denna konstruktion ”påtar möjligheten till en rörelse mellan inre värld (eller sakled) och yttre verklighet (bildled) [...]” (Nilsson 2010, 394). En metafor som hänvisar till en känsla av kluven identitet som lika med ”en sprucken spegel”, lånar något från bilden av föremålet. Det blir då *rörligheten* mellan inre och yttre som tillåts.

När barnet står på tröskeln till språkets värld är det fortfarande nära de så kallade primärprocesserna (det omedvetna och det luststyrda). I takt med att

verkligheten språkliggörs och jaget separeras från den vårdande omgivningen, stärks de förnuftsstyrda sekundärprocesserna som präglar vuxenlivet.<sup>83</sup>

Innan subjekt och objekt har skilts åt, är orden inte på samma sätt relaterade till förhållanden som tid, rum och kausalitet. Medan ett förnuftsriktat språk är sakligt, strävar efter exakthet och omfattar en sak i taget, kan gestaltande handla om att etablera flera meningsnivåer. "[I] tänkandets experimentverkstad [...] erbjuds ett tillfälle att laborera med komplexa storheter, som i tolkad form skulle erbjuda ett ohanterligt sekundärprocessmaterial", tillägger Reeder (ibid.).<sup>84</sup> Annorlunda uttryckt kan olika skikt av betydelser samsas i mångtydiga utsagor. Detta kallar denne författare för "antecipationens rikedom". Det innebär att en öppenhet måste finnas för att tillåta "ett svävande tillstånd av ofullgångna möjligheter" (ibid.). Likt de infall som bygger upp en improvisation, kan fria associationer vara en tillgång. I dessa fall kan en alltför tyglad tankestil "platta" till en tankebanan (ibid.).<sup>85</sup> I de tidigare relaterade samtalen med konstnärer, heter det att ett "extremt tillåtande tillstånd" ibland används, för att sedan avlösas av en serie riktade val. En annan konstnär föreslår något som kan liknas vid en fast punkt som kan ersätta detta tillstånd av radikal öppenhet och säger: "Jag når en insikt genom min erfarenhet [...] jag måste filtrera en erfarenhet. Det är då jag kan hitta perspektiv och reflektioner som jag sedan kan arbeta vidare utifrån".<sup>86</sup>

Ytterligare en informant säger att man under arbetet "vid ett givet ögonblick kan avskärma sig till en oskuldskraft [...] man [kanske inte] vill leda varje tanke till sin spets [...] man kan självmant [kan] begränsa sin överblick".<sup>87</sup>

För att en rörelse mellan inre värld och yttre verklighet ska kunna realiseras tycks en lämplig utgångspunkt vara att bjuda in rikedomerna av det prefigurerade.

## Metaforiskt tänkande

Konstnären som tog "bitar av verkligheten" och lät en "omläsning" uppstå på inledningens första sida, såg ut att arbeta med en form av blickomvandlingar. Metaforens rörelse transponerar mening på ett sådant sätt, vilket även skisserats ovan. Ordet *metafora* betyder att "bära över". På ett språkligt plan har detta att göra med att betydelser kan glida mellan innebörder. Ricoeur hänvisar till tanken att metaforiska uttryck hör ihop med figurens spatialitet (2010, 170). Bildledet *binder* inte mening på samma sätt som ett ord, utan liknelsen låter sig själv bli förstådd utifrån sin visualitet (ibid.).

*Skildringar* hittar vi i litteraturen, i religionens återgivningar och i konst. Det bildmässiga appellerar till vår inlevelse, och leder i bästa fall till förståelse. När en historisk händelse behandlas i film och litteratur är detta vägar till ett begripliggörande. Vid sidan av journalistikens rapportering och den vetenskapliga framställningen erbjuder skildringar ett unikt sätt att begripa. Ricoeur förklarar detta med att metaforen riktar sig till känslan. Den skapar ett band mellan det kognitiva och affektiva (2010, 224). Om vi adderar Nilssons tes till detta, handlar ett metaforiskt tänkande om en kapacitet till rörelse mellan inre och yttre.

Ricoeur skriver också att för att en metafor ska vara *verksam* – och inte meningslös och död – är själva krocken mellan bokstavligt och bildligt viktig. Han hävdar att betraktaren måste "arbeta ut" parallelliteten mellan sakledet och bildledet (2010, 225). Denna ihopkoppling är en process som delvis pågår omedvetet. Parallelliteten överbryggas olikheterna mellan det ögat möter och den överförda betydelse som vi med tanken kan komma åt. Ricoeur beskriver förloppet: "One must therefore 'work out' the parallelism between situations that will guide the *iconic transposition* from one to the

other. *This activity* has become useless in case of conventional metaphors [...]” (2010, 225, min kursivering).<sup>88</sup>

Den *rörelse* som inträffar när tanken försöker utprova om utsagan håller, menar alltså Ricoeur är viktig. I den aktiva sammansättningen, som i fallet ovan med tristess som en materialiserad skål, krockar två innebörder och det förflyter en minimal tidsrymd från den första kontakten till dess upplösning när vissa likheter, trots skillnaderna, kommer i dagen.

När vi inser att det handlar om en överföring av mening från en bokstavlig nivå till en föreställning sker en *upplösning* av ett meningsmotstånd (Ricoeur *ibid.*). Upplösningen är, som Ricoeur ser det, ett resultat av de ”ledtrådar” som signalerar att det *inte* enbart handlar om det bokstavliga utan om en större meningsrymd (*ibid.*). En skildring har därmed en kapacitet att samtidigt fasthålla flera nivåer av betydelser. Därmed förtydligas nyttan av den radikala öppenhet som lyfts fram.

Rörelsen som beskrivs går från det enskildas nivå till det allmänna. I fallet med diskbänks-installationen skulle det kunna vara patineringsens överdrivna uttryck – till skillnad från en verklig odiskad tallrik, som skulle kunna vara en ledtråd som visar på flera meningsskikt. Det handlar inte om disk, trots att det objekt som framvisas tydligt uppvisar typiska drag av hushållsföremål. För att förståelsen ska ledas i rätt riktning är skevheten och referensen till språkets synlighet, viktiga inslag. I förlängningen är uttrycket, den valda materialiteten, avgörande. Utsagans *hur* kommer att bli styrande för dess förmedlande potential. Om detta skriver Adorno när han diskuterar den spänning som konstnärligt språk upprättar (1997, 58).

I nästa kapitel återkommer temat om ett metaforiskt tänkande, om än i en något annorlunda tappning. Vi möter där lärare och studenter som utgår ifrån att verken bör ha en viss *tolkningsbarhet*. Då handlar det om att det

måste finnas mer än en möjlig läsning av utsagan. Med hjälp av Ricoeurs metafor-teori visas att det inte rör sig om otydlighet, utan om något som utmanar betraktaren och som i förlängningen kan vidga sätten att se. Lärarna jag mött under observationerna betonar vikten av en "ingång" i verket, vilket påminner om Ricoeurs term "*clues*".

## Gestaltteorin

När metaforen konstrueras genom att blanda in bildledets figurala och "kvasi-kroppsliga" kvalitéer, tangeras även en förkroppsligad sorts förståelse. Det figurala och plastiska har med ett grundläggande varseblivande att göra. Inte bara Ricoeur uppmärksammar särdragen hos det gestaltmässiga, utan det gör också Polanyi, vid sidan av andra tänkare som Merleau-Ponty och Lyotard, något jag återkommer till i slutet av kapitlet och i nästa.

Förankringen i förmedvetna register har vi dessutom gemensam med andra varelser. Ett typexempel på avläsningsförmågan är hur vi uppfattar ett ansikte, en holistisk och tolkande tendens som återfinns i naturen.<sup>89</sup> Sättet att ordna intrycken är något som är gemensamt för primater och exempelvis för arter som grodor (Lettvin et al. 1961). Det handlar om en förmåga att blixtnabbt sortera omgivningens intryck enligt vissa principer. Perceptionen förstås som hierarkiskt ordnad, med igenkännandet av gestalter som en basal nivå. Detta ger en ledtråd till hur det går att förstå den bildmässighet som det metaforiska tänkandet använder sig av.

Gestaltteoretiker som psykologen Kurt Koffka, fysikern Wolfgang Köhler och filosofen Max Wertheimer beskrev detta fundamentala sätt att avläsa former (Foultier 2015, 94 ff.). Koffka insisterade på att helheten (hos exempelvis ett ansikte) är något *annat* än summan av delarna. De nivåer som perceptionen

organiseras efter, har således en heterogen uppbyggnad. Tesen handlar om att "upplevelser och handlingar har karaktär av organiserade helheter, *gestalter*, och därför inte kan förklaras som summa av oberoende delar (element)" (NE, band 7, 441). Det egentliga kaos av stimuli som vi omges av, *övertvinns* genom förmågan att skapa helheter. Pregnans är ett begrepp som förknippas med gestaltfenomenen och som har med en sådan tydlighet att göra.<sup>90</sup>

Liknande tankegångar återfinns redan hos Goethe och Kant, senare hos Husserl och som sagt även hos Merleau-Ponty. För övrigt är förhållandet mellan del och helhet något som redan Aristoteles uppmärksammade. Principer om dessas inbördes förhållanden har kommit att ligga till grund för hermeneutiken. Närliggande är Ricoeurs mimesis-begrepp<sup>91</sup> där steget från prefiguration till konfiguration, påminner om gestaltteorins mönsterbildande inslag. Konfigurationen innebär, vilket jag har hänvisat till, att någon form av sammanfogning sker. Denna "fas", som mynnar ut i en struktur, kallar alltså Ricoeur för *konfiguration* (1984, 76-77). I själva uttrycket finns ordstammen "figura" med.<sup>92</sup>

Därmed blir det mer begripligt hur Ricoeur kan koppla det bildburna till något kvasi-kroppsligt. För Todorov har det vardagliga språket knappast någon form, medan som sagt retoriska troper har det (Ricoeur 2010). Retoriken har alltså bevarat en nivå, som andra traditioner gett avkall på. Den vetenskapliga sakprosan favoriserar en hierarkiserad framställning (Ong 1990, 40), men klarar sig inte utan metaforer. För fält som arbetar med dramatiserad kunskap och metaforskt tänkande används det visuella och exempelvis det *sidoställande* – ett drag som är bekant från äldre kulturella sammanhang – vilket Ong (1990) och Adorno (2000) uppmärksammar.

## Det figurala

Det poetiska medvetandet är "här och nu" säger Lyotard (2006, 344). En performativ dimension öppnar sig. Som ett första exempel på ett figuralt fenomen som uppträder i nuet kan en *gest*, studeras. Det är fullt möjligt att tänka sig genomförandet av installationen *Diskbänken*, som en form av gest. Om denna anmärkte jag: "Delarna söker sig tillbaka till det materiellas nivå, i samma svep som helheten talar genom det allmänna".

En gest balanserar mellan att vara öppen, beroende av det slumpmässiga och på samma gång bestämt betydelsebärande. Den pekande hand som jag tidigare beskrev befinner sig mitt emellan den levda erfarenheten och ett tecken-system. Samma tankegång har återkommit när sägandet och det sagda har nämnts.

Fenomenet är relevant som företeelse inom praktisk kunskap i sin egenskap av att bära upp betydelser som är möjliga att tolka, utan att nödvändigtvis ha en uppenbar mening. Gesten indikerar något som är baserat i kroppsligheten. Kulturella lager organiserar möjliga betydelser för innehållet. Här har vi att göra med ett sägande som redan är inflätat i ett språkfält. Enligt vissa tänkare kan gesten belysa hur *poiesis* kan förstås. Jag har beskrivit hur *mimesis* antingen kan tolkas som en efterhärming där vissa kvalitéer gestaltas i anslutning till ursprungsmodaliteten, eller som ett nytänkande. Båda begreppen, *mimesis* och *poiesis*, färgas in av denna spänning mellan efterhärming och ett visande. Gesten har en *medierande* och *stödjande* karaktär. I det följande (i kapitel 5) finns ett exempel från Sven Åbergs avhandling med en student som tränar fiolspel på gehör, vilket blir till ett flöde som kan tolkas på olika sätt (2008, 173). Melodislingan kan förstås som en gest, balanserande mellan uttryck och innehåll. Det handlar inte om något som kan tillgängliggöras via regler, utan om en stödjande inramning som studenten gradvis tar till sig. Förståelsen för detta

måste skapas över tid.

Den medierande struktur som gesten beskriver, tycks återkomma när bildbaserade tolkningar ska bli till. En bärande princip rör det faktum att *relationerna* mellan elementen spelar en större roll för gestaltbildningen än delarna själva, vilket jag refererade till.

## I

Begreppet *det figurala* befinner sig på randen mellan upplevelse, tänkande och avbildning, på ett liknande sätt som den beskrivna gesten.

Litteraturvetaren Erich Auerbach finner redan hos kyrkofäderna termen *figura* kopplad till att *tolka bildligt* (Auerbach 1993. Citerad i Dubois 1999, 12). Från denna horisont råder en närhet mellan verb som att figurera, att gestalta och att modellera (ibid.).

Fenomenet hör ihop med avkodningen av helheter och med relationer "inskrivna i det materiella" (Dubois 1999, 13). Dessa relationer kan vara rumsliga eller temporala.

Lyotard menar att "[...] organisationen i form av figur och bakgrund konstituerar *det upplevda a priori* i allt som har med spatialitet att göra [...]" (1971, 156). Han säger samtidigt att blicken i normalfallet alltid kompenserar och försöker platta till olikheterna mellan komplexet figur/bakgrund. Därför lägger vi inte märke till denna tysta aktivitet – en tanke som är helt i linje med Polanyis tanke på "*tacit knowing*" (Grene 1969, 139). Den senare framhåller att *all kunskap* har sin rot i tyst "bakgrundsinformation", typiskt för "från-till" (2009, 10).<sup>93</sup>

Hos den tidige Lyotard uppmärksammas den form av framträdande som han ser i Mallarmés grafiskt spridda poesi. Tecknens rörelser härleds till driften och



det omedvetna. Dessa idéer har relevans för en djupare förståelse av figurala fenomen. Det unika är kraften i det figurala, liksom materialitetens betydelse (Hansson 2006,13). Vi kan också se gestaltningen som en tolkning i form av ett bildligt uttryck. *En språklig bild är figural* och uttrycket pekar mot en igångsatt hermeneutisk process. I ljuset av Ricoeurs tanke att *tropes* (som metaforer, metonymier och även ironi) *har en tendens att förkroppsliga*, anar vi en närhet till *det plastiska*. Jag återvänder, för att understryka detta, till något som citerats tidigare i kapitlet, en passage där Ricoeur säger att den språkliga figuren, tropen, låter språket anta kroppslig gestalt på samma sätt som hos ett ansikte [*man's "figure"*] (1978, 144). Det figurala uppträder i sin typiska form när en helhet, *en gestalt*, uppfattas. Kulturella lager organiserar betydelseerna.

Lyotard hänvisar till kontrasten mellan de visuella bildelement som är på väg mot upplösning, och språket i form av den ordnade syntaktiska strukturen. Ett typexempel finner han i rebusens formmässiga uppbyggnad. Han lyfter fram en illustration som visar hur trycksvärtan bildar klumpar som gör att vi igenkänner formen av råttor. En del av rebusen består av bokstaven T uppbyggd av dessa former (*Discours, figure* 1971, 305), (se även nästa kapitel). Det figurala är precis som gesten ett fenomen som balanserar på gränsen till det begripliga.

Bakgrunden till intresset för just rebusens uttrycksform är att många konstnärer under 1900-talet kom att influeras av bildgåtans funktionssätt. Det handlar om att utmana läsaren genom att blanda bildmässiga och verbalspråkliga nivåer, något jag alltså återkommer till i nästa kapitel.

För att återvända till själva begreppet det figurala pekar Philippe Dubois på att "[d]enna originella dimension är både materiell och kvasi-taktil" (1999, 12, min översättning). Den upplevt taktila karaktären hör samman med den kroppslighet som Ricoeur kopplar till metaforen och till bildlika utsagor. Vid det här laget går det att se hur principen att sovra bland detaljer för att prioritera

*en figur*, är nära knuten till Polanyis liknelse för kunskap: "från-till". Viktig är den särskilda *övergången* mellan register som kan vara förkroppsligade, kinestetiska, materiella och kognitiva. Redan inledningsvis lyftes denna tanke om kunskapens struktur fram. Ett citat från Mathisen visade att kunskap bäst kunde beskrivas som *en relationell dynamik* (2007, 11). Hela kedjan av samspel från nivån av "kroppslig plasticitet" till perception över till "praxis, tänkande reflektion och kultur" är verksam, när kunskap "skapas och transformeras" (ibid., min översättning).

Det figurala tycks vara något som på ett säreget sätt korsar dessa nivåer. Av den anledningen är begreppet betydelsefullt.

## II

Polanyi i sin tur pekar på risken att tappa bort helheten. Detta skulle jag vilja knyta till att metafortänkandet utnyttjar språkets instabila sida, vilket innebär att något krävs av utövaren. Det som händer när detaljnivån fokuseras, är att ordningen kan försvinna. Den betydelsefulla relationen mellan del och helhet, förloras ur sikte. I mötet med elementära beståndsdelar öppnar sig en avgrund, något som i sig blev till ett tema inom den romantiska traditionen (Lindberg 2011, 175 – 176).

Detta handlar om en sorts förlorat tillstånd där ingen fast betydelse ges. I mötet med förlusten av mening anas ett sluttande plan. Mysteriet rymmer "all den spridda malm, så okänd och flytande", som Mallarmé uttrycker det (Citerad i Lindberg 2011, 175). En jämförelse kan göras med begreppet *bildhändelse* (Hansson 2006, 120). Svärtan på en boksida är materiell, tillverkad av pulvriserad, syntetisk grafit, men även om vi kan benämna dess kemiska formel hör naturens råmaterial till något okänt.

John Dewey nämner i ett besläktat resonemang vad han kallar för "*negative capability*" (2005, 33).<sup>94</sup> Detta motsvarar förmågan att hantera ambivalens, vilket tangerar den grundlöshet som här åsyftas. Ibland handlar det om att stå ut med ovisshet. Lyotard snuddar vid samma känsla av omskakning (1971, 156). Han pekar på det "grundregister" som han kallar *det laterala* (inspirerat av Freud och Merleau-Ponty). Med utgångspunkt i psykoanalysen för han tillbaka tankarna till den ambivalens som nämnts. När konturer löses upp, antingen subjektmsässigt, språkligt eller spatialt, tangeras *mellanområdets* upplösning. Detta är också av betydelse med tanke på att Ricoeur knyter känslan och det spatiala till det metaforiska. Utifrån en sådan perspektivering säger författaren Marion Milner (1900 – 1998):

[...] meanwhile I would just point out that it is characterized by tentatively ambivalent feelings about mergence and separation, about being lost in the near, of establishing and denying boundaries about what is inside and what is outside [...]. (Milner 1950. Citerad i Fuller 1980, 164)

För Milner är de former som framträder inte alltid skarpt tecknade. Istället betonas hur "[...] ambivalences between figure and environment, foreground and background, and between concepts and perceptions, is in some way related to the way in which the infant relates himself to the breast, the mother and the world [...]" (Milner 1950. Citerad i Fuller 1980, 164). Därmed är vi tillbaka i Winnicotts teori. I undersökningen av föremålets illusoriska konturer, destabiliseras seendet. Peter Fuller knyter ambivalensens uppträdande till fenomenen figur/bakgrund. Det figurala har således både psykologiska och spatiala referenspunkter, vid sidan av det kulturbundna. Det spatiala hör ihop med en "förmåga att lösa uppgifter som avser linjers, ytors och rymders förhållande till varandra" (NE 1991).

Milner (som även var psykolog) hävdade att konstnärlig verksamhet återanvänder ett illusoriskt tillstånd av sammanblandning mellan det inre och yttre. Reflektionen över dessa samband leder till upptäckten av en sammanflätning mellan affektiva tillstånd och den rumslighet som den tecknande kommer i kontakt med. Sambandet kan (med inspiration från Fuller) kallas *en affektiv-spatial meningsnivå*. Denna visade sig när Milner var beredd att utsätta sig för ett visst mått av osäkerhet.

En tanke som slår henne är att hon behöver "ett slags sunt oförnuft" (Milner 1989, 33). Bortom de linjer som "låser bilden" inträder en imaginär rymd. Milner skriver att hon innan dess "tagit rymden för given" (ibid.). Ingen tanke fanns på vilken *känslomässig länk* som det spatiala skulle kunna bära med sig (ibid., 33). Med hänvisning till Merleau-Ponty skriver Evan Thompson: "As psychologists know, attention is typically affectively motivated [...]" (2007, 263). Framträdandet av det vi ser tycks ha att göra med en sorts lockelse. Det som har någon form av affektiv laddning för oss tenderar att sticka ut. När Milner slutar att uppfatta konturen som det "riktiga" sättet att återge, står det klart att detta handlat om en konstruerad linje som inte har någon motsvarighet i verkligheten:

Konturen representerade således sakligheternas värld, en värld av separata, handgripliga och beständiga föremål; när man höll fast vid den världen var det säkert för att skydda sig från den andra världen, fantasins värld. Jag måste alltså sluta mig till att det i en del av medvetandet faktiskt kunde finnas en fruktan för att förlora upplevelsen av särskiljande gränser [...]. (Milner 1989, 40)

Inom denna sfär öppnar sig nya möjligheter, men överskridandet verkar ha ett pris. Det aktualiserar *gränserna för subjektet*, resonerar Milner. Slutsatsen är att rädslan för att förlora sig i ett jag-löst tillstånd kan hindra rörelsen mot det primära. Insikten har i grund och botten att göra med vad som står på spel för

en konststudent. Milner visar att gestaltlogikens premisser (som verktyg i det konstnärliga) inte träder in av sig själva.

På ett motsvarande sätt betonar Merleau-Ponty i essän *Cezanne's Doubt*, känslan av tvivel. I mötet med verklighetens "[...] flytande sätt att framträda" (1986, 8) behövs en förmåga till risktagande. Det beskrivs hur Cezanne brottas med förhållandet mellan öppenhet och struktur. I förgrunden står "den ordning som föds genom spontan organisation" (ibid.), en formulering som avslöjar Merleau-Pontys intresse för gestaltpsykologin. Att gestalta är att möta oändliga möjligheter, för att vid en viss punkt ta ett beslut.<sup>95</sup>

Denna upplevelse skulle kunna vara ett svar på vilken typ av situationer som aktualiseras under en gestaltningsprocess. Seendet utgör en tolkande procedur. Den visuella upplevelsen konstitueras av möjligheten till att utläsa vissa varseblivningssamband.<sup>96</sup> Att röra sig mellan sägandet och det sagda innebär att språket måste väljas med noggrannhet.<sup>97</sup>

Det tycks som om seendet inte bara behöver befatta sig med det positivt urskiljbara, utan även med det som Lyotard benämner det laterala.<sup>98</sup> På konstundervisningens grundläggande nivåer talar man om "att lära sig att se" eller "att se något som något" (Melin 1979, 78).<sup>99</sup> Det är detta skede som Cezannes tvivel speglar. Fenomenologen Dan Zahavi visar att kroppens register omsluter det vi möter i varseblivningen:

Our bodily experience of movement is not a particular case of knowledge; it provides us with a way of access to the world and the object, with a 'praktognosia', which has to be recognized as original and perhaps as primary. My body has its world, or understands its world, without having to make use of my 'symbolic' or 'objectifying function'. (Merleau-Ponty, PP 2002, 162. Citerad i Zahavi 1999, 116)

Tecknandet är ett aktivt tillstånd som också innefattar en sorts passivitet.

Zahavi skriver:

Receptivity is. . . the first, lowest, and most primitive type of intentional activity, and consists in responding to or paying attention to that which is affecting us passively. Thus, even receptivity, understood as a mere 'I notice' presupposes a prior affection. (Zahavi 1999, 116)

Underliggande nivåer tas om hand, utprövas och kontextualiseras. För den som bildmässigt ska tolka och passa ihop de olika nivåerna, ska kunskap skapas genom att dessa inbördes förhållanden undersöks, memoreras och görs möjliga att hantera. Den erfarenhet som är resultatet av sådan träning, påverkar avläsningsförmågan.

### **My body is a *Gestalt***

För att ytterligare förankra det gestaltteoretiska temat i förbindelse med fenomenologin, liksom tanken på en förkroppsligad kunskapsform, följer här ett avsnitt som bygger på Merleau-Pontys idéer kring detta. Kärnan i resonemanget rör samma förhållande mellan den "subjektiva" förståelsen och den yttre verkligheten. Filosofen Anna Petronella Foultier menar att Merleau-Ponty inte refererar till gestaltfenomenet som en "fysisk realitet", utan till ett "upplevt sammanhang" ("togetherness" SC 155/143. Citerad i Foultier 2015, 116). Merleau-Pontys ambition är alltså att främst utforska dessa fenomen i ett existentiellt och filosofiskt sammanhang och inte som gestaltpsykologerna genom att försöka fastställa en viss lagbundenhet. Ett estetiskt perspektiv kan förmodligen rymma båda infallsvinklarna.

Dessa teoretiska resonemang hjälper oss alltså att få veta mer om konstskapande i relation till begreppet mening i vid bemärkelse. Den laterala princip

som det här ges uttryck för ligger också till grund för att förstå hur reflektion kan operera. Merleau-Ponty säger: "My body is a *Gestalt* [...]" (1964/ 1968, 57/ 205). Han menar tydligen att gestalten är en sorts matris som formar oss. Citatet lyder i sin helhet: "My body is a *Gestalt* [...]" and it is co-present in every *Gestalt*" (ibid.). Hos gestaltfenomenen finns något som motsvarar en slags generalitet, något som omtalas av Merleau-Ponty som "*Transponierbarkeit*", eller "det levdas dubbla grund" (ibid.).<sup>100</sup> Foultier diskuterar vad filosofen kan ha menat med detta. Slutsatsen blir att tanken utgår ifrån fenomenet kroppsschema, representerat i hans senare tänkande (ibid., 124). Ytterst elementära mönster i kroppsrörelsen präglar erfarenheten (Merleau-Ponty PP 2002, 162). Termen kroppsschema eller "*body schema*" svarar mot vår underliggande medvetenhet om kroppens rörelsemönster. Denna tysta kännedom är vad som betecknas som "*body schema*", till skillnad från "*body image*", den bild av kroppen vi möter i spegeln. På ett förmedvetet plan finns en kännedom om de egna fysiska förutsättningarna. Jag har en föreställning om min kropps funktionssätt, längd och vikt. Så länge jag är frisk ackompanjeras mina rörelser i rummet av dessa omedvetna föreställningar. Ett växelspel pågår mellan *den kroppsliga resonansen* och synintrycken.

Foultier tar fasta på detta tema hos Merleau-Ponty och följer hans reflektioner över hur en art som människan med en symbolisk nivå inbäddad i sitt beteende, relativt sett fjärrmar sig från en materiell nivå (2015, 118). För att tillvaron ska hänga samman och språket ska kunna handla om den verklighet som beskrivs, vilken ju är av en annan karaktär än den fysiska materien, behövs en *översättningsbarhet*. Något inom det första registret måste bevaras för att kunna transponeras till det nästa. Merleau-Ponty talar om "ett relativt strukturellt oberoende av det materiella sammanhanget" (ibid.). Den språkliga varelsen lär sig att omforma drag inom en modalitet, till drag inom en annan

(ibid). Foultier hänvisar även till hur Merleau-Ponty refererar till lägre strukturer i vilka de mer abstrakta nivåerna är upplösta (ibid.) Det verkar alltså som om det finns någon form av parallellitet mellan den materiella nivån och den symboliska. För att nå någon grad av kontinuitet behöver subjektet använda förmågan att transponera, från basala nivåer till symboliska.

Därmed kastas en del ljus över den process som konstnärssjaget (och även Milner) utförde. Vi kan också förstå det som att kärnan i resonemanget handlar om att avläsa en struktur och transponera denna till ett annat register, i enlighet med vad som redan har lyfts. Det metaforiska tänkandet handlar om interaktion mellan olika associationsfält och verkar grunda sig i en förmåga till överföring. Merleau-Pontys bidrag är tanken på en infätning, trots heterogeniteten.

Inom dessa domäner spelar alltså den *upplevda* kroppsligheten en roll. När Merleau-Ponty talar om en förmåga till att transponera från "lägre" till "högre" nivåer, bildar kroppsschemat en referenspunkt. Den logik som är inbyggd i översättningen från ett förhållande till ett annat, kallas inom detta spatiala fält för gestaltlogik. En sådan systematisering av syn- och känselintrycken präglar alltså även hur vi möter ett ansikte (Lyotard 1971, 156; Polanyi 2009).

Denna underliggande sida av gestaltfenomenen är dynamiskt kopplad till det riktade medvetandet. Spänningen mellan det subsidiära och det fokuserade kringgås av gestaltteoretikerna genom att man skapar en distinktion mellan svaga och starka förnimmelser.

Tidigare hänvisades till hur förståelsen av det praktiska var beroende av vissa ramgivande omständigheter. För både gestaltpsykologin och teorin om "*body schema*" gäller att de kan räknas dit. Uppsättningen av förståelsemönster tillhör inte det medvetna, men är oundgängliga på ett närmast paradoxalt vis. När vi talar om tyst kunskap pekar många resonemang i denna riktning. I



inledningen hänvisades till det enorma bibliotek av möjliga händelser som kan uppträda inom en praktik. Efter hand tycks igenkänningen av vissa situationer teckna sig som *mönster*. Därför har det betydelse ur ett kunskapsperspektiv att diskutera dimensioner som verkar i det tysta. Den situationsberoende delen av erfarenheten kan bättre förstås genom uttryck som *det laterala*, kroppsschema och förmåga till att transponera.

Merleau-Ponty menar också att "[g]estaltens synlighet", som han säger, "är så nära transcendensen/det transcendentala det går att komma" (1968, 204 – 205). I sina sena texter (arbetsanteckningarna) säger han något om gestaltfenomenen och om hur uppdelningen mellan den inre naturen och det yttre, överskrids. Om den "naiva" attityd i vardagen som fenomenologin intresserar sig för utgör ett perspektiv där målet för subjektet är mening (ett intentionalt innehåll), förmedlas detta ur ett naturvetenskapligt perspektiv som orsak och verkan med kemiska och fysiologiska processer i omlopp (Foultier 2015, 24 – 25). När Merleau-Ponty intresserar sig för överskridandet mellan yttre och inre (samt för det naturvetenskapliga tänkande som färgade psykologiämnet vid den tiden) positionerar sig gestaltfenomenen mellan det "subjektiva" och "objektiva". Den *reflektion som alltid är en del av världen* benämns *hyperreflexivitet*, på franska *surréflexion* (ibid., 26). Foultier beskriver detta som en reflektion över reflektionens betingelser, något jag återkommer till i näst sista kapitlet.<sup>101</sup> Ett annat sätt att förstå detta, kopplat till den arbetsprocess som resulterade i installationen Diskbänken, kan med ledning av Merleau-Ponty och Foultier formuleras som ett samtidigt erkännande av subjektivitet och objektivitet.

Därmed har vi satt ord på en tankegång som kan sägas binda ihop avhandlingens skilda perspektiv. Med avstamp i fenomenologin, lyfts frågan om vissa betingelser. Den skarpa uppdelningen mellan inre och yttre

problematiseras. Temat återkommer inom hermeneutiken, inom psykoanalysen och på angränsande sätt inom feministisk och estetisk teori.

## Sammanfattning

I det här kapitlet har en första delstudie presenterats i vilken jag har tolkat en berättelse om en egenupplevd situation. Centralt är förståelsen av arbetsprocessen. Förnimmelser fanns vilka gjordes redo för, som en form av transponering. Detta hörde samman med tankemässiga, tekniska och förkroppsligade register.

En utgångspunkt var sedan tidigare att praktiskt kunnande och de tillhörande performativa dimensionerna, eller med andra ord *sägandets flyktighet*, tenderade att förbises. Detta aktualiserades när det så kallade utvidgade fältet förde med sig nya synsätt på gestaltningsprocesser, om än inte ett uppgivande av konstnärliga tekniker. Det kunskapsfält som skisserats är av komplex art, med både teoretiska och praktiska inslag. *Diskbänkens* uttryck oscillerade mellan betydelsebärande skikt och materiella nivåer. Med Ricoeurs metafor teori binder inte metaforens bildled mening på samma sätt som ord, utan låter sig bli förstådd *utifrån sin visualitet* och påtaglighet. Han karakteriserar metaforiska uttryck på följande sätt: som gestalter, som brygger mellan mening och känsla och som balanspunkter mellan mångtydighet och precisa betydelser.

En *överföring* kan ske tack vare att ett motstånd som hör ihop med att ord är bundna till olika associationsfält, kunde forceras. Ricoeur sammanfattar detta som att parallelliteten behöver "utarbetas", något som är en form av aktivitet. Metaforens kraft ligger i det ögonblick då motståndet upplöses. Själva förflyttningen av mening var i installationens fall, patinerings sörja som

pekande mot fenomenet tristess. I detta fall förmedlade den gråaktiga färgen en viss överensstämmelse, samtidigt som det hänvisades *bort* från en bokstavlig tolkning av skålen som ett vardagsobjekt.

## 4. DET SAGDA – TVÅ DELTAGAROBSERVATIONER

Förra kapitlet handlade bland annat om metaforiskt tänkande, former av visualitet och språkets synlighet. Där lyftes uttrycket *det figurala* – ett begrepp associerat till plasticitet och materialitet i gränslandet mellan perception och avbildning. Även i det här kapitlet är *det figurala* åter centralt och den aktuella delundersökningen syftar till att ringa in vissa mönster i undervisningskontexten. Ramen för det som följer är två deltagarobservationer.<sup>102</sup> På ett kandidatprogram i fri konst insamlades vid ett par tillfällen data vid så kallade gruppkritiska genomgångar.<sup>103</sup> Utgångspunkten var en för studenterna gemensam utställning och målet för dem var att tillsammans med lärarna utvärdera arbetet.

### Tolkningsbarhet

Ett bestående intryck från dessa tillfällen var att de inblandade uppehöll sig kring tolkningsfrågor. Om ett verk är tolkningsbart finns möjligheter att förstå utsagan på mer än ett sätt. Detta harmonierar med den uppfattning som presenterades; att språket både har en instabil och en stabil sida. Konstpraktiken såg på detta sätt ut att befinna sig i en sorts hermeneutisk terräng. Vid de gemensamma samtalen återkom begreppet *mångtydighet* och i samtalen undersöktes främst hur något sådant kunde etableras. Det verkade röra sig om en balansakt mellan att på ett tydligt sätt formulera sig och samtidigt tillhandahålla ett öppet meningsinnehåll. Det flerstämmiga innehållet kunde inbjuda till en vidgad förståelse av en aktuell företeelse. Termen tolkningsbarhet kom på så sätt att peka mot något som var eftersträvansvärt.

Här kan vi även se tillbaka mot inledningen där Stenberg konstaterade att kulturen "[...] beskriver och tolkar livet så som det upplevs och öppnar för inlevelse och identifikation" (2002, 208). De visioner som kom till uttryck i studenternas arbeten såg ut att spela en sådan roll i ett större sammanhang.

I sina studier av konstskoleelever fann Stenberg också att en "existentiell underton" kunde identifieras (2002, 199-200). Detta var något som också blev synligt i det jag observerade.

Vid genomgångarna kommenterade lärarna studenternas arbeten i en gemensam diskussion. Även studenterna fick tillfälle att ge och ta emot respons sinsemellan. Till en början kunde en viss reservation anas, men efter att den första osäkerheten lagt sig uppstod ett intensivt utbyte. Någon fick till uppgift att se till att de andra höll sig innanför tidsramen så att talutrymmet delades. Ursprungsidéer diskuterades, liksom möjliga läsningar. Frågor om varför ett verk kunde uppfattas på ett visst sätt bearbetades. Man granskade hur konstruktionerna tog sig ut i rummet och diskuterade alternativa lösningar.

Det blev tydligt att kontakten med verken engagerade, liksom de tankar som detta födde. Idéerna gjorde att tankevärldar öppnades. Under samtalets gång fanns en rikedom på infallsvinklar. Själva helheten av frågor tycktes bli till något som alla studenterna kunde lära sig mer av.

Vid genomgångarna verkade studenterna även tränas i att inta publikens perspektiv. Av den anledningen passar Ricoeurs cirkulära mimesisbegrepp in här. I utställningssituationen var prefigurationen (det förförstådda) och konfigurationen (det ihopfogade meningsinnehållet) redan avklarade. Nu var det dags för den tredje fasen, *refigurationen* och själva *reaktiveringen* av mening.

## II

Det vilar ett stundens allvar över situationen och läraren säger: "Hur tycker du att verket förändrades när det kom på plats?"

Ett femtontal studenter och tre lärare sitter i en halvcirkel tillsammans i skolans öppna galleriutrymme. Efter hand förflyttar man sig runt utefter installationerna, objekten, fotografierna, teckningarna och videofilmerna. Läraren ställer ytterligare en fråga: "Vad hände när det hamnade på utställningen – hur tyckte du att det blev?". Frågorna är typiska för det reflekterande samtal som utspinner sig. Vid ett tillfälle har man stannat upp inför en liten monitor med en film som zoomar in något som ser ut som ett kaninhål. I hörlurar kan man höra en speakerröst som beskriver att någon söker sig fram mot dessa hålrum. Filmen hittar överallt gångar men när vi som är åskådare försöker kika in på insidan ser vi ingenting, bara svärta. Det ser komiskt ut. Vems röst är det vi hör? Vad handlar detta om?

Rösten i filmen ter sig så naivt uppriktig. Därtill kommer utförandet av podiet som hör till. Det ser medvetet provisoriskt ut. Ställningen för monitorn är tillverkad av till synes tafatt ihopsnickrade träbitar. Bredvid finns tre objekt utspridda. Det vi ser är bokstavligen en samling förkroppsligade hål. Kloten tycks vara pudrade med svart pigment. En av lärarna är odelat positiv och menar att verket griper tag "i hela hennes existens".

I verket möter det till synes lustiga ett allvar. Handlar detta verkligen om hål i marken eller om något i överförd betydelse – kanske om tillvarons grundförutsättningar?

Intuitivt upplevde jag hur något väsentligt utspelade sig i undervisnings-situationen. Samtalet kom av allt att döma att forma studenternas fortsatta arbete. Under de två dagarna befann jag mig i ett reflektionsrum som såg ut att ge viktiga perspektiv. Jag kom vid tillfället att slås av de många insikter som låg bakom verken och deras tillkomstprocesser. Dessutom gjorde lärarnas ingående "läsningar" intryck. Beträktarens (det vill säga medstudentens eller lärarens) perspektiv sammanföll inte alltid med upphovsmakarens, men alla uppfattningar verkade på något sätt giltiga. I brytningen uppstod en diskussion,

eftersom verkets sanning aldrig var en enda. Lärarna tog tillfället i akt att åskådliggöra hur gestaltningen kunde drivas i en viss riktning, hur den enskilda studenten kunde utvinna ännu mer, bli ännu tydligare. Studenterna fick underlag till hur de kunde utmana sig själva. Centralt var hur man i sitt uttryck behövde nå fram till betraktaren. Referenspunkterna i dessa diskussioner var främst andra konstnärer och då och då, även ett teoretiskt begrepp.

Trots att alla verk skiljer sig åt, lider lärarna ingen brist på precisa kommentarer. De kommer med infallsvinklar som kan ge ytterligare sammanhang och verkar tvärtom bottsna i att stå inför frågeställningar som de mött förut. Jag tycker mig ana att det finns vissa mönster i studenternas utvecklingsgång, något som lärarna tycks känna igen. Den vanligtvis så svårfångade konsttematiken, blir här åskådlig och begriplig. Även från lärarnas håll tycks engagemanget inför de ofta ganska abstrakta frågorna – både tematiskt och gestaltningsmässigt – vara äkta.

Ingen av dem verkar vara överraskad av vad de möter. Istället ser de ut att stå stadigt som kunskapsförmedlare. Efter besöket tar jag med mig en del frågor: Hur kan man beskriva den här typen av kunnande? Vad finns för termer för den utvecklingstrappa studenterna ska lotsas igenom?<sup>104</sup> På vilket sätt kan man som konststudent utvecklas mot en "bättre" konst? Vad är det egentligen man ska bli bättre på, inom denna mångfald av uttrycksätt? Och vad kännetecknar den reflektion som här utspinner sig?

### III

Det jag mötte på utbildningen avtecknade sig mot min förförståelse, av vilken konstnärsgjaget referensramar utgjorde en del. Inslag av igenkänning fanns. De perspektiv som detta "jag" bar på bidrog till en förtrogenhet med frågeställningarna och vokabuläret under genomgångarna.

När det gällde lärarna såg de ut att hysa en tillit till sitt eget kunskapsförmedlande uppdrag. Detta trots att det visade sig att deras erfarenheter

hörde ihop med tolkningsfrågor vilka inte alltid verkade lätta att handskas med. Ramen för deras betraktelser utgjordes av det utvidgade fält som beskrivits. Arbetena bestod av allt från installationer till ljudverk, måleri, teckningar, videokonst och fotografiska verk. Lärargruppen behövde visa prov på en betydande flexibilitet när det gällde förmågan att avläsa dessa skiftande uttrycks sätt. Men trots variationerna verkade det hela förlöpa utan större ansträngning. Varje kommentar från lärarnas sida grundade sig i en förmåga till orientering. I denna sorts pedagogiska situation tycktes läsningen ske nästan automatiskt. Detta är en slutsats som jag har dragit utifrån hur snabbt lärarna fann sina formuleringar; här verkade det alltså finnas en upptränad förmåga i att möta konstuttryck och att sortera ut nivåer som betydelse och påtagligt uttryck.

En professor säger (vid ett senare samtal) att detta ändå inte alltid är oproblematiskt. Krav ställs på den som handleder.<sup>105</sup> Varje metodval knyter an till en egen fåra inom traditionen, både historiskt, idémässigt och tekniskt. Den uppövade förmågan att läsa av och ställa fenomen i relation till varandra, utgör prov på specialiserad kunskap (Molander 1996, 45-46). Framställningens *hur* relaterades till dess *vad*. Själva detta växel spel, som baserar sig i framställningsprocessen, kan ses som ett uttryck för reflexivitet, något som ska utvecklas senare.

Wideberg hänvisar till hur diskussionerna mellan lärare och student påverkas av vid vilken tidpunkt arbetet diskuteras. När det är långt ”kvar till en utställningsperiod ventileras ”*grunden* för studentens arbete” – de övergripande föreställningarna (2011, 121). En lärare som jag senare intervjuat beskriver hur det går att fråga sig fram, när det gäller tematiken: ”Att jag verkligen kan bestämma det... nu ska vi kartlägga detta [sammanhanget] ”. Läraren ger vidare ett exempel på hur en kommentar kan låta när associations-



sfärerna kartläggs: ”Instrumentellt, som ett instrument [...]. Handlar det om segling? Jaha, proffssegling eller romantisk segling [...].”

I den typen av tidig fas behöver arbetet anta en riktning. Stegen av prefiguration-konfiguration återkommer i informanternas kommentarer och motsvarigheten beskrivs så här av Wideberg:

[...] ett sådant tidigt skede av utbildningen (naturligtvis kan det även senare finnas ett behov) kan syftet med ateljésamtalet vara riktat mot att stimulera studenten till att pröva olika material och instrument, att tankemässigt utveckla ett stort antal idéer och förslag, snarare än att närma sig ett bestämt område eller en slutsats, eller att stanna vid att prova ett fåtal medier för sitt uttryck. Senare i utbildningen kan avsikten med ateljésamtalet tvärtom vara riktat mot en bestämd utsaga, att samla ihop eller begränsa en större mängd tankematerial, och att välja medium i syfte att komma fram till en specifik gestaltninglösning.” (2011, 121)

Wideberg hävdar vidare att ju närmre man kommer presentationstillfället, desto mer koncentreras diskussionerna kring uttrycket.<sup>106</sup>

## **Ingångens betydelse**

”Har du tänkt på hur man bjuder in till ett verk?” undrar en av lärarna. En annan tar vid och frågar: ”Ser du det som en film med ett hus, eller ett hus med en film?”

Ibland är verken tydliga, ibland mindre tydliga, någon gång förbryllande. Varje arbete har sin egen personlighet. Det kan dock vara svårt att hitta någon naturlig punkt varifrån meningen vecklar ut sig. Frågan om hur man kan börja läsa verket med hjälp av dess ingångar återkommer ofta. Här ska vi komma ihåg att det här rörde sig om en studentutställning i en av de första årskullarna. Den offentliga konstutställningen gör bruk av hänvisande material såsom tydligt markerade titlar och presentationstexter.

I det direkta mötet med verken kom rummet och kroppen att spela med i helhetsupplevelsen. Tilltalet utgjorde en serie händelser i nuet. Även avståndet mellan verken blev till en aspekt. Varje arbete kommunicerade symboliskt, men också direkt, rumsligt och fysiskt. Kontakten gav upphov till kroppsliga sensationer.

En infallsvinkel under samtalen handlade om utställningsteknik. Lärarna ställde inledningsvis frågan: "Vad är en hängning?". En av dem fortsatte: "Vad finns det för modeller för hängning?". Studenterna, som hade gått kurs i utställningsteknik, bemötte dessa frågor med sina tankar kring den konkreta presentationen. I anslutning till denna pragmatiska del av genomgången nämndes exempelvis termer som "marknadsföring", "schema för att vakta utställningen", "ljussättning", "om publiken får ta på verken", "hur tar man kontakt med media".

En lärare menade att *det rumsliga* var en nyckelaspekt av konstnärlig förståelse. Infallsvinkeln exemplifierades av frågor som: "Vad händer om vi flyttar den dit?", "Om vi höjer här?" och "Om vi bygger för där?". En lärare tydliggjorde för mig: "Det här är en skola där vi sysslar med rumslighet".

Att frågan om rum och dynamik är av stor vikt bekräftades senare i en intervju med en konstnär, vilken underströk hur ett rum kan tappa sin laddning. Inte minst gäller detta för större lokaler. Att behärska rumsligheten ingår i kunnandet, och det situationsbundna har således med rum och med sinnesupplevelse att göra. Dessa direkta aspekter visade sig på plats. Både studenterna och lärarna prövade sig fram kring vilka effekter verken gav upphov till. Under genomgångarna blev det uppenbart att de spatiala förhållandena behövde bemästras. "Frågan är vad som händer om du aktiverar rummet mer?", löd en kommentar. En student sa: "Det finns en laddning hela vägen."<sup>107</sup> Dynamiken i det rumsliga tycktes inte vara självskriven, utan något

som behövde utprövas. För att åstadkomma den eftersträvansvärda laddningen, det läge då betraktaren kan bli involverad, behövdes träning. Här går det att påminna sig vad som framkom i förra kapitlet; att den del av tilltalet som inbegriper en affektiv-spatial meningsnivå.

\*

I nästa kapitel återkommer frågan om själva undervisningsmiljön. Det ska då på ett konkret sätt handla om betydelsen av de artefakter som finns där.

## II

Lärarna riktade alltså in sig på hur studenterna kunde vägleda sina betraktare, också när det gällde uttolkningen. I varje enskilt fall under gruppgenomgångarna talades det om vilka "ingångar" som kunde vara aktuella. Ofta ställdes detta som första fråga från en lärare till en student. Även andra informanter har kommenterat att detta är centralt. Exempelvis berättar konstnären Magnus Bärtås hur han brukar använda en husmetafor när han som lärare pratar om nycklar till verk med studenter. "Har huset bara en ingång, kan det kännas lite klaustrofobiskt och odynamiskt. Har det å andra sidan för många, kan det verka förvirrande; då finns det för mycket att gå på och verket blir inte distinkt." "Ingången" behövs för att man ska kunna navigera inom varje särskild logik. I utställningssammanhang introduceras denna i allmänhet via någon form av text. Titeln kan sägas vara den första "ingången" – vilket också visar hur verbalspråk och bild samspelar. Ser vi tillbaka på föregående kapitel motsvarar "ingången" den ledtråd som gör att en metafor blir begriplig som överförd betydelse.

Ett lyckat arbete i fri konst ser ut att balansera på en punkt där det gäller att inte säga för mycket, men heller inte för lite. Detta går tillbaka på en medvetenhet om spelet mellan innehåll och form. Eftersom meningen är "övertäckt" behövs tid från "ingångens" tilltal, till dess att betraktaren orienterat sig i förhållande till verkets meningslager.

### **Att säga utan att säga**

Frågan om vilka medel som konst kan arbeta med, väcktes åtskilliga gånger vid dessa tillfällen. Konkret kunde detta spegla sig på följande sätt. En lärare sa: "Det jag tycker är allra mest intressant med verket är sättet på vilket du fäster gummibanden."<sup>108</sup> För studenten ifråga hade ett urval skett, något som lett fram till en sorts urvalsprincip eller metod. Gummiband i tre färger hade valts som material och förfarandet gällde *hur* dessa gummisnoddar skulle spännas över en vägg. Själva denna arbetsprocess kom att visa hur verket genom en reduktion av innehållet kom till tals genom att bara kretsa kring själva framställningen. Tonvikten hamnade på den "tekniska" lösningen, vilken inte behövde ha någon annan funktion än att fungera i det sammanhang som studenten bestämt. I tillägg skapades en grafisk effekt på väggen. Sammanflätningen mellan materialitet, konceptuell nivå och det figurala, samt mellan process och "teknik", blev till en enhet. I det här fallet blev metoden och "teknikperspektivet" starkt bidragande till att verket väckte intresse.

Den minimalistiska karaktären bar spår av grundtanken att verket inte hänvisar bortom sig självt. Här framskymtade vid sidan av *techne* och *poiesis* även *episteme* genom en konsthistorisk medvetenhet som det går att förmoda att studenten hade. På grund av arbetets enkelhet, illustrerades tydligt hur en glidning mellan form och innehåll kan uppstå. Arbetets icke-verbala tilltal gjorde att uppmärksamheten drogs till gummibanden och hur det hela var

gjort. Formen övergick omärkligt i en innehållslig nivå.

Genom liknande diskussioner lyftes av lärarna den återkommande frågan om form och innehåll, ofta uttryckt indirekt och i andra termer. ”Du erbjuder näst intill bara materialitet”, uttryckte en lärare som fortsatte: ”Jag kan se det som en vägran att erbjuda en tematik”.<sup>109</sup>

Resonemangen visade att formfrågan är så mycket mer än något yttre. Ännu en lärare visade genom sina repliker att formfrågan inte handlade om att på ett enkelt sätt förpacka ett innehåll. I det fallet ställde jag själv en följdfråga som handlade om varför avläsningsförmågan är viktig. Svaret löd: ”För att kunna skapa en förståelse för vad ett arbete handlar om och vart det kan vara på väg”. Gradvis får, som vid tillfället ovan, studenten en insikt i vilken roll utförandet spelar. Det samtal som utspann sig, visade hur studenten kunde göras medveten om vilka avvägningar som fanns att göra. Formen och tekniken skulle kunna vara något som tillkommit slumpvis men också något som var organiskt inbäddat i tillkomstprocessen. Först under detta senare stadium infann sig en distans som möjliggjorde diskussionen.

På så sätt går det att anlägga en dubbel blick och växla mellan närhet och avstånd. När som helst går det att inta betraktarpositionen. Detta meta-perspektiv kan sedan användas som en markering, uttryckt i icke-verbala termer. En lärare understryker detta genom att säga: ”Verket djupnar när tillkomstprocessen blir tydlig”.<sup>110</sup>

Genom kommentarerna fick jag en inblick i en värld av språkliga procedurer. Konstlärarna och studenterna tycktes, som jag inledningsvis nämnde, undersöka hur mångtydiga uttryck kunde etableras. När jag senare nämner själva förmågan att tolka för en annan lärare, problematiseras detta genom följande påstående: ”Jag har en förmåga att läsa av, att avkoda...och jag är ibland känslig för små signaler ...det kan vara bra att lite kritiskt tänka kring den

här skickligheten som uppstår i den här avläsningen. Det kan också leda till en viss självupptagenhet hos läraren.”<sup>111</sup>

Den här läraren ser det som angeläget att inte låta tolkandet bli ett ändamål i sig självt. Om pedagogen inte omedelbart visar förståelse, öppnas möjligheter till ett fördjupande samtal. För att möta en sådan relativ oförståelse, behövs klargöranden och dialog, enligt den intervjuade. Här finns tillfälle att utmana studenten mot en än större pregnans. ”Min generation [som är född på 1970-talet] är så vansinnigt uppfostrad kring intention. Det behövs också frågas efter vad det blev, hur det verkade”, påpekar samma lärare.

För tidigare generationer var utgångspunkten i intentionen kanske ännu mer framträdande, samtidigt som det alltid går att betona både avsikt och upplevelse. Under intervjun framhåller den här konstläraren sina försök att *tillsammans* med studentgruppen diskutera hur man förhåller sig till läsbarhet och förståelse.

## **Rebusens logik**

Mot bakgrund av iakttagelserna av lärarnas avläsningsförmåga verkar det rimligt att se konstutsagor som förtätade till sin karaktär.

Ingebjørg Seip hävdar, enligt ett tidigare presenterat citat, att ”[d]et paradoksale, at kunsten sier det uten likevel å si det, skyldes at den sier det gjennom det mimetiske, som ved å være opakt og særskilt opponerer mot at det blir sagt” (2004, 174). Mimesis handlar för Seip därför om ett sägande som uppvisar ett motstånd. Detta hör samman med den balansakt som nämndes. En viss form av tydlighet eftersträvas, men inte på ett redovisande vis.

En särskild form för interaktion mellan visuella och symboliska element kan återfinnas hos rebusen. Ett samband går enligt Lyotard att se mellan denna

konstruktion och konstnärliga formuleringar vilka, på det sätt som diskuterats, delvis täcker över den egna betydelsen.

Inom den modernistiska traditionen kan en fascination för *rebusen* igenkännas. Redan under det sena 1800-talet drogs konstnärer och poeter med i en vurm för bildgåtor, menar Lyotard och påpekar att uttrycksformen använder figurala inslag, men även grafiskt-alfabetiska. Rebusens popularitet, säger han, hörde ihop med "Mallarmés, Freuds och även Cézannes utforskningar inom avantgardet" (2010, 371, not 1). Här finns således en linje som sträcker sig från det att intresset uppstod och framåt i tiden.

Vad som intresserar Lyotard är att man finner en omskakning av "skriftens inrättade ordning" (1971, 296, not 31, min översättning), vilket knyter an till metafor-teorin. Rebusen arbetar med lekfulla dekonstruktioner av språkliga och plastiska världar. Stabiliteten i det sagda ruskas om. Om dessa iakttagelser stämmer, finns en närhet mellan gåtans konstruktion och företeelser som poesi och konst. Även psykoanalysens perspektiv tangerar den här sortens framställningsmetoder. Språkforskaren Walter Ong hänför gåtor, som ju påminner om rebusar, till vissa förrationella inslag inom berättarkulturer (1990).<sup>112</sup>

## II

Ord- och bildgåtans konstruktion är beroende inte bara av intellektet utan även av omedvetna och förmedvetna resurser, vilka för övrigt alltid spelar med i språkanvändningen. Den figurala nivån "utsätter den textuella rymden för kraftfulla former av subversion", säger Lyotard (2010, 366). En diskontinuitet kan spåras mellan bild och skrift (Lyotard 1971, 9). Det figurala har inte samma anspråk på syntaktisk klarhet som det skriftburna uttrycket, utan i det gränslösa och underliggande finns en utmanande kraft.

För att bättre förstå denna tankegång hos Lyotard ska jag helt kort återknyta till den utforskning som Marion Milner gjorde. Hennes teckningar bar på dynamiska laddningar, vilka kallades för "the affective meaning of space" (Fuller 1980, 39). Hur det affektiva och det rumsliga laddar upplevelsen har nämnts. Jag ska också föra samman tanken på en dynamik i det fördolda med Julia Kristeva, en tänkare som varit noga med att visa hur språket bär upp betydelser. Kristeva har i likhet med Lyotard intresserat sig för flerstämmighet och betonat att litterära och konstnärliga uttryck vanligen är beroende av sidoeffekter. Avgörande för uttrycket är dimensioner som *inte* har med det beskrivbara innehållet att göra, utan som på andra sätt understödjer det som betraktaren tar del av. På textnivå återfinns rytmiska komponenter, vilka enligt henne kan förstås som *ett brott* mot den symboliserande nivån (Kristeva 1974). Nivåer som röstläge, intonation och affektiva inslag klingar med i framställningen.<sup>113</sup> Med termen *genotext* försöker Kristeva visa att texter inte bara är uppbyggda kring sin faktiska betydelse.<sup>114</sup> Motsvarande återfinns hos bilder och samma dynamiska energi gör det figurala levande. (Denna klingande dimension har i förlängningen också något att göra med den konstnärliga framställningstekniken. Vilket medium som används påverkar hur genotexten förmedlas.)

I anslutning till detta kan den psykoanalytiska förståelseramen fungera som ett raster.

De resurser som bottenar i psyket och i kroppsligheten är en tillgång när det gäller gestaltning. Kristeva låter tanken på en "driftsenergi som kan finnas i fonematiska mönster eller melodiska mönster" bilda en brygga mellan kropp, förmedvetet innehåll och impulsernas fortsättning in i språket (Jonsson 2005, 26). På ett motsvarande sätt förespeglar Lyotard ett spel mellan vad han kallar förnuftets "språkbegränsningar", eller sekundärprocesserna, och den figurala



friare rymden. Det figurala härbärgeras i den poetiska texten. Därmed kan blicken åter vändas mot rebusen som figural form.

Både bildelement och verbalspråk bygger alltså upp rebusformen. Även om Lyotard lyfter fram det figurala ser han också till detta ömsesidiga utbyte.

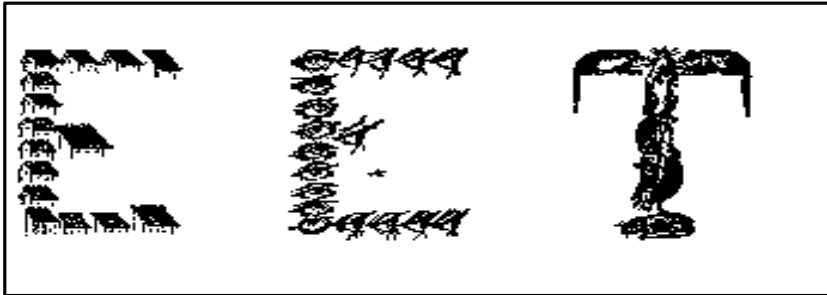


Bild 4. Rebus, *Discours, figure*, 1971, 305, fig. 19.

[Franska]	<i>Aide-toi</i>	<i>et Dieu</i>	<i>t'aidera</i>
[Svenska, manifest bet.]	E av tak	och E av ögon [och]	T av råttor
[Svenska, latent bet.]	Hjälp dig själv	och Gud	kommer att hjälpa dig

Ovanstående rebus är hämtad från en del av Lyotards avhandling (1971, 305, fig. 19). Eftersom den är konstruerad på franska går det inte att översätta ordalydelsen med bibehållen homonymi. I korthet handlar det emellertid om en bön som på samma gång kan utläsas via uttydningen av bokstavsbilderna (det figurala). Den första bokstaven betecknar ett "e" av sammanfogade tak, vilket på franska blir: ""e' de toi" – som även betyder "hjälp dig själv" [aide-toi].

Här förtydligas hur uttryck och innehåll relaterar till varandra. Med hänvisning till Freuds bok *Drömydning* kan rebusens avkodning liknas vid det som sker

när vi försöker förstå en dröm. Dubbeltydigheten i en rebus, som visualiseras med hjälp av bildelement och med hjälp av bokstäverna, *knäcks* när språkljudens homonymi gör att vi fångar in den synliga nivån i språkets nät. I ett svävande ögonblick förstår vi vad vi själva är i färd med att säga. Samma sak kan hända när man försöker uttyda en dröm – först är innebörden oåtkomlig och stängd, men långsamt under det att man formulerar sig kan förståelsen hinna ikapp. "Rebusen är en diskurs travesterad till ett synligt föremål" heter det vidare hos Lyotard (ibid., 367). Detta påminner om den sorts kvasi-kroppslighet och gestaltmässighet som Ricoeur hänvisar till.

### **Det oniriska utarbetandet**

När rebusen under tolkningen öppnar sig tack vare de samspelande betydelseerna, infinner sig en insikt. Denna upplevelse har en likhet med konstupplevelsen och med metaforens överföring av mening. I dessa sammanhang är det inte bara Lyotard och Kristeva som refererar till Freud, utan även Ricoeur. Han hänvisar till det så kallade drömarbetet och till rebusar. Bildgåtor nämns för att visa skillnaden mellan en "dunkel text" och en "klar text" (Ricoeur 1970, 89). När det gäller kulturella utsagor och artefakter som arbetar med undertexter finns något användbart i syftningen på den dunkla texten. Språket är till stor del en bärare av det som är socialt accepterat. Laddningar som representerar förbjudna inslag förpassas till marginalen och till det omedvetna. En mängd föreställningar förträngs på grund av denna tysta censur. Istället finns ett fenomen som drömmen, vilken kan beskrivas som en process och ett tillstånd av *minskad censur* (ibid., 91).

Lyotard hänvisar till att tolkningen av en rebus kan säga något om hur vissa poeter och konstnärer förhåller sig till mening. Hans tes är att utarbetandet av

utsagan sker symmetriskt med hur processen att avkoda går till (Lyotard 2010, 367).<sup>115</sup> Om man väljer att uppfatta konstprocessen som avvikande i förhållande till ett logiskt tänkande, finns här en poäng. Både avkodningen och tillkomsten av gåtliknande uttryck använder språkets associativa möjligheter. Denna rörelse mot en vidgad betydelse är förutsättningen för den omskakning som de oanade sambanden leder till (se även Ricoeur 2010, 145). Rubbningen av språkets ordinära betydelser blir verksam.

Samma rörelse ger sig till känna i fråga om rebusens tillkomstprocess. Vi kan jämföra med hur ett skämt blir till, vilket inte sker på kalkylerad väg.

Utarbetandet är något som snarare "leks" fram, säger Lyotard (1971, 367).

Lyotard kallar denna process för "det oniriska utarbetandet" (ibid.). "Det oniriska" rör det drömlika och imaginära och återfinns även hos Ricoeur.<sup>116</sup> Den senare säger att detta har med det arkaiska, det tidiga och det förträngda att göra (1970, 91). Nyttänkande inom poesi och figuration handlar inte bara om att byta ut, utan många gånger om att bryta mot det förväntade i relation till språkliga och sociala sammanhang.

## II

En konstnärlig gestaltning är på ett sätt identisk med sitt eget fysiska uttryck. Samtidigt finns en tendens, som när det gällde den patinerade skålen i förra kapitlet, att peka bortom detta.

Om vi återknyter till gruppgenomgången, var detta något som verkade komma till uttryck. Vikten av att förstå en sådan mekanism förmedlades på plats.

Lärarna talade, för att tydliggöra detta, om "gestaltningsslager". De syftade på de *integrerade* betydelsenivåer som etablerats. Sätt att beskriva detta var: att

”täcka över”, att ”avtäcka ” eller att ”tråckla ihop” betydelsen.<sup>117</sup> Frågan därefter blev hur meningen under avläsningen kunde stiga fram. Ett exempel på detta har jag hämtat från en annan situation, vilken jag valt att beskriva nedan för att tydliggöra förståelseprocessen.

Under 2013 års Venedigbiennal mötte besökaren av Rumäniens utställningspaviljong en tom sal, så när som på en grupp dansare vilka formerade sig i frysta tablåer. Konstnärerna bakom verket, Alexandra Pirici och Manuel Pelmuş, benämnde sitt arbete *An immaterial Retrospective of the Venice Biennial* (2013). Varje mikro-koreografi (som visades i ungefär femton minuter) signalerade något, frågan var bara vad? Det som var slående var intensiteten i de akrobatiska konstellationerna. Varje scen tycktes ha ett bestämt innehåll, men eftersom inget sades överlämnades åt betraktaren att försöka härleda innebörderna. Ett visst pusslande måste till för att förståelsen skulle infinna sig. Den vana konstbesökaren ser sig om efter verkets ”ingång”. Som påpekats ger ofta titeln viktiga ledtrådar, dessutom också de presentationstexter som finns tillgängliga. Tack vare denna bakgrundsinformation kan betydelser börja ”tråcklas upp”.

Besökaren framför Piricis och Pelmuş dansare kunde efter en första förvåning, inse att figurationerna på golvet var en sorts parafraaser, så kallade *enactments*. Mimetiskt härmade de en mängd verk från tidigare konstbiennaler. Kropparna omtolkade målningar och andra verk.

När betydelsen blir tillgänglig lättas den spänning som uppstår, upp. Detta går i linje med Ricoeurs metafor-teori. Parallelliteten mellan uttryck och innebörd måste klargöras. Om vi återtar något som Ricoeur säger om denna konstruktion: ”One must therefore ‘work out’ the parallelism between situations that will guide the *iconic transposition* from one to the other”

(Ricoeur 2010, 225, min kursivering). Den bildmässiga överföringen sker när jag förstår att kropparna på golvet bildar en cirkel, samtidigt som jag läser titeln: Malevitj *”Black circle”*, syftandes på en målning av den ryske konstruktivisten.



Bild 5: *An immaterial Retrospective of the Venice Biennial* (2013)

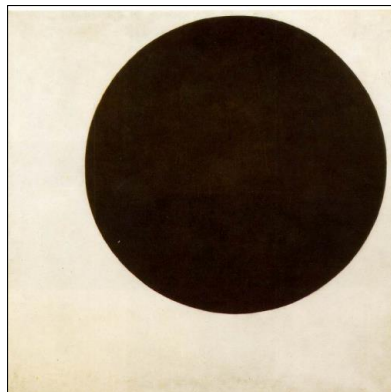


Bild 6: Kasimir Malevitj; *Svart cirkel* (1915)  
© State Russian Museum, St. Petersburg Russia.

### III

För att återvända till en situation under de gruppkritiska genomgångarna, löd en lärarkommentar: ”Det finns en sammanhållande ton i verket”. En medstudent tog vid och fortsatte: ”Frågan är vilken historia du vill berätta?”. Diskussionen fortsatte sedan och läraren tog upp en annan tråd och ställde flera frågor på rad: ”Hur tänker du kring hur du [etablerar] verkets läsningsnivåer?”, ” Det behövs en ingång! Hur skiktar du betydelsen?” <sup>118</sup>

Än en gång stod det klart hur arbetet med att moderera förståelsen handlade om små justeringar. De element som byggde upp verket utgjorde dess nätverksliknande undertext. Inneboende i ett sådant kluster av mening är, förutom de tekniskt-materiella komponenterna, de referenser verket arbetar med. Dessa är, som vi har sett, betydelsefulla och adresserar associationer i

verkets förlängning; som i fallet med Piricis och Pelmuş arbete. För en konststudent gäller det att lära sig att se hur alla nivåer samspelar, helst så att betraktaren till slut både kan överraskas, och stegvis läsa av betydelsen.

När man talar om läsningar av verk (eller om refigurationen) handlar det alltså om en process som aktiverar betydelsefragment, som i exemplet ovan med hjälp av utifrånkommande referenser. Lärarna åskådliggjorde dessa funktionssätt. Eftersom det både handlar om tolkning och om teknikaliteter, speglar detta en sorts semi-teoretiskt sammanhang.

#### IV

Om vi härefter går tillbaka till den student som tog sig an temat underjordiska hålrum, uttryckte hen att verket var "materiellt, fast [det] gestaltar något som inte finns".<sup>119</sup> Detta flerdelade verk innehöll både filmat material av hål och gångar samt objekt som såg ut som stora svarta snöbollor.

Vid det här laget är det inte svårt att inse att de överförda betydelsena av ordet "hål" talar till oss på ett särskilt sätt. En av lärarna säger om just detta verk att det kan ge prov på "ett annat sätt att förstå världen".<sup>120</sup> Åtminstone i det här fallet verkar ett sådan perspektiviskt uppöppnande vara beroende av något mer än bara ord för att få genomslag. Samma lärare säger, i dialog med en annan av de utställande studenterna, att det beror på [...] "hur du spelar med de inbyggda symbolvärdena". Kommentaren illustrerar vad Lyotard säger, och tanken på gestaltning som en form av "det oniriskt utarbetande" passar in. Processandet sker när en idé *tar form*. En föreställning om ihåligheter materialiseras och något blir synligt. Bakgrundtematiken och de existentiella undertonerna framträder genom den svarta färgen. Det symboliska planet motsvarar det aldrig avslutade och därför kan det med håligheter associerade,

spinna ett nät av betydelser.

Samtidigt som studenterna tränas i att se sådana möjligheter i det figurala, handlade genomgångarna även om att gå i den andra riktningen. Man behövde utveckla ett sinne för redigering och för medvetna avvägningar. Förmågan till distans hör samman med att man kan fjärma sig från en process man varit inne i. Lärarna tydliggjorde hur verken kunde betraktas *utifrån* för att identifiera hur de olika nivåerna talade. Det kunde då heta: "Nu försöker man låsa upp det [verket], men det går inte riktigt. Med fler objekt hade du kortslutit det". På så sätt handlar gestaltning om en mängd val, vilka inbegriper en rad tankemässiga steg.

## V

Mitt intryck är att gruppdiskussionerna refererade till de optimala sätten att lösa uppgifterna på. De delvis uttalade kriterier som låg till grund för bedömningarna av kvalitet skyntade då och då fram. Som jag påpekat försökte lärarna visa studenterna hur de på bästa sätt kunde använda "ingångarna" till gestaltningarna för att skapa största möjliga dynamik. Emellanåt återkom omdömena "platt", respektive "djup", vilket pekade mot vad som var eftersträvansvärt och inte. Det tycktes finnas ett kvalitetsbegrepp kopplat till om en utsaga var *verksam*, eller inte. Om den grep tag. Precis som med en metafor kunde det konstnärliga påståendet sätta igång en rörelse – om den var välfunnen.

"Verket djupnar när tillkomstprocessen blir tydlig", sa exempelvis en av lärarna.<sup>121</sup> Det hänvisades till en förmåga att behärska nyanser och till att utnyttja korrespondenser mellan bild och text. I linje med tanken på ett redigeringsarbete, där man stannar upp för att välja ut och välja bort, behövs

ett distanserat perspektiv. Som en av lärarna sade inför ett verk som tycktes ha hittat sin balanspunkt: "Det studsar! Och det studsar *bra* mellan verkets delar". Dynamiken – djupet – åstadkoms genom kombinationen av mångtydighet och den språkliga behärskningen. Kommentaren antyder även att processen har att göra med en sorts samspel. En rörelse ska ta plats i verket.<sup>122</sup>

## Figuren och det omedvetna

Det mångtydliga står som påpekats i relation till det förmedvetna och det omedvetna. När det gäller kategorin av förmedvetet stoff rör detta sådant som undslipper medvetandet, men inte är lika oåtkomligt som det omedvetna. Jag ska nu stanna upp vid den här aspekten. Det förmedvetna är enligt Jean Laplanche och Jean-Bertrand Pontalis:

Term used by Freud in the context of his first topography: as a substantive, it denotes a system of the psychical apparatus that is quite distinct from the unconscious system (Usc.); as an adjective, it qualifies the operations and contents of this preconscious system (Pcs.). As these are not currently present in the field of consciousness, they are unconscious in the 'descriptive' sense of the term ( $\alpha$ ) [...], but they differ from the contents of the unconscious system in that they are in principle accessible to consciousness (e.g. knowledge and memories that are not presently conscious). (1980, 235)

Exempel är minnen som inte är medvetna, men som kan göras tillgängliga viljemässigt.<sup>123</sup> Som Laplanche och Pontalis skriver finns en mängd stoff att tillgå, även om detta inte ges i medveten form.

Begreppet *det laterala* beskriver ett subjekt beroende av såväl primär- som sekundärprocesser. Det medvetna tänkandet är anpassat till realiteten, och strävar efter att hålla undan distraktioner från tankeprocessen. Målet för dessa



sekundärprocesser är att upprätta samband mellan delar i idéinnehållet (Laplanche & Pontalis 1973, 339-340). Primärprocesserna (det omedvetna), däremot, tillåter psykisk energi att flöda fritt. Detta innebär att energin i sekundärprocesserna omhändertas på ett annat sätt och istället för att cirkulera, är bunden och lagras (ibid., 339; Lyotard 1971, 358).

Drömmar hör ihop med primärprocesserna. Dessa beskrivs ibland som bisarra och svåra att återge, något som kan förklaras av att de tillåter vissa hopp i innehållet. Mitt i det underliga finns dock en träffsäkerhet. Innebörden i en dröm kan te sig omvälvande, måhända för att den grundar sig i kontakten med "det primära". Detta är alltså något som ligger bortom censuren (Ricoeur 1970, 15).

Freud lyfter förutom drömmen fram vitsen som ett särskilt fenomen. Denna går i samma riktning som de konstnärliga grepp som använder ett icke-medvetet stoff. Genom ett *växelvis* användande av förnuft och av djupstrukturer görs fragmenten tillgängliga. Vitsen når något som det förnuftiga tänkandet *inte* når på egen hand. Därför är kontroll i dessa sammanhang inte på ett enkelt sätt en tillgång. "[...][K]onstverket skiljer sig från drömmen såtillvida som det även i sina friaste former uppvisar ett långt större mått av kontroll [...]", påpekar Wollheim (2006, 133). Lyotard å sin sida menar att medan drömmen stannar i det privata och starkt förtätade, "hålls rebusen i schack" av förnuftet – "i synnerhet på det figuralas nivå" (1971, 306).

## **Guldlock**

Drömmen är därmed en sfär bortom förnuftets kontroll. Associationerna tycks oändliga, men följer ändå vissa spår; kanske dessa rör det som vardagsjaget är upptaget av på något sätt.

I förlängningen av dessa tankegångar skriver jag (som ett experiment och ett sidospår till avhandlingsarbetet) ned några drömfragment för att sedan låta dem omarbetas till dikter. Jag är nyfiken på hur innehållet i drömmen kan omvandlas till påtagliga bilder och något som medvetandet kan greppa. På detta vis klarnar även något av Lyotards distinktioner på vägen. I en av mina nedtecknade drömmar sitter jag likt flickan i sagan om *Guldlock och de tre björnarna* uppflugen på en stol, så hög att jag i drömsekvensen känner mig obekvämt. En känsla av att inte vara en situation vuxen präglar drömmen.

Omgestaltningen till dikt går igenom olika faser där det första stoffet (dröminnehållet) tycks leva sitt eget liv. Snart inser jag svårigheten i att arbeta med den här typen av material. Bilderna och föreställningarna flyr undan orden. Fasthållandet av de gåtfulla skikten liknar inte hur det är att närma sig andra motiv. En sådan analys drar in språkets nivå, det vill säga det sekundärprocessororienterade. Svaret på varför drömmen alltid ter sig underlig är att sekundärprocesserna – det mot förnuftet pekande – som ordet anger, *kommer efter* primärprocesserna (Ricoeur 1970, 444).

Trots det, visar innebörderna sig vart eftersom som ett slags mönster. Även om det är svårt att språkliggöra situationerna, låter det sig till slut göras. Med lite vana blir det också lättare att minnas drömmarna. Den mening jag finner i drömmen är vid uppvaknandet först inte gripbar som språk, utan *bara* som bildfragment. Skuggan av ett innehållsligt kluster finns, men det är ännu inte artikulerat. Sekvenserna är dock inte irrationella i betydelsen omöjliga att följa, tvärtom finns en poäng i förloppet. I viss mån följer drömmarna dagshändelsernas utveckling och huvuddragen rör det som ter sig svårt att hantera. Drömmarnas "poänger" ligger nära metaforens. Glappet mellan det stängda och det språkliggjorda är lockande. Tanken kommer som sagt alltid efter dröminnehållet, som när man hör sig själv uttala vad en dröm handlar om,

för att en sekund senare *förstå*.<sup>124</sup> Denna parallellitet mellan uttryck och innehåll, mellan ljud och mening, ser ut att vara grundläggande.

En *överföring* mellan dessa nämnda nivåer verkar ske på samma sätt som i fallet med rebusen. Anmärkningsvärt är att tanken alltid ser ut att ligga steget efter. I ett visst ögonblick kan insikten hinna ifatt och jag förstår då vad drömmen refererar till. Det faktum att det är svårt "att få tag" i innehållet (som består av gestalter; och alltså är ett varseblivningsinnehåll), talar för Lyotards tes att det handlar om två olika register. I mitt vakna och tolkande jag befinner jag mig ju på språkets nivå. Dit ska sedan drömmen genom avkodningen *föras över*.

Sagens skeenden utspelar sig i de vuxnas värld. Ur barnets perspektiv behöver denna tolkas. På så sätt är sagan som form en första öppning mot hur tolkning av mening går till. Sagan om Guldlock är en av många sagor som leder det lyssnande barnet in i de företeelser som vuxenlivet bär på. I drömtanken var känslan att vara på fel plats förlagd till sagans värld. Det som förmedlades var förnimmelser av att dingla med benen och inte kunna nå ned till golvet. Dessutom fanns en upplevelse av att vara hungrig, men bara få het gröt. Samma typ av känslor kan leva kvar när man som vuxen ställs inför utmaningar och när det kravfyllda gör att världen känns främmande.

\*

Jag provar mig fram i översättningen från drömbild till nedskrivna dikt. Till slut infann sig en form för detta. Omvandlingen till färdig poesi blev så här:

### ***konfrontation I***<sup>125</sup>

*drömmen vet att jag ska klänga på den lilla stolen*

*bränna mig på gröten*

*spilla*

*min*

*tid*

### ***konfrontation II***

*i denna motbudande kostymering vet drömmen att jag*

*ska klänga på den lilla stolen*

*snavandes och*

*demonstrerandes*

*en kvinnlig-het*

## **Sammanfattning**

Den här delstudien har handlat om vilka *mönster* i yrkeskunnandet som framträder och hur dessa kan begreppsliggöras och kontextualiseras.

När det gäller lärarnas yrkeserfarenhet framträdde en *förtrogenhet med flerskiktade meningsutsagor*. När konstlärarna och studenterna undersökte hur egenskapen *tolkningsbarhet* kunde etableras behandlade samtalen yttranden som var möjliga att förstå på mer än ett sätt. En annan avgörande del av denna

lärarerfarenhet var förmågan att avläsa vad varje student bäst behöver hjälp med. Även undervisningssammanhanget i konkret bemärkelse redovisades och, som förväntat, var den avpassad för utställningsverksamheten. Vissa utrymmen och ateljéer hade en verkstadskaraktär, medan andra hade en mer kontorslik prägel. Ur fenomenologisk synpunkt *konstituerar* en viss utrustning de aktiviteter som hör samman med densamma, varför den fysiska miljön spelar en stor roll.

Diskussionerna vid genomgångarna handlade om hur man kunde lägga vikt vid att diskutera ursprungsidéer, referenser och möjliga läsningar. För att detta skulle bli meningsfullt behövde lärarna ha *goda insikter i olika typer av konstkontexter*. En förtrogenhet med utövarperspektivet kom i dagen genom ordval och angreppssätt.

Samtalen kretsade kring hur dynamiska komponenter förhöll sig till varandra (exempelvis taktila, grafiska, rumsliga och affektiva inslag). Dessutom återkom frågan hur form och innehåll kunde påverka varandra. Studenternas arbeten hade en viss täthet, vilket ledde till att meningsinnehållet gradvis och tack vare en viss ansträngning, nystades upp. För att nå dit behövdes en *ingång* i verken. Mening konstruerades i konsekvens med detta så att *ett motstånd mot den mimetiska gesten synliggjordes* på metanivå. *Detta plan tilläts spela med i framställningen och kan, som vi ska se, indikera reflexivitet. Enklart går detta att förklara som att den inlevelse och identifikation som nämnts, kan störas genom att något i det formmässiga sticker ut.*

För att teoretiskt perspektivera tolkningsbarheten, kom Lyotards tänkande om det figurala till användning. I bakgrunden fanns Freuds och Merleau-Pontys teorier. Även Ricoeur (vars metafor-teori nämndes i tidigare kapitel) har bidragit med tankegods.<sup>126</sup> En släktskap finns även mellan dessa ingångar och Polanyi. Med hjälp av idén "från-till" kan vi tänka oss en process som löper från de

basalaste nivåer (som nu även kan inbegripa primärprocesserna och *genotextens* dimensioner) mot *ett artikulerat språk*. Den här typen av reflexiva processer för samman det enskilda med det allmänna, det sinnliga med det rationella, det yttre med det inre. *Läsningen* av ett estetiskt material omfattar i så måtto förmedvetna register (i likhet med hur vi uppfattar ett ansikte). På denna gestaltnivå är avläsningsförmågan en aktiv instans som strukturerar intrycken.

I linje med detta lyftes *rebusen* av Lyotard som en slags matris som (enligt mitt sätt att se) kunde ligga nära konsttraditionen. Eftersom arbetsgången påminde om *Freuds drömarbete* (vilket belyses av det psykoanalytiska perspektivet) kunde processen jämföras med "ett oniriskt utarbetande" (Lyotard 1971). Uttrycket *onirisk* hänvisar till de *djup-processer* i det omedvetna och förmedvetna där mening (som i drömmen) överförs mellan energier och där förflyttningar sker mellan visuella och språkliga nivåer. I drömmen refererar den *manifesta meningen* till djupare skikt. Det figurala har inte samma anspråk på syntaktisk klarhet som det skriftburna uttrycket, utan i det gränslösa och inte direkt tillgängliga finns en utmanande kraft. Temat tolkningsbarhet föranledde avslutningsvis en genomgång av figurala uttryck som drömmens och rebusens sätt att skapa mening.

## 5. TILL STÖD FÖR SÄGANDET – FRÅGAN OM *TECHNE*

Frågan om vilken roll som konstnärliga tekniker kan spela väcktes tidigare, men utan att detta tema kom att utredas närmre. Att konstuttryck är multimodala har nämnts, men inte vilken effekt detta har. Utgångspunkten var i det tidigare fallet konstnärssjagets förförståelse av att tekniska förutsättningar och valda tillvägagångssätt var av betydelse. Det tekniska uppfattades som något som strukturerade arbetsprocessen, en sorts tröskelfunktion som inte gick att avskilja, något som nu ska följas upp. Aspekten teknik var inte något entydigt, utan olika uppfattningar skapade en spänning. I berättelsen *Symposiet* betonades framför allt diskursiviteten och det idémässiga planet. De två tidigare delundersökningarna lyfter på så sätt fram olika vinklingar av framställning som process, resultat och pedagogiskt tema. Här nedan följer en fortsatt betraktelse kring de tekniska artefakternas påverkan som börjar med en begreppsintroduktion. Därefter följer ur ett fenomenologiskt-hermeneutiskt perspektiv, en diskussion om vilken roll *mediering* spelar. Till sist återges en berättelse och ett konkret exempel på ett par yngre konstnärers arbetssätt i förhållande till teknik, tänkt att tjäna som underlag för den slutliga analysen.

Som en bakgrund kan det sägas att de val som görs i ett konstnärligt sammanhang, inklusive den tekniska förmedlingen, skapar *en optik*. Denna tanke kommer i det fortsatta att utgöra en röd tråd. Det perspektivskapande hos tekniken kan exemplifieras av en artefakt som exempelvis ett mikroskop, vilket gör att mötet med världen förändras på ett betydande sätt. På samma vis ger varje konstnärlig teknik (och mötet med en artefakt) tillträde till ett visst utsnitt av världen. I den bemärkelsen handlar teknik inte endast om att behärska en framställningsprocedur, utan om något mer genomgripande. Mitt förslag är att *techne* kan förstås som att "kunna genom", vilket är något som

inte sker på ytan, utan är ett typexempel på indexerad kunskap.

Även om det aristoteliska tänkandet på ett tidigt stadium ringat in själva görandet som en viktig aspekt, har teknik som fenomen behandlats flyktigt av den filosofiska traditionen. Genom att (på ett sätt som avviker från – i detta fall – fenomenologi) lägga en större vikt vid *artefakter* skapas nya möjligheter att förstå hur teknologi påverkar oss. Därmed går det också att placera de aktuella konstlärarnas tankar om detta, mot en fond.

## Några begrepp

Innan vi kommer till introduktionen av teoribildningen, ska några begrepp kartläggas.

Inledningsvis efterlystes ett brett kunskapsbegrepp. Vid sidan av *episteme* och *fronesis* räknades *techne* upp som en form för kunnande och görande, hämtat från den antika teoribildningen. Andra uttryck som nämnts är *mimesis* (avbildning) och *poiesis* (framställning). Termen *techne*, som här står i centrum, har tidigare introducerats som "att veta hur".<sup>127</sup> I förlängningen handlar detta om ännu en aspekt av konstlärarens yrkeserfarenhet. Polanyis idé om att kunskap sträcker sig från det basala över till igenkännbara skikt är fortfarande relevant. Målet är att se var det tekniska griper in. *Techne* är den kunskapsform som stöttar konstruktionen och optiken och som inte går att separera från en artefaktnivå. På så sätt blir dessa dimensioner ytterligare accentuerade när konstnärligt yrkeskunnande undersöks. Att se, uppleva och förstå *via en artefakt* går tillbaka på en form av materialiserat stöd.

Hittills har frågan om meningsbildning varit i fokus, både ur ett teoretiskt perspektiv och i förhållande till empirin. Betydelsen av framställningsformat har alltså därtill nämnts, men utan att det mediala getts en plats i den



gestaltande processen mer än skissartat. Längs denna "vandring" (då en utsaga blir till) finns även teknologin med som en grundkomponent. Den unika modalitet som innehållet kläs i, är beroende av vilket medium som väljs. Beroende på denna förmedling – om något läses högt eller inte, om ljudet spelas in eller om en mikrofon används, om temat bearbetats digitalt eller analogt – härbärgeras uttrycken olika. När detta sker kommer vissa drag att förstärkas, medan andra reduceras bort. Ytterligare en premis är att den förkroppsligade kunskapen hotar att försvinna om inte det tekniska synliggörs.

Det allmänt använda uttrycket *konstnärlig teknik* kan ses som ett paraplybegrepp. Dels handlar det om teknologi i form av materialiserade artefakter, dels åsyftas den förkroppsligade färdighet som motsvarar *techne*, en integrerad och erfarenhetsbaserad förmåga.

När det gäller denna kunskapsform menar filosofen Christian Nilsson i boken *Vad är praktisk kunskap?* att den grekiska termen *poiesis* (som hör ihop med dygden *techne*) svarar mot "en planerad form av handling, där slutmålet å ena sidan är något nytt, men å andra sidan är något i förväg avsett och planerat: att baka ett bröd eller snickra ihop en stol" (2009, 46). *Poiesis* är aktiviteten och *techne* är den länkade konsten att bemästra görandet, att utöva vetande och konstfärdighet. En tudelning görs av Aristoteles mellan produktion och andra typer av handlingar. *Praxis* och *poiesis* ges olika innebörder. Den framställande aktiviteten, *poiesis*, vars mål är "en slutprodukt, ett 'verk' (*ergon*)" skiljer sig från *praxis* (ibid.).<sup>128</sup> För att problematisera detta något (eftersom det instrumentella draget inte bör överbetonas när det gäller gestaltande praktiker) går det att hävda att exempelvis bakning består av flera nivåer, tekniska, estetiska och kulturella och alltså inte enbart är en aktivitet syftande till att framställa *en vara*. Detta skulle kunna utläsas som att tekniken spelar en inte

obetydlig roll fram till en viss punkt, då istället andra omständigheter tar vid (eller snarare träder in i förgrunden).<sup>129</sup>

Aristoteles, den tänkare som introducerat *techne*-begreppet, hade en tanke om att diktningen framvisar världens väsen. Ett annat sätt att formulera detta är att som tidigare hävda att gestaltning handlar om att *visa* och involvera sinnen och känslan genom en viss påtaglighet.<sup>130</sup> Nedslag i tidigare avsnitt i avhandlingen visar att det mimetiska inte ska förstås som en enkel avbildning. Jag har lyft fram Ingebjørg Seip som framhåller att Aristoteles kräver ” [...] en förståelseramme som unndrar sig begreppet representasjon ” (2004, 129 – 130). Mellan det betydelsebringande och det sinnliga finns ett utrymme (se not 93, kapitel 3). Som Nilsson skriver syftar *techne* även till att något *nytt* ska visa sig. (Synsättet påminner till viss del om Martin Heideggers tankar, en filosof som skrivit ingående om teknik, men som jag av utrymmesskäl inte tagit med här, bortsett från de kommentarer som ges i notapparaten.)<sup>131</sup>

Om vi repeterar att en fenomenologisk utgångspunkt hänvisar till människans möte med världen, kan teknologiska artefakter förstås som en del av detta möte. En tanke är att mötet mellan teknik, människa och omgivande realitet sker som ett *kontinuum*, och det är denna tankegång som ska utvecklas nedan (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 125–127). Först handlar det om teknikfrågan i stort.

Avslutningsvis, när det gäller begreppen, har *techne* vid sidan av de andra aristoteliska termerna, lyfts fram. Dessutom tre andra begrepp: *artefaktisk mediering*, *teknologi* och *konstnärliga tekniker*. Uttrycket *techne* hade hittat en plats i den praktiska kunskapens teori, medan teknikförståelsen inom den filosofiska tanketraditionen inte på samma sätt har uppmärksammats.

## Om teknik, filosofi och medialitet

I antologin *Fenomenologi, teknik, medialitet* skriver filosoferna Hans Ruin och Leif Dahlberg: "Den spontana associationen till termen 'teknik' är för många i första hand avancerade artefakter, maskiner och verktyg, alltifrån mobiltelefoner till kärnkraftsanläggningar. Men ordet har en långt vidare innebörd än det verktygsmässiga" (2011, 7). Dessa författare går vidare med att ringa in den andra betydelsen som syftar på att det tekniska är något som är "[...] förbundet med mänskligt överlagt handlande med syfte att skapa något nytt" (ibid.). Detta för tankarna till inslag som i allmänhet tas för givna, men som inifrån konstpraktiken kan kännas igen. Det handlar om *det oväntade, det produktiva och det funktionella*. Frambringandet av något nytt med hjälp av en artefakt och användningen av den egna färdighetskunskapen kan vara roligt, givande och spännande.<sup>132</sup>

Om vi vänder tillbaka till Ruin och Dahlbergs översikt skiljer de ett modernt bruk av termen teknik från den tvåtusen år gamla användningen av begreppet *techne* ("vetande och konstfärdighet"). Det diskuteras hur den humanistiska traditionen "ställer kritiska frågor till tekniken [...]" (2011, 11). Inom filosofi-traditionen betyder öppningen mot frågan om teknik en ny vändning (Sjöstrand 2015; Verbeek 2005; Ruin & Dahlberg 2011).<sup>133</sup> Det här innebär med andra ord att teknikperspektivet uppenbarligen varit undanträngt från de flesta filosofiska sammanhang, något som kan spela en roll för det utvidgade fältets hållning. Ruin och Dahlberg nämner även "filosofins traditionella misstänksamhet mot medier och mediering", vilket är värt att notera (ibid., 16).

Det tycks som att *techne* i detta sammanhang hamnat i skuggan och därmed blir det också svårare att på djupet förstå vad en gestaltande praktik, som involverar artefakter, innebär. Författarna understryker att en *ambivalens* i förhållande till tekniken såväl inom den tidiga som den moderna epoken

funnits (ibid.). Under antiken värdesattes uppfinningen av den alfabetiska skriften, återger de, men densamma betraktades *också* med misstänksamhet. Först på senare tid (om Aristoteles undantas) har teknikens väsen och vardagens praktiska handhavanden börjat diskuteras.<sup>134</sup>

Ett annat sådant skifte inträder med en tänkare som Jaques Derrida, vilken introducerar dekonstruktionen som "ett ifrågasättande av separationen mellan tänkandet och tekniken" (Derrida 1988, 109. Citerad i Sjöstrand 2015, 10). I kontrast till merparten av den filosofiska tanketraditionen hävdar den nederländske filosofen Peter-Paul Verbeek att det just är genom de *artefakter* vi omger oss med, som en verklighetsförståelse skapas (2005). En ren varseblivning är det således inte möjlig. Verbeek frågar "vad sakerna gör", vilket tydliggör viktiga aspekter av det praktiska. Han menar (som jag antydde) att den språkliga vändning [*the linguistic turn*], en av inspirationskällorna till det utvidgade registret, lett till en blindhet inför teknikfrågor (Verbeek 2005). I tidigare filosofi saknar Verbeek ingående diskussioner om teknologi (detta med undantag från Heidegger). Han efterlyser också beskrivningar av världen som inte skyr undan för materialitet och sakernas "verkliga tyngd" (ibid., 1 – 2).

Båda de nämnda aspekter ovan, färdighetskunskap och teknologi, materialiserad genom artefakter, präglar konstnärlig utövning. När det gäller bruket av artefakter är detta en integrerad del av praktiken. Detta gäller såväl i den tidigare modernistiska utövningen som inom det utvidgade registret, något deltagarobservationen visade. Sambandet mellan färdighets- och artefaktnivå gör aspekterna besläktade. Kunnandet går ut på *en förtrogenhet med artefakterna* och deras funktionssätt samt insikter i hur teknologierna kan tas i bruk (Nobel 2014). Därutöver omfattar färdigheten också en förmåga att effektivt kunna utnyttja möjligheterna för att realisera intentionerna (Myrstad 2018).

## Medierad perception

Den amerikanske filosofen Don Ihde hänvisar, när det gäller teknik, till en "medierad perception" (1990. Citerad i Verbeek 2005, 125). Han understryker att majoriteten av alla tillfällen då vi upplever något, präglas av ett stöd av artefakter. Som företrädare för teknikfilosofi, i dialog med språkteori och postmodernism, menar Ihde att hänsyn måste tas till vad han benämner som *den empiriska verkligheten*. Med det åsyftas i förlängningen den filosofiska tradition som lyft ut frågan om teknik och interaktion med fysiska föremål. Fenomenologin har främst intresserat sig för möjlighetsvillkoren, medan Ihde gör tvärtom och vänder sig mot "de tekniska apparater och föremål som omger oss i våra dagliga liv [...]" (Sjöstrand 2015, 20). Enligt den här filosofen och hans efterträdare finns vinster att göra med ett perspektiv som låter saker förstås på det "naiva" sätt som ur ett fenomenologiskt perspektiv kan tippa över i *realism*. Med hjälp av en blick som är färgad av amerikansk pragmatism är hans avsikt att diskutera olika förhållningssätt inom fenomenologi och hermeneutik i förhållande till teknik.

Ihde utgår från Husserl och Heidegger, men rör sig bort från det transcendentala perspektivet. "Human beings are continually engaged with their world, and this engagement precedes any judgment they have of it", säger en av hans uttolkare, Verbeek (2005, 110). I boken *What things do – Philosophical Reflections on Technology, Agency and Design* utvecklas Ihdes tänkande. Verbeeks syfte är att punktera den slagsida han menar att den klassiska fenomenologin har fått i försöken att underminera skiljelinjen mellan subjektet och objekt. Priset för detta, som han ser det, är en ny dikotomi mellan idealism och realism (2005, 11 – 112).<sup>135</sup> I korthet skapas också, hos en filosof som Heidegger, menar Verbeek, en slags tillbakaväandande och närmast nostalgisk rörelse mot något ursprungligt (ibid., 9). Istället bör en filosofisk


diskussion om teknik utgå ifrån hur värld och subjekt ömsesidigt konstituerar varandra.<sup>136</sup>

## **Teknik och konstnärlig livsvärld**

Trots talet om att söka sig närmre en konkret verklighet, kan ett filosofiskt perspektiv lätt reducera objektnivån till "en projektionsyta för tolkningar", så som Verbeek uttrycker saken (2005, 1). Den konkreta dimension som lyftes fram i den första delundersökningen, med pigment, föremål och projektioner – allt delar av arbetet – reduceras omärkligt till sekundära delar i en större process. På samma gång medieras i vår tid relationen mellan människa och värld alltmer med stöd av artefakter. Därför behöver analysen ta fasta på denna aspekt. Verbeek refererar till Ihde och hans bok *Technology and the Lifeworld* (1990), i vilken han urskiljer fyra olika sorters relationer vid teknikstödda möten med världen.<sup>137</sup> Dessa ska nedan presenteras. Ett försök ska sedan göras att infoga dessa olika tillstånd i analysen av de två återgivningarna av arbete med konstnärliga tekniker.

Utgångspunkten tas i Merleau-Pontys tänkande, och tre av exemplen ska diskuteras här. För det första kan betoningen ligga vid *kroppens infätning* i den omgivande världen. Kroppen bär vi med oss och ses som den grund utifrån vilken vi kan uppfatta världen.

När tekniken träder in som en parameter skisseras medieringen som *en förkroppsligad relation*. Modellen åskådliggör schematiskt teknikens plats när subjektet börjar uppfatta världen genom – exempelvis – ett par glasögon (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 125).

Embodiment relations: ( *I-technology* ) *world* 

Embodiment relations. I: *What Things Do* (2005, 125), efter Ihdes modell (1990)

Denna enkla beskrivning av att uppleva tar hänsyn till de olika sorterna av teknologisk förmedling. Kroppens sätt att fungera förskjuts mot blandformer av perception.

Merleau-Ponty beskriver en blind man som känner sig för med en käpp. Tack vare föremålet, vilket blivit till en förlängning av mannens kropp, kommer världen honom till mötes. Avståndet mellan kroppen och den av kulturen präglade artefakten är minimalt, men det går likväl att tänka sig dem som tillhörande olika ordningar.

Ett annat exempel rör hur en artefakt som en stråke, kan fortplanta avsikter hos utövaren. Lutspelaren Sven Åberg visar hur rörelse manifesterar sig i sång- och i musklärarens vardag. Det handlar om folkmusik och inläring i gehörstraditionen med en student som hanterar en stråke som en förlängning av kroppen:

Så småningom börjar eleven få till fingrar och stråke enligt det mönster spelmannen visar. Hon börjar också kunna uppleva låten som en hel gestalt vilket visar sig i att låten får ett flöde den inte hade tidigare. Spelmannen kan visa att hon har förstått med ett uppmuntrande leende eller helt enkelt med att gå vidare till nästa repris. (Åberg 2008, 173)

Läraren har en idé om hur fingrar och artefakt ska förhålla sig till varandra för att ett visst syfte ska uppfyllas; det avsedda uttrycket, eller tolkningen. När *techne* ("att-veta-hur" eller "att kunna genom") börjar infinna sig, skapas en ny

form av kontakt med materialet. Behärsksningen handlar då inte bara om fingrarnas rörelser, utan om hur tekniken fungerar förmedlande och understödjande i relation till upplevelse, ljudbild, avsikt, bedömning och tanke.

Teknisk kunnighet bidrar till att *bedömningsförmågan* kring gestaltningen ökar eftersom teknikbaserad ansträngning och resultat hör samman. Detta verkar vara en vanlig uppfattning och den styrks av den lärare som i kapitlets inledning hänvisade till att val kunde göras.

## II

Den andra modellen för hur subjekt, teknik och värld kan mötas, beskriver Ihde som en tolkande, det vill säga *en hermeneutisk relation* (Verbeek 2005, 126). En artefakt kan då uppträda som ett *stöd* i uttolkningen av världen. En termometer lämnar information om världen, vilken när den tolkats säger oss något om luftens temperatur (ibid.). Till skillnad från förra exemplet bildar här *tekniken och världen* en enhet.

Hermeneutic relations: *I* → (*technology- world*)

Hermeneutic relations. I: *What Things Do* (2005, 126), efter Ihdes modell (1990)

I och med åtskillnaden mellan föregående exempel och detta, har Ihde skapat en distinktion mellan teknologi som mer eller mindre införlivad. Detta skiljer sig från vardagsförståelsen som uppfattar tekniken som något bortanför jaget. Ur ett hermeneutiskt perspektiv blir slutsatsen att tekniken *förstärker* vissa



aspekter av upplevelsen samtidigt som den *reducerar* andra (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 196). Den effektivisering som nämndes tidigare kommer till uttryck här. Exempelvis lyfter kameran och filmmediet fram dimensioner som varit potentiellt osynliga. "The more it is possible to embody a technology, the less it predetermines in which ways the world can manifest itself through it", säger Verbeek med hänvisning till Heidegger. Men den förre menar inte, som Heidegger tenderar till, att tekniken alienerar oss utan att vi bör se till dess möjligheter (ibid., 9).

I förlängningen handlar konfigurationen (skapandet) inte bara om att ordna ett narrativ, utan även om att låta något framträda genom att något annat reduceras bort. Möjligheter kan visa sig först när den konstnärliga tekniken blivit en del av aktiviteten. På så vis är *techne* en väg till insikter. Den tecknande student som nedan finns med i berättelsen, har lärt sig att bedöma hur de konkreta stegen påverkar framställningen. Laddningar kan fås att resonera. Det borte målet är att åstadkomma en utsaga, men vägen dit kan gå via en undersökning av mediet självt där "teknologi, materialitet och perception testas", som Hansson påpekar (2006, 139). Han hänvisar till hur ett material formas och omformas på olika sätt i mediet rörlig bild via en "modellering och manipulering" (ibid., 14). Genom en sådan process kan konstnären låta oväntade inslag breda ut sig. Detta sker inte utan ett visst mått av kreativitet där tekniken drivs i en särskild riktning. Fältet behöver hållas öppet för att något nytt ska visa sig.

Detta intygar en konstnär, som är filmare (och även lärare) vid en intervju, då arbetsprocessen beskrivs.<sup>138</sup> Det framkommer att mycket sker i klipprummet. Även om arbetet bygger på vissa grundidéer, och dessutom ofta har platsspecifik karaktär, tycks mycket av slutresultatet gå att härleda till redigeringen. Det framkommer att åtskilliga timmar går åt till att klippa

filmerna. I den rörliga bildens register finns ett utrymme för konstnären att generera "idéer i bilderna (till skillnad från bilder som medel för att uttrycka en redan existerande idé)" (Hansson 2006, 186). Slutsatsen är att den rörliga bilden inte bara förmedlar en historia utan även en "visuell expressivitet som står i nära relation till åskådaren" (ibid., 186). När det gäller exemplet film kan användandet av "hastighetsvariationer" som *slow motion* i sig själva ses som en slags narrationer (ibid., 68-71). Fenomen som "skärpeförändringar, skalförändringar och ljusreflektioner [...]" nämns (ibid., 12). Denna nivå kan i många fall ses som "specifikt beroende av olika visuella medieteknologier" (ibid., 186-187). Vidare beskriver Hansson hur "plastiska bildhändelser" uppträder i filmens rörliga format (ibid., 119–120) och på så vis knyts teknologin till uppkomsten av det figurala. I filmupplevelsen är inte endast blicken involverad utan det rörliga bildformatet drar in kroppen som helhet. Den affektivt-spatiala nivån aktiveras, något som exemplifieras av Hansson som anger hur konstnären Bill Viola i videoverket *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)*, (1979), tar fasta på hur seendet i öknens hetta kan luckras upp: "[...] klippen sker endast visuellt, ljudet är kontinuerlig vindblås och följer på så sätt en annan tid. Kameran filmar vid ett tillfälle reflektioner i en röd oas/vattensamling, vattnets svagt böljande rörelser övertonas till den vibrerande heta luften [...]" (ibid., 135).



Bild 7: Bill Viola, *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)*, video (1979), återgiven i Hansson 2006, 135. Foto: Kira Perov.

Den heta luften åskådliggörs med hjälp av oskärpa. Upplevelsen av de diffusa formerna är beroende av hur ytorna tecknas av kameran. Beträktaren erbjuds förmimmelser mitt emellan synsinnet och känselsinnet (ibid., 186).<sup>139</sup>

Följer vi den ansatsen i spåren och stannar upp vid filmkameran som artefakt och konstnärligt medium, ser vi med hjälp av Hansson, hur den rörliga bilden kan dröja vid det stoff. I det som ovan diskuterats, framkommer grundförutsättningarna för det figurala, vilka bland annat är av teknisk natur, något som Lyotard antyder i avsnittet om rebusen, men som först blir tydligt när tekniken betraktas noga. Hansson stannar upp vid en sekvens då betraktaren dras in i filmflödet. Därmed betonas den kategorisering Ihde gör som innefattar en förkroppsligad relation (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 126). Samtidigt är öknens hetta, med kameran som stödjande instans, *tolkad*. Därmed illustreras även den hermeneutiska relationen. Som vi ska se förebådar Hanssons exempel därutöver också den tredje möjliga relationen, grundad i artefaktens *autonomi*, något som ska utvecklas.

Teknologi i det här avseenden avser en viss sorts utrustning och *techne* ett specifikt insiktsfullt tillvägagångssätt. Dock är en konstnär inte bunden av

konventionella ramar. Även en enkel teknisk utrustning som en lådkamera (en kartong med ett hål i ena sidan) kan stödja den reduktion eller förstärkning som medieringen för med sig.

Tekniken tillåter att innehållet "växer". Detta är en aspekt av det figurala. En sak som framhäver hur det mimetiska kan omsluta en ambivalens är direkt sammanhängande med de aspekter som här diskuteras. Hansson poängterar förekomsten av ett *osäkerhetsmoment*, där "[...] denna tröskel av visuell materialitet, är ett centralt modus för det figurala" (2006, 114).

### III

Vid sidan av denna förkroppsligade möjlighet att tolka världen, med stöd av teknik, kan artefakten också uppvisa avskärmande tendenser, säger Ihde. Detta är den tredje konstellationen när det kommer till subjekt, teknik och värld. I detta fall skapar en teknologisk artefakt en relation som fjärrar subjektet från världen, en *annanhets-relation* [*alterity relations*] inrättas:

Alterity relations: I → technology (-world)

Alterity relations. I: *What Things Do* (2005, 127), efter Ihdes modell (1990)

Ett typexempel på den här sortens artefakt är en bankomat (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 127). Anknyter vi till Hanssons video-exempel nämndes ovan skärpeförändringar och tidsvariationer som *slow motion*. Det var inslag som kunde förstärka känslan av materialitet och därmed bidra till ett illusionsbrott. Annanhets-relationen går, jämfört med åskådarens förnimmelse av en

sammansmältning, i andra riktningen och rör sig istället mot en ökad medvetenhet om att utsagan är fabricerad. Därmed tangeras det tema som kommer i nästa kapitel, reflexivitet. Den tredje relationen grundar sig i att den med distanserade medel kan väcka uppmärksamheten till liv. Genom att påkalla medvetenheten om det artefaktiska status, tas en främmandegörande mekanism i bruk. Den konstnärliga utsagan träder på så vis ut ur det sammanflätade tillståndet. Tack vare medieteknologin blir en reflexiv nivå tillgänglig.

Ett annat konstnärligt arbete med en tydlig autonomi samt med reflexiva drag är Dan Wolgers *Låda*. Konstnären tillverkade 1981 en själv-stängande låda, bestående av en box i trä som vilar på en sockel. Med hjälp av en mindre upprättstående spak, hissas locket upp och just som det ska öppna sig helt, gör mekanismen att en utstickande träplugg petar tillbaka knappen och locket faller tillbaka. Skulpturens slutenhet ger en bild av tekniken som näst intill fullkomligt avskärmad.

Sammanfattningsvis anger Verbeek hur förkroppsligade relationer, hermeneutiska relationer och autonoma annanhets-relationer utgör ett *kontinuum* i mötet mellan teknik, människa och värld (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 125–127, min översättning).

För mina syften är det främst de två första varianterna som är av intresse. Att tekniken spelar med och gör konstupplevelsen till en *förkroppsligad* och *tolkande* upplevelse, är inget helt nytt, men med hjälp av Ihde och Verbeek går det att bättre förstå hur samspelet ser ut.

Betraktandet av konstnärliga tekniker kan ledas över från en föreställning om produktion, att endast utföra något, till att svara mot en sammanflätning med de perspektiv som konstnären arbetar utifrån.

Eftersom denna typ av aktivitet i allmänhet stöds av någon sorts teknik, vilket

i det här sammanhanget kan vara en mängd medierande instanser, lågteknologiska som en penna eller högteknologiska som en filmkamera, opererar konstnären i detta *kontinuum*. Ett verk eller ett projekt kan rymma både förkroppsligade nivåer, tolkande inslag och ibland ett visst mått av autonomi, alternativt besitta en överskridande tendens.

## Lärarperspektivet

När jag frågar en konstlärare om hur hen ser på frågan om konstnärliga tekniker blir svaret: "Gammalmodigt. Tidigare separerades de två delarna [idé och utförande]. För mig är det absurt att man ska gå en kurs och lära sig en programvara. Man vill prova något. Det går inte att separera".<sup>140</sup>

Trots att jag förstår denna lärares orientering mot det utvidgade registret blir jag under intervjun förvånad. Utifrån förra kapitlets observationer verkar det, även bland nutida konstnärliga uttryck, omöjligt att skära loss parametrar som tillkomstsätt och teknik. Min uppfattning är att utövaren fäster en vikt vid de tekniska lösningarna. Även Wideberg har hänvisat till medieringen och påpekar att studentens växande förståelse inte minst rör det valda mediet (2011, 167, 169), dess tradition och relationen mellan uttryck och innehåll (ibid.,121).

Efter att jag ytterligare tänkt över vilka skäl som kan ha funnits att se teknikorienteringen som gammalmodig blir jag varse att läraren vänt sig till mig som om jag hyste uppfattningen att teknisk skicklighet främjade uttrycket i en mer traditionell mening, ungefär som att en stillebenmålare på 1600-talet var beroende av sitt virtuosa handlag.

En ambivalens, liknande vad som nämns hos Ruin och Dahlberg, visar sig i förhållande till frågan om konstnärliga tekniker. Detta manifesteras när samma lärare, vid ett annat tillfälle säger: "Ofta tycker jag att man släpper igenom

saker lite för lättvindigt därför att idén som är bärande samtidigt är dåligt formulerad och dåligt gestaltad. Man kanske inte har kunskap om att det finns sätt som man skulle kunna lösa det på”.<sup>141</sup> I och med denna formulering kommer vi in på frågan om teknik, färdighetsförmåga och uttrycksskärpa. Läraren fortsätter:

Detta [om gestaltningen brister] ger uppenbara svårigheter i att läsa verket, [vilket] medför svårigheter för mig som betraktare att ta in det med hull och hår, med hela min existens. När det svänger, omsluts eller sugts man upp i verket med många fler sinnen än tanke och blick.

Gruppen av konstnärer i fokusgruppen som presenterades i inledningen, hade också skilda tankar kring dessa fenomen: ”Teknik är viktig för förnimmelsen”, sade en. ”Teknik är viktig för att man ska veta att arbetet ska bli som man tänkt, att vägen inte ska bli oändlig”, framhöll en annan. Någon ansåg att ”det är överreklamerat att brist på teknisk kunskap, skulle vara ett hinder”.

Detta synsätt visar på en distans till idén om färdighet. Energi, idéer och en kännedom om strömningar blir då viktigare än skicklighet och genomförande. Tanken är besläktad med romantikens uppfattning om ”konstnärlig vilja” [*Kunstwollen*] (Wollheim 2006). Konsten sågs ur detta perspektiv i första hand som en formerande kraft.<sup>142</sup> Även en postmodern och postmedial ståndpunkt förflyttar sig på ett motsvarande sätt bort från tekniken, något som alltså diskuterades i kapitel 3.

Gestaltningen visar fram det som sägs genom att klä innehållet i en förnimbar dräkt. Denna konkreta sida av framställningen har en släktskap med andra former av teknikanvändning – även om det kan verka vara ett avstånd mellan områdena på andra plan. Under en intervju säger en annan lärare, när jag frågar om teknikdimensionen är en slags undertext: ”Nej, jag tittar oerhört

pragmatiskt och tekniskt på detta. Jag tycker inte att det är under ytan när jag skiljer en bandsåg från en sticksåg.” Till en student kan hen framhålla att ”sticksågen ger en annan mening än handsågandet.” Detta handlar inte bara om hantverklig utrustning utan även datorprogram *signalerar* något till betraktaren: ”Jaha, du har I-Movie—är det för att du vill ha en billig Do-it-yourself-prägel? ”.<sup>143</sup>

Ett annat svar löd: ”Teknik är ett redskap att gestalta något”. Denna informant, med specialkunskaper i olika bildbehandlingsprogram, betonade att tekniken *endast* är ett medel. Ännu en samtalspartner hävdade att ”med tekniska kunskaper kan man kanske formulera sig eller veta hur man avstår att formulera sig så tydligt”. Inte minst den sista kommentaren visar att teknikbehärskning kan kopplas samman med frågan om ett gestaltande omdöme. Återigen möter vi tekniken som något dubbelt; något på ett sätt grundläggande, men något som samtidigt inte ska överskattas. Med ledning av tanken på olika funktionsnivåer går det möjligtvis ändå att se en logik i detta.

## II

Sammantaget går det att förstå konstmiljön som en plats för pluralism vad gäller kunskapande och arbetsmetoder. Referenser till helt olika slags världar blandas. Trots allt finns en nyfikenhet på hur det nya formuleras, och varför. En lärare säger: ”You need to be able to travel widely between art history, philosophy, practical knowledge and psychology”.<sup>144</sup> Det är alltså en tradition som är präglad av ett umgänge med olika sorters perspektiv, alltsammans en förutsättning för konstlärarens vardag. En genomsläpplighet mellan hand, tanke och estetisk blick har skapat en grund för det pedagogiska arbetet.



Den senare läraren ser ut att vara tränad i att värdera inslag av teknik, jämsides med andra grundvalar, något som kan kopplas till Dreyfus & Dreyfus teori om gången från nybörjare till specialist (1986, 21–35). Bilden av kunnandet hos flera av de intervjuade lärarna kan sammanfogas med tesen om flexibiliteten hos specialister (ibid.). Vi kan förmoda att en konstnär med en mer begränsad erfarenhet (inom sina båda professioner) inte skulle vara lika snabb i sitt sätt att kommunicera. Det innebär att pedagogen med hjälp av sin erövrade erfarenhet kan möta nya situationer, även om dessa inte exakt motsvarar tidigare fall, vilket även kan gälla för tekniken.

## **Konstnärliga tekniker inom det utvidgade registret**

### *Teckningen*

För att läsaren ska kunna knyta dessa begrepp och företeelser till vad som pågår inom den praktiska verklighet som här diskuteras, följer nu ett empiriskt nedslag. Inramningen för detta och för den efterföljande reflektionen är en situation där jag som inbjuden samtalspartner vid en studentutställning fick anledning att tänka vidare kring dessa frågor.

Som handledare i skrivande för konststudenter blir jag ombedd att medverka vid en gruppkritisk genomgång, denna gång endast med en students arbete i fokus. Jag förbereder mig genom att i förväg uppsöka utställningen.

Teckningen som sitter på väggen är ovanligt stor. Utan att täcka hela ytan, breder en gles-svart figur ut sig. På långt håll syns bara en oval skugga, seglandes över papperet. Jag ställer mig helt nära och tittar koncentrerat in i formerna. Något nytt framträder; jag ser förtätade fält av små, små ringar. Det framgår att de är ritade med en mycket fin tuschpenna. Blicken fastnar på de nätliknande strukturerna; ibland är de tätare, ibland glesare. Allt det svarta har en oavslutad karaktär.

Konststudentens tillvägagångssätt verkar ha varit väl inarbetat. Det är ingen tvekan om att osedvanligt mycket tid och tålmod har krävts. Resultatet – den framtecknade linjestrukturen – utvidgar sig som om den vore styrd av en kod. I bildens *nu* möts både ordning och kaos.

I ett mejl har studenten i fråga lämnat några uppgifter om sitt arbetssätt. Tydligt baserar sig metoden på en daglig rutin. Konceptet går ut på ett radiolyssnande där varje ny röst blir till en signal om att byta riktning för tillväxten av ringar, placerade på raden. "Grundregeln för mitt tecknande är att när en röst på radion byts mot en annan, bryts en linje. Jag tecknar alltså alltid en linje bestående av ringar från vänster till höger, som byggs på en yttre form som finns på teckningen. Denna linje blir två ringar mindre för varje rad, och bildar till slut en oregelbunden triangel", skriver den blivande konstnären. När jag läser detta tänker jag att här har ett extremt långsamt utforskande skett. Det påminner mig om något en konstnär sagt i ett samtal; "att man gör något som man på ett sätt vet att man inte kan göra. Man kan låtsas som att det är möjligt."<sup>145</sup>

Dagen efter delger jag gruppen mina tankar. Avsikten är att efter bästa förmåga både utmana, inspirera och stödja studenten. Jag försöker även bekräfta det jag har sett och öppna upp för en dialog. Lite trögt går samtalet, men som utifrån kommande kan jag visa att uttrycket har nått fram.

Den ordinarie läraren sitter bredvid mig och säger att det formmässiga, alltså teckningens utseende och inre organisation, kan tänkas som ett särskilt *spår*. Jag funderar ett varv över detta. Läraren verkar mena att formerna vi ser inte är hela sanningen om verkets uppbyggnad. Eller snarare, formerna är inte allt som studenten har att relatera till. Det andra spåret är idéerna som satt igång utforskningen. Varje konstnär har möjlighet att begrunda dessa "två spår", menar läraren. Görandet lämnas utan fler kommentarer, vilket kan bero på att konststudenter inom den högre utbildningen förutsätts vara tekniskt drivna.

"Kan du inte göra lite större sak av ditt konceptuella tillvägagångssätt?"

"Jag har noterat att du angett tidsåtgången och klockslagen i titeln – på så vis ger du en anspelning på tidigare konceptkonst."

Av lärarens kommentarer framgår det att subtila hänvisningar är viktiga, till exempel de anspelningar som titeln rymmer (i linje med vad som tidigare diskuterats). Samtalet glider sedan över till att handla om en av den idébaserade konstens pionjärer, Sol LeWitt. Mellan teckningen och hans arbeten finns flera beröringspunkter. Till min uppgift hör alltså att visa på möjliga sammanhang att knyta an till. Min egen kommentar rör former av språkligheter. Vad finns bortom verbalspråket? Arbetet berättar om osynliga världar som öppnar sig när slump möter ordning. Jag nämner konstnären James Lee Byars (1932-1997) som arbetade konceptuellt och efter tio år i

Kyoto influerades av den dramatiska Noh-traditionen. Cirkelformer återkom ofta hos Byars. Detta är vad jag tar upp inför studentgruppen och jag fortsätter med att berätta om hur Byars vid ett tillfälle, 1967, genomförde en aktion på 53:e gatan i New York. Den hade namnet "A white paper will blow through the streets". Vidare tillkom en av hans böcker enligt regeln att ett nytt stycke skrevs när någon på galleriet där han satt kom fram och började prata, en likhet med det arbete vi sitter inför. En annan referens som jag vill delge studenten är den belgiska filosofen Isabelle Stengers som kretsat kring begreppet *självorganisation*.<sup>146</sup> I mina ögon ger teckningen associationer till naturens självorganiserande ordningar.

För att förtydliga hur det samtida perspektivet på detta sätt både kan förhålla sig kritiskt till hantverksskicklighet och samtidigt utnyttja det tekniska kunnandet som en resurs, kommer här, innan jag kommenterar ovanstående berättelse, ännu ett exempel från en annan samtidskonstnär. Den klassiska inställningen till konstnärliga tekniker lämnas för att dammas av och återbrukas på nytt. Saken hör ihop med ett ifrågasättande av den mimetiska processen, av genialitet och av skicklighet. Inom det utvidgade registret godtas inte heller teknikerna måleri, skulptur och teckning som relevanta genrebestämningar. Utövaren (som alltid är beroende av ett kulturellt sammanhang) måste mot bakgrund av detta på egen hand navigera mellan tradition och förnyelse.

### *Skulpturen*

Skulptören Cajsja von Zeipel (född 1983) säger i en intervju: "Jag var duktigare på att se konst än att göra konst" (Carnmo, 2013). Ett av Zeipels arbeten började med ett intresse för melankolin inom konsten och för subkulturen *pro-ana*, vilken handlar om "att svälta sig och bli så mager som möjligt" (ibid.). "Jag skulle praktisera pro-anas förhållningssätt i tre veckor och föra anteckningar", säger hon och pekar mot en konceptuell hållning (ibid.).<sup>147</sup> Konstnären visar genom sin arbetsgång hur en samtidskonstnär kan problematisera inställningen till teknik, något hon först fann vara helt underordnat idéerna bakom. Helheten

i hennes arbeten tar form av skulpturer i storformat, med adderade inslag som förskjuter genrens konventioner. Referenserna till pro-ana och till populärkultur *tänjer* det avbildande skulpturformatet. Efter hand, uppger konstnären, har hon tillägnat sig det tekniska kunnandet (ibid.). På så sätt speglar exemplet att en yrkesfärdighet kan samsas med en konceptuell medvetenhet. Den så kallade "postmediala" inställningen förstärker "likgiltigheten" inför fenomenet skicklighet. Konstpraktiken rymmer därmed samtidigt ett avståndstagande från hantverksskicklighet och en praktisk medvetenhet om vikten av artefakter. Så här långt förstår vi att för den vana lärarblicken, kommunicerar alla val som görs, något väsentligt. Inte minst kan referenserna gå till tillhörighet och kontext. Slutsatsen blir att både lärarna och utövarna främst behöver en navigationsförmåga; att kunna värdera de mångfacetterade uttrycken.

## Kommentar

Om jag först går tillbaka till exemplet med teckningen och inhoppet som konstlärare, kan mötet lärare-student dra nytta av ett flerskiktat kunnande. Att jag själv hade *techne*-kunskaper i teckning var ingen nackdel, utan ledde till en inlevelse vad gällde studentens optik, genreförståelse och handlag.

Det framgick att de avvägningar som görs leder till att framställningen får en viss riktning. Här kommer tekniken som stöd in. *Utbytet* mellan hand, perception, artefakt och medvetande gör att det hela framskrider. Om mening är en sorts immanent väv av möjligheter, är det värt att lägga märke till att även själva *konstruktionen* hör ihop med medieringen av innehållet.

Ansamlingen av streck i exemplet ovan var en sorts avtryck av den rytm som fanns i växlingen mellan röster i radioprogrammen. Materialiseringen på

pappret överförde vissa data från ett medium till ett annat. Varje teknik medverkar till att inte bara överföra, utan även att koka ihop verklighetsförståelsen (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 130-131). Ett avgränsat utsnitt låter sig tolkas. Tekniken fungerar både som en tratt och som ett förstoringsglas. Verbeeks slutsats är att medieringen konstituerar upplevelsen av världen och vår förståelse av den, såväl den vardagliga som den vetenskapliga: "What humans are and what their world is receive their form by artifactual mediation" (2005, 130). Viktiga förskjutningar sker. Han konstaterar vidare: "Mediation does not simply take place *between* a subject and an object, but rather *coshapes* subjectivity and objectivity" (ibid.). I detta fall påverkade den tekniska omvandlingen rytmen av människoröster att fixeras till ett svart mönster på en vit yta. Om vi kopplar tanken på en förstärkning eller reducering av utsagan till något Wideberg har hävdat, nämligen att studentens under utbildningen rör sig mot en växande förståelse av de valda medierna (2011, 167, 169), blir det logiskt att detta tjänar uttrycket.

Detta betyder att vi nu har en expanderad förståelse av de konstnärliga teknikerna. Även om tekniken i en mening "bara" är närvarande för att åstadkomma något, påverkar den medierande funktionen en betydande del av omständigheterna runt framställningen. I konstsammanhang handlar *techne* förvisso ibland om ett hantverksorienterat kunnande, men ännu mer om att *en optik* skapas, vilken medierar innehållet. Den förkroppsligade och artefaktiska förmedling som ägt rum, kunde göra utsagan "effektiv". Yttrandet, teckningen, finner sin form på grundval av de begränsningar och de möjligheter som finns. Stödet består av företeelser som svärta och papprets materialitet. En annan gång kan det vara en röst, en scenografi, en särskild rytm, ett ljud eller en rörelse som är de medierande elementen.

I berättelsen om teckningen har konceptkonsten och dess medel och

perspektiv en central plats. Det individuella ställdes mot traditionen och kontexten och i sammanhanget har tekniken en plats.

Vidare bäddade handlaget och tekniken även för "det nya" som Nilsson, Ruin och Dahlberg anger som en del av teknikens verkan. Dramatiseringen bygger på så sätt på att utövaren bereder en *plats* – i rummet och i fantasin. Spatialiteten är en faktor som inte går att bortse ifrån när det gäller konstarna. Det finns en förbindelse mellan rum, medium, kropp och kunskapsöverföring.

## II

I det andra exemplet står det klart att konstpraktiken rymmer ett avståndstagande från hantverksskicklighet. Detta behöver skulptören von Zeipel komma runt, vilket sker genom att en konceptuell och hantverklig hållning blandas. Medieringen är sammanväxt med kulturens hantering av bildspråk, som i det första exemplet. Tekniken processar detta tilltal.<sup>148</sup> Slutsatsen blir att både lärarna, studenterna och andra utövare behöver en navigationsförmåga; att kunna värdera genrer, format och de mångfacetterade uttryckens tillhörighet.

Hos den skolade konstnären finns en insikt i att det är i samspelet mellan språk och fysiskt basala nivåer, liksom mellan teknik och utförande, som möjligheterna ligger. Utan att nedvärdera yrkesmålarens kunnande, finns en tunn skiljelinje i syftet med de olika verksamheterna. Ämnet fri konst parasiterar på teknisk kunskap och hantverk, med siktet inställt på symbolisk framställning (i linje med Adornos uppfattning). Detta sagt som ett generellt påstående, men bilden kompliceras av att flera konstformer arbetar motströms mot representationen. *Några* konstuttryck kommer alltid att glida undan på grund begreppsbestämningen, av helt egna funktionssätt. Dock har även konstformer som konceptkonst, performance och sociala projekt *någon*

koppling till materialitet och teknologi, om inte annat så under presentationsfasen.

Om detta sammanfattas blir det tydligt att det mönster som gäller inom den filosofiska traditionen att se bortom det tekniska, har fortplantat sig till konstvärlden. Inom det bildkonstnärliga området har en vändning mot språket skett, vilket enligt Verbeek, lett till en blindhet inför teknikfrågor. De tekniska aspekterna betraktas ofta som underställda de estetiska och de diskursiva, men i utövarens vardag finns en tyst kännedom om att teknikfrågan är sammanflätad med framställningens procedur.

För att förstå hur teknisk kunskap fungerar inom fältet fri konst behöver vi dels ta fasta på de överskridande sidorna, men även ställa frågor kring den empiriska nivåns betydelse. Det senare för att komma åt hur tekniken fångar upp uttryck på helt olika vis. Med stöd i Ihdes tankegång kan de förkroppsligade och de tolkande dragen betonas, nivåer som inte blir belysta om diskursiviteten tar allt utrymme. Ser vi till konstlärarens yrkeserfarenhet har jag framhållit att denna är formad av ett *dubbelt arv* av både intellektuella influenser och hantverkliga traditioner (Edling 2010, 11).<sup>149</sup> Det innebär att blicken riktas åt två håll och med hjälp av teknikperspektivet synliggörs fler dimensioner och samband. Arbetet bygger, som exemplen ovan visar, både på idéer och på en direktkontakt med materialiteter som kol, pennor, sladdar, skärmar, pigment, lera, textil, vax, pixlar, gjutformar, förstärkare, vajrar, motorer och metallcylindrar. Skillnaden mellan ett varmt och ett kallt jordfärgspigment nämndes i förrförra kapitlet som något som kan (men inte måste) vara en del av yrkeskunnandet.

En annan viktig funktion, om vi går tillbaka till undervisningen, är att utvidga studenternas uppsättningar av referensramar, konstnärliga och andra. Allt för att undervisningen till slut ska resultera i "en intellektuell och känslomässig

ansträngning mot fördjupning” (Wideberg 2009, 130). Skillnaden mellan *Diskbänken*<sup>150</sup> och berättelserna om teckningen och skulpturen är att de yngre konstnärerna troligen har en än mer sofistikerad förståelse av sin tillhörighet till traditionen, vilket även det blir en del av konstlärarens uppdrag att förmedla.

## **Rummets medierande betydelse**

Till sist ska även den besökta konstskolans miljö beskrivas, knutet till frågan om teknik. Genom att placeras historiskt kan frågan om mediering belysas från ytterligare ett håll.

I kapitel 4 beskrevs de aktuella lokalerna där studentutställningen hölls och där undervisning på andra sätt bedrevs. Där fanns de konkreta artefakter och de rumsliga förutsättningar som krävdes. Om Ihdes empiriska förståelse appliceras vad gäller dessa fysiska resurser, läggs en pusselbit till svaret till frågan om kunnandet.

På så vis går det att förstå något mer kring vad *dramatiserad kunskap* handlar om. Gestaltningen bottenar i ett görande med en viss teknikförståelse. Det handlar om att bygga upp ett innehåll med hjälp av ett tekniskt stöd. Många pedagogiska situationer på en högre konstutbildning är präglade av ett praktiskt inslag, det vill säga dessa neutraliserar inte sin artefaktiska bas utan låter tänkande, teknik, materialitet och konstruktionssätt bli till en del av det som ventileras.

Den plats där konstlärarens erfarenhet formas, har en sorts verkstadskaraktär men kunde även bestå av andra typer av rum. (Det bör också understrykas att detta gäller för utbildningsmiljön, för den utbildade konstnären kan resor, förflyttningar och plats specifika arrangemang vara nog så viktiga



utgångspunkter). Den blivande konstnären kan inreda sitt arbetsrum på valfritt sätt. Vissa arbetar, enligt vad som tidigare tagits upp i en kontorslik miljö, medan andra omger sig med uppsättningar av arbetsmaterial. Digitaliseringen förskjuter arbetet till en laptop, men fortfarande sätter verkstadskulturen och traditionen av att arbeta i en ateljé -- med stora ytor att röra sig över – sina spår. Den rumsliga organiseringen med verkstäder, ateljéer, datasalar, lärosalar, bibliotek och studios, föder ett pluralistiskt kunskapande.

## II

Innan det här resonemanget kring teknikens betydelse avrundas ska frågan om rummets utformning belysas något mer ur historisk synvinkel. Att konsthögskolan som utbildningsväg är märkt av både intellektuella och praktiska drag, är klarlagt, liksom att detta arv har främjat användningen av en bred repertoar av teknologier. I kontrast till universitetsmiljön är den senare inte lika heterogen, även om vetenskaperna skiljer sig åt. Det medium som präglade de senare fälten är skriften,<sup>151</sup> medan andra teknologiska inslag format laboratoriet och medicinens rum.

I inledningen lyftes hur närheten till hoven och till "den bildade eliten" kom att fungera statushöjande (Edling 2010, 11).<sup>152</sup> Detta var problematiskt, men också en omständighet som gav legitimitet. Inom de konstnärliga akademierna genomfördes gestaltningar på bas av de hantverkliga teknikerna. Samtidigt skapades en distans till "[...] det hantverksdominerade skråväsendet", som Edling påpekar (ibid.). Miljön var således både intellektuell och verkstadsnära, präglad av både prestige och vardaglighet. Det praktiska inslaget gav ett utrymme för kroppen och rummet och sammantaget bäddade detta för den mångfald som nämnts vad gäller uttrycksätt, perspektiv och lokalutformning.

Universitetsväsendet hade på sitt håll rötter inom den katolska kyrkan.

Termer som vi idag tar för givna som fakultet, institution och examination kommer från början från det kristna utbildningsväsendet. Medan dualismen mellan kropp och själ var en del av detta arv, såg skråväsendets hantverksmiljöer möjligen mer pragmatiskt på människokroppen och på relaterade faktorer som handens görande och på de kroppsbaseade, ungefärliga bedömningssätten. Dessa inslag kan nu även knytas till resonemanget om artefakter och perception. I ateljén företräddes den anatomiska vetenskapen samtidigt som fysiskt arbete, smuts och oreda tillhörde arbetsmiljön. Sannolikt borgade detta för en bibehållen kontakt med sinnesupplevelsen. Måhända har en tilltro till kroppen, i form av en sorts gehör, levt kvar. Varje hantverkstradition förhåller sig till kroppen som delaktig i kunskapandet. Via ett mästare-lärling-system skedde en kunskapsöverföring som förmedlade dessa hållningar.

## **Sammanfattning**

Denna den tredje delundersökningen har fokuserat på paraplybegreppet *konstnärlig teknik* och på termen *techne*. En skillnad nämndes mellan teknologi och teknik. Underlaget har utgått från Ihdes, Verbeeks och Aristoteles teorier, med hjälp av vilka empirin har belysts och analyserats. Tre framträdande aspekter har handlat om att tekniken stödjer en förkroppsligad, en tolkande och en främmandegörande förbindelse. Den senare kategorin var inte minst intressant därför att den möjliggjorde att representationen kunde brytas, att utsagan antog en materialiserad form och att grundförutsättningen var medieteknologisk. De föremål och den teknicitet som finns inbäddad i processerna, konstituerar på det viset tänkandet och görandet (Edling; Fjelkestam; Verbeek; Molander; Schön; Ong; Nobel).

Till saken hör att det mesta som har med teknologiska förutsättningar att göra har befunnit sig i skuggan av den filosofiska teoribildningen, vilken länge förhållit sig avvaktande gentemot teknikfrågor. Detta får till följd att artegna bitar av konstlärarens yrkeskunnande har skymts och att reflexiva förbindelser varit ett underprioriterat tema.

Fyra begrepp har introducerats. För att bemöta studenternas arbetsformer med relevanta kommentarer behöver en konstlärare ett brett kunnande om *den artefaktiska medieringen*. Denna involverar den "neutrala" *teknologin*. På en annan nivå handlar det om att utöva vetande och konstfärdighet; om *techne*. På så sätt spänner uttrycket *konstnärlig teknik* över båda dessa delar. Varje teknik medverkar till att inte bara överföra, utan även att koka ihop verklighetsförståelsen. Detta visar hur konstnärligt kunskapande sträcker sig över en rad olikartade hierarkiska nivåer, vilket överensstämmer med Michael Polanyis teorier på det sätt som introducerats tidigare.

En teknisk produkt bäddar således för att en relation mellan subjekt och värld inrättas. Uttrycket kommer att härbärgeras olika, beroende på medieringen. Vissa drag kommer att förstärkas, medan andra reduceras bort. Varje konstnärligt projekt fungerar därför som en optik, beroende på vilken sorts format som väljs. De typer av *relationer* som kan inrättas utgör ett *kontinuum* i mötet mellan teknik, människa och realitet (Ihde 1990. Citerad i Verbeek 2005, 125-127). Tekniken fungerar stödjande och kan ha förkroppsligade, tolkande eller mer distanserade funktioner.

Den grekiska termen *poiesis* hör ihop med *dygden techne* och svarar mot "en planerad form av handling, där slutmålet [...] är något nytt [...]" (Nilsson 2009, 46). *Det finns en spänning i begreppet techne som motsvarar den glidning mellan representation och presentation som diskuterats*. En teknik bygger på en tillämpning av kända moment, men tillåter samtidigt något nytt att bli till.

Samma spänningsförhållande avtecknades i tolkningarna av det empiriska materialet, där en dubbelhet visade sig. Vissa av konstlärarna framhöll att insikter i det tekniska behövdes för att behärska uttrycket, medan andra menade att tekniken var underordnad.

Med hjälp av en *relationell teknikförståelse* går det att etablera *techne* som "ett kunnande *genom*". Den optik som skapas när ett innehåll medieras medverkar till att isärhållandet mellan inre och yttre luckras upp. Till exempel beskrev Hansson *ett osäkerhetsmoment* som typiskt för det figurala. Vid betraktandet av vissa filmbilder inkluderas kroppen på ett sätt som upplöser en skarp övergång mellan jagets upplevelse och omvärlden. Det går på så sätt att identifiera teknikens roll när det gäller den fina linjen mellan perception och avbildning. I motsatt riktning, kunde det artefaktiska lyftas fram som autonomt.

## 6. REFLEKTION

Slutligen har det blivit dags att behandla frågan om reflektion, den sista av de aspekter som efterfrågades i forskningsfrågorna. Jag kommer därför att gå tillbaka till några av de saker som lyfts tidigare i avhandlingen för att se hur fenomenet reflektion hänger ihop med frågan om mening och särskilt med det figurala, samt med medieringen.

Ett centralt begrepp när det gäller att i den här avhandlingen beskriva kunskap har varit "från-till" (Polanyi 2009). De underliggande nivåer som har benämnts på olika sätt, exempelvis det subsidiära, det laterala och det primära, medverkar på ett resolut sätt till att kunskapande inte bara är en fråga om medvetna processer utan även något som involverar det icke-medvetna.<sup>153</sup> Av särskilt intresse har förkognitiva strukturer som gestaltfenomen varit, men även språkets laterala mönster. Dessa har det konstaterats är av vikt för subjektets möte med världen. Eftersom de tangerar det figurala, får detta konsekvenser för hur reflexiviteten ska beskrivas.

Även andra öppningar mot det reflexiva finns. Ett exempel i förra kapitlet kom från Violas filmproduktion och där lyftes hur öknens heta luft åskådliggjordes *som* oskärpa, en mediering vilken förstärkte den främmandegörande aspekten. Samma reflexiva tendens rörde de två konstnärer som vaket förhöll sig till sina respektive genrer och till förändringar i traditioner och uttryck.

### **Begreppen reflektion och reflexivitet – en utgångspunkt**

Reflektion svarar mot att *överbäga något* genom en tillbakaväandande tankerörelse. Frågan "Hur blev det så här?" riktar sig mot bakomvarande

förhållanden.<sup>154</sup> Till hjälp finns språket och begreppen. Uttrycket syftar på "tankens krökning tillbaka mot sig själv" (Filosofilexikonet 1991, 462).

Reflektionen spelar en roll genom att tydliggöra, beskriva och utreda *villkoren* för förståelsen (Gadamer 1997). Sådana överväganden använder språket och uppträder inte sällan i skriven form, men måste inte göra det.<sup>155</sup>

Reflexivitet har att göra med förståelse av hur elementen i en kunskapsprocess är sammanvävda. Subjektet är i själva verket en del av denna helhet och därför hör en självmedvetenhet ihop med reflexiv aktivitet. Eftersom jaget inte är avskuret från omgivningen kan reflexiviteten komma till uttryck via något utanför subjektet. Begreppen snuddar vid varandra. Här utgår jag från betydelsen av reflektion som ett *övervägande* och av reflexivitet som en *sensitivitet* och *förståelse* av självet och kunskapsstrukturens delar, nivåer och ramfaktorer.

Kulturella uttryck är reflexiva i och med att de förvaltar insikter om subjektet och de medel som står till buds för att förstå. *Pendlingen* mellan erfarenhet och text har framhållits som ett verktyg för att öka förmågan att bli självreflexiv (Ehn & Klein 1994, 10-11, se kapitel 1). Stenberg har utgått från vissa centrala förhållanden inom senmoderniteten och de existentiella villkor som hör ihop med detta. Begreppet "subjektiverande reflexivitet" som åberopades vad gällde praktiken hos de studenter han mött, rör mikro- och makronivåer (2002, 176). Att inte ta fastlagda uppfattningar för givna är en utgångspunkt för reflexivitet och på så sätt behöver nödvändigtvis relationerna mellan nivåer tas i beaktande. Om inte, ställs inga frågor om sammanhangens betydelse. Vilken roll subjektet och kunskapen, liksom kunskapens former och positioner, tilldelas, får efterverkningar. Tanken ligger nära Adornos idéer om vilken roll upplysningstänkandet har spelat. När han yttrar att konst under moderniteten är ett oxymoron, ett självmotsägande uttryck, är detta en reflektion som utgår

från villkoren för framsägandet. Han vänder sig mot anspråken på fullständighet och menar att detta är ett misstag. Tänkandet behöver förhålla sig till att inte kunna totalisera någon av sina aspekter (Adorno 2000, 38 – 40). Istället lyfts den hermeneutiska "idén om en växelverkan" mellan helhet och del (ibid.). Essän blir för Adorno modellen för hur detta kan genomföras, vilket innebär att tänkandet och skrivprocessen kan göra bruk av det figurala.

## **Reflexivitet och reflektion i estetisk praktik**

En premis i det följande är således att de olika reflektions- och reflexivitetsbegrepp som här nämns i grunden har att göra med övertygelsen att det inte finns någon position utanför språket.

Språkligheterna kan se olika ut och det figurala har lyfts fram som omöjligt att helt "objektivera". När det gällde de utsagor som var aktuella under deltagarobservationen framhölls visualiteten, likheten med gestalter och pendlingen mellan mångtydighet och tydlighet, som särdrag.

För att kunna skapa en sorts överblick över temat reflektion, utan att ha möjlighet att uttömma ämnet, ska jag nu göra några nedslag tillbaka till avhandlingens tidigare avsnitt, för att se hur temat knyter an till konstlärarens yrkeskunnande, och först handlar det om Merleau-Pontys perspektiv, vilket fanns med i avsnittet *My Body is a Gestalt*. Dessa nedslag blir en sorts plattform för det som ska komma nedan, i och med att de är integrerade i avhandlingen som helhet. Således ligger exempelvis samma tankar, som hos Merleau-Ponty, till grund för hur Lyotard förstår det figurala och för hur han diskuterar begreppet *hyperreflexion* i sin bok *Discours, figure* (1971).

Därefter återkommer här nedanför Molanders återberättelse om en skissande student, med fokus på vilken roll referensmaterialet spelar. Jag ska

också återvända till Åbergs berättelse om studenten med stråken som tränade på gehör. Sist går jag tillbaka till exemplet med den tecknande studenten från förra kapitlet, följd av exemplet med läraren som tog tillvara intermediala jämförelser.

Tillbakablicken kan nu börja i kapitel 3 där en metaforisk process lyftes fram, liksom Merleau-Pontys tänkande kring gestaltfenomenen. Som vi sett förenas han, Polanyi, Lyotard och Ricoeur i ett intresse för gestaltpsykologins grunduppfattningar. På ett särskilt vis påvisas samspelet mellan lagbundenheter och friare dynamiska företeelser när det gäller gestalter.

För att tillvaron ska hänga samman och språket ska kunna handla om den verklighet som beskrivs, vilken ju är av en annan karaktär än den påtagliga fysiska verkligheten, behövs en *översättningsbarhet*. Samma sak blev tydlig när det gällde skillnaden mellan sägandet, det vill säga det performativa livsflödet, och det sagda, i form av det frysta språket och dess tyngd. Något inom det första registret måste bevaras för att kunna transponeras till det nästa. Merleau-Ponty talar om "ett relativt strukturellt oberoende av det materiella sammanhanget" (1968. Citerad i Foulter 2015, 118). Han tänker sig någon form av parallellitet mellan den materiella nivån och den symboliska och det är dessa samband som kontinuerligt utprovas inom konstnärliga praktiker, men även på sitt sätt också inom vetenskap. För att påminna oss om innebörden i detta var en utgångspunkt hur människan relativt sett fjärrmar sig från en materiell nivå med siktet inställt på det symboliska. En viktig distinktion i sammanhanget görs av Foulter, utifrån Merleau-Ponty. Hon skiljer mellan "ett upplevt sammanhang" och "fysisk realitet" (2015, 118). Detta är av betydelse för förståelsen av konstpraktik och reflektion. Fenomenologin avsäger sig möjligheten att representera en "neutral" realitet och går istället via *upplevelsen*. Den levda kroppen är en utgångspunkt som gör världen tillgänglig.



Detta visar sig exempelvis i konstens återgivningar. Merleau-Ponty skriver i essän "Cezanne's tvivel": "Som ett resultat av dessa procedurer kan målningen genom *växelverkan mellan dess olika delar* återge synintrycket på ett trovärdigt sätt utan att punkt för punkt vara jämförlig med naturen" (1986, 7, min kursivering). Detta tydliggör tidigare utsagor om det mimetiska. Marion Milner tyckte sig nå en avgörande insikt när hon inte längre försökte kopiera, och ändå behövdes i slutet någon form av koherens. Denna insikt behöver utgå från en uppfattning om hur elementen är sammanvävda. *Detta ska vi återkomma till som typisk för reflexivitet, men först ska detta sättas i relation till det övergripande temat.*

Centralt för Merleau-Ponty är således den *upplevda* kroppslighetens roll. När filosofen talar om en förmåga att transponera från "lägre" till "högre" nivåer, bildar kroppsschemat (den referenspunkt som kroppens storlek och rörelsemönster utgör) ramen. Denna logik är inbyggd i *översättningen* från ett förhållande till ett annat. Relationen kallas inom det spatials fältet för gestaltlogik. Här rör vi oss inte om summan av delarna, utan om något som går utöver en ren kalkyl. Den bild som jag genomgående hänvisat till i det sammanhanget är uppfattningen av ett ansikte, som både är en expressiv helhet och är uppbyggt av delar i allt finare undernivåer. Hur detta förhållande trovärdigt kan beskrivas, är en utmaning som går tillbaka på det reflexiva. Vi vet omedelbart om en person är någon vi känner eller inte, men utan att detta kan verbaliseras i detalj. *Från dessa insikter går det att leta sig fram till ett språk (typiskt metaforiskt och indexikalt), även om det som är avgörande (igenkänningen), tenderar att glida undan.* Genom att återvända till dessa grundtankar visar sig något av utgångspunkterna för en reflexivitet i kontakt med det figurala. En bärande princip inom gestaltpsykologin gjorde gällande att *relationer* mellan element spelade en större roll för förståelsen, än delarna

själva och på så sätt kan vi få en glimt av vad som menades i det föregående, när spelet i relationerna mellan helhet och del tilläts inta en särställning.

I avläsningen av figurala enheter hierarkiseras information ”automatiskt”.

Språkliga omskrivningar kring detta gör att vi kan få tag i något av erfarenhetens dimensioner, om än inte med en gång. Ett visst avstånd mellan det figurala och orden dröjer sig kvar.

På denna nivå agerar konstlärarna. I kapitel 4 gavs, av dessa, talrika förklaringar till varför ett uttryck kunde kommunicera. Detta fanns det en stark medvetenhet om. Reflektionsprocessen innefattade hur studenternas arbeten fungerade, alternativt inte upplevdes som lika bärkraftiga. Lärarna utvecklade sitt *språk* till att omfatta en viss riktning, vilken stakades ut för studenten. Som vi såg i både kapitel 4 och i kapitel 5 krävdes teoretiska kunskaper, men även en orienteringsförmåga kring alla de materialiseringsformer som likt ansiktsuttrycket inte fullvärdigt kunde artikuleras språkligt.

Genomgångarna var ett rum för reflektion. Det som jag i denna undersökning försöker visa är hur det figurala uppträder som något som överskrider den språkliga räckvidden, men som likaväl är knutet till en känsla av visshet, något som också var en del i dessa situationer.

Om vi stannar kvar i förra kapitlet hänvisades där till Molanders resonemang rörande en skissande student, vilket kan illustrera ovanstående passage. En förståelse växte i det fallet fram hur en figural *repertoar* som studenten hade i minnet, var ett sammanhang som skapade en bakgrund. En sådan uppsättning av referensmaterial fanns tillgängligt (1996, 143). Detta att ”ta ett steg tillbaka” som Molander beskriver, syftar enligt honom mot ”en form av insikt” (2011, 216). Tanken på att ”skissen har svarat” (1996, 142) kan knytas till den fenomenologiska uppfattningen att sinnena ”föreslår” en viss betydelse (Merleau-Ponty 2012, 133. Citerad i Foulter 2015, 158). Erfarenheten gör på

det sättet att betydelser alstras. Avläsningen har att göra med vissa basala mekanismer som aktiverats. Det finns således något lateralt och förmedvetet i denna kognitiva process. Fonden av referenser vilka subjektet omedvetet har tillgång till, bidrar till att betraktandet fungerar som en sorts väckarklocka som indikerar att uppmärksamheten förändras (Molander 1996, 142). På så sätt bereds en plats även för en självmedvetenhet. De aktuella referenserna fungerar som kontrollpunkter för denna reflexivitet.

En tredje situation som nu får illustrera de reflexiva processerna handlade om den student som inom en gehörstradition lärde sig en låt på fiol. I slutfasen infann sig, menar musikläraren Sven Åberg, ett flöde och delarna, tonerna och fraserna, positionerades i förhållande till helheten (2008, 173).<sup>156</sup> Omedvetet (men med visst stöd från läraren), kunde varje element stämmas av mot den yttre ramen, något som verkade bygga på en kombination av medvetenhet om repertoaren och en djupt förankrad kroppslig kontakt med instrumentet, liksom förstås, ett sinnligt avlyssnande. De nivåer som figurativt sätts samman låter detaljintrycken *underställas* förmågan att skapa helheter, något som alltså benämndes gestaltlogik.

För att knyta detta närmre till frågan om reflexivitet, visar både Molander och Åberg, hur pendligen mellan erfarenhet och externaliserat uttryck medverkar till att en medvetenhet växer fram hos studenterna. Detta såg vi prov på i det föregående.

Det sista exemplet som jag nu tar upp rörde den tecknande elev som arbetade i storformat; en del av förra kapitlets resonemang. Vi såg där hur den praktiska kunskapen kunde hänföras till en tolkande process med tekniken till hjälp. Där fanns förkroppsligade inslag, liksom främmandegörande skikt. Samtliga de undervisningsmodeller som jag har fått ta del av, utnyttjar på detta sätt *mervärdet av språk och gestaltning i samverkan*. Anmärkningsvärt, när det

gäller berättelsen *Teckningen*, var det sätt som studenten, vägled av läraren, kunde utveckla sitt sätt att relatera delarna i uttrycket till en viss genre och en särskild konstuppfattning. Där visade sig det relationella, genom en omfattande operation eller en förflyttning från det materiella till en abstrakt nivå. Från delen till en kedja av allt större helheter. Genom att i det fallet lägga till tidsangivelser i titeln, signalerades en medvetenhet om uttryckets konsthistoriska tillhörighet och verkningsmekanismer. På metanivå fanns en självkommenterande funktion. Detta var överväganden som i form av reflexiva spår, kom till uttryck i tidsangivelsen, som var beroende av *hur de medierades*. Från början hade då också studenten uppfunnit sin metod från grunden.

I sammanhanget ska inte heller läraren som ställde olika språkformer mot varandra i sin undervisning, glömmas bort. Redan i inledningskapitlet hänvisades till denna som tyckte sig arbeta med "[...] en allmän formuleringsprocess, som kan böttna i frågan om hur jag gör saker, vad gör hur:et och varför gör jag detta."<sup>157</sup> Annorlunda uttryckt motsvarar detta ett samspel mellan uttryck och reglerande faktorer, även sociala parametrar och andra nivåer. Läraren undersökte hur ett yttrande tilläts att växa fram. Utifrån synsättet blir formuleringsprocessen ett "tillsammansgörande". Genom att betona det kollektiva draget i förståelseprocessen belystes språkspelets sociala förankring. Det stod klart att reflektionen gick tillbaka på ett större sammanhang, och att förbindelser fanns till inkarnationen i rummet av en idé som plastiskt uttryck. I viss mån behövde det "hur" som stod i fokus kläs i ord, men i undervisningssituationen fanns även mestadels konkreta utsagor att hänvisa till. Exemplet går på tvärs emot schablonföreställningen att konstnärliga uttryck speglar en individuell känsla. På ett exemplariskt vis framvisas istället en reflexiv medvetenhet, överförd från lärare till student. Resonemanget kring dessa utvalda situationer och tankegångar kan nu knytas

ihop med ett citat från tidigare. Myrstad hävdade: ”Hva vi ser er avhengig av hvordan vi forstår det vi ser” (2016).<sup>158</sup> Varseblivning sker inte som ett passivt mottagande, utan den kulturella delaktigheten formar vår meningsstrukturerade verklighet. Som Myrstad pekar på, *informerar vi* av yttre påverkan.

## Förfrämligande

Samma sorts medvetenhet om de egna medlens verkningsätt som lärarna och studenterna har gett prov på, tillhör de flesta estetiska praktiker. Idémässigt finns en utgångspunkt hos den ryska formalisten och litteraturteoretikern Viktor Sklovskij (1893 – 1984) som påverkade dramatikern Bertold Brechts utveckling av främmandegörande (*Verfremdung*) som metod. Med uttrycket *ostranenie* gavs röst åt förfrämligande som ett sätt att få syn på det som annars tas för givet, genom en distansering (Fjelkestam 2009; Aspelin & Lundberg 1971, 51).<sup>159</sup> Detta avstånd skapas genom att det illusionsmässiga bryts. På ett metaplan signaleras att framställningens konstruktion inte är naturlig, vilket kan poängteras med små medel. Här ser vi samma växelspel mellan del och helhet som togs upp ovan. Vad som nu kan adderas till förståelsen av detta är förbindelsen med teknologin. Sambandet mellan den arefaktiska medieringen och autonomi som en väg att främmandegöra, kan med vägledning av Ihde och Verbeek, framhävas.

Fjelkestam menar att reflektionen på ett motsvarande sätt är ”synonym även med det konstnärliga uttrycket” (2009, 8). Hur detta på ett subtilt sätt kan ske, kan nu bli tydligare. Reflexiviteten härbärgeras i den skapade helheten, med stöd i medieringen. Mot bakgrund av vad som sagts ovan går detta att förstå närmare.

Av allt att döma verkar de konstnärliga undervisningstraditionerna observanta på dessa delar, även om exempel på att det gick att fastna i vissa språkliga konventioner också har förekommit. (Detta gällde exempelvis Mick Wilsons kommentar, återgiven i inledningens andra stycke. När det utvidgade fältets språkbruk upprepades utan tillräcklig eftertanke, gjorde han studenterna uppmärksamma på det).

Det krävs att relationen mellan den meningsstrukturerade verkligheten och de verktyg som står till buds för att *fånga upp denna*, uppmärksammas. Först då läggs en reflexiv dimension till. Fjelkestam säger att medvetenheten "[...] fungerar förfrämligande på den språkliga konventionen" (2009, 8). När utövaren, som i det föregående, går tillbaka till utsagans *hur*, precis som läraren underströk, har detta både med reflektion och reflexivitet att göra. I det professionella kunnandet finns en medvetenhet om att de språkmässiga verktygen inte är naturgivna. Om en första fas i kontakten lärare och student präglas av att idéer prövas, och det stadium som deltagarobservationerna uppmärksammade rörde lärdomar som kunde göras i efterhand, finns ett läge däremellan när arbetet håller på att finna sin form, ungefär som för fiolstudenten. Denna mellanfas aktiverar mekanismen växelverkan, den drar också in språket och gör det synligt som artefakt.<sup>160</sup>

Detta avancerade vågspel blev tydligt i Åbergs exempel. Där handlade det om ljudmässiga figurationer. Dessa element i kunskapssammanhanget fanns *inte* nedskrivna som nottecken, utan att inläringen tillhörde en gehörstradition, vilken går tillbaka på uttrycken "repertoar" och "situationens ansikte" från Molander. *Förståelsen är i det fallet figural.*

Genom dessa utvecklingar går det att bättre förstå frågan om språkets synlighet. Ett brott mot den konstnärliga gestaltningens illusionsmässighet, genom en markering av det mimetiska, motsvarar en dubbelhet. Denna dubbla

händelse har nämnts och uppträdde när världens väsen framvisades, samtidigt som det avbildande momentet kunde hållas fram (Seip 2004, 129 – 130).

Detta fanns med i Adornos tänkande och är en sorts grundförutsättning för skapande i den eftermoderna tiden.

## Reflexivitet och lärprocess

Som vi ser pekar frågan om reflexivitet i flera riktningar. Här finns förgreningar till några av de mest komplexa kunskapsteoretiska teorierna. I horisonten finns stora frågor om subjektet, och om giltighet, mening och sanningsanspråk. Här har det handlat om mönster inom konstundervisningen och även om hur sådana tangerar de större perspektiven, men jag ska av utrymmesskäl inte utveckla saken närmre. Några kommentarer ska dock göras.

Fjelkestam hävdar alltså att ett skönlitterärt sätt att förhålla sig inbegriper en reflektion som inte bortser från sinnesintrycken (2009, 8). Sammanflätningen mellan materialitet, konceptuell nivå, det figurala, det påtagliga, känslan, affekterna samt mellan process och ”teknik” har beskrivits som en komplex enhet. Hos konstnärerna i fokusgruppen och (de i denna studie medverkande) konstlärarna verkade det finnas en insikt i att det är i samspel mellan språk och basala nivåer, teknik och utförande, som möjligheterna finns.

Denna potential att engagera en betraktare och gestalta en kommunicerande utsaga, har även stöd i teorin om det figurala. Ricoeur påminner om att språket [*discourse*] vid metaforiskt tänkande antar *formationen av en kropp* genom att visa upp vissa former och särdrag på samma sätt som ett ansikte gör.

Utifrån det beskrivna synsättet är det en illusion att tanken kan fånga sig själv. Medvetandet har inte möjlighet att gripa tag i det egna på ett fullkomligt vis.<sup>161</sup>

Informanterna som jag under undersökningens gång har träffat har snuddat vid de ord som nämndes i inledningen; ”rörlighet” och ”transformations-

process”. En av fokusgruppens konstnärer menade att det handlar om att ”transformera bitar av verkligheten/historien till något nytt där en omläsning [eller] ny värdering uppstår”. Dessa utsagor rör, med Foultiers formulering, det perceptiva medvetande ”[...] som inte är transparent i förhållande till sig självt” (2015, 116–117). Med rötterna i det förkognitiva kan konstnärligt arbete skapa en grund för reflexivitet.

Varje betraktelse, konstnärlig eller vetenskaplig, måste komma tillbaka till en insikt om sin egen ofullkomlighet. I varje utforskning är det subjekt som är inbegripet i processen självt förkroppsligat och på så sätt en del av världen (Merleau-Ponty 1968, 38. Citerad i Foultier 2015, 31).

Om vi för att se några aspekter av det reflexiva och av begreppet reflektion, därför stannar kvar vid Merleau-Ponty, liksom vid Lyotards tänkande om saken, säger den förre så här:

It must use words not according to their pre-established signification, but in order to state this prelogical bond. It must plunge into the world instead of surveying it. It must descend toward it such as it is instead of working its way back toward a prior possibility of thinking it – which would impose upon the world in advance the conditions of our control over it. (Merleau-Ponty 1968, 38-39)

Detta tysta inkännande behöver alltså, enligt Merleau-Ponty, lyfta upp det förkognitiva i ljuset. Detta är, så vitt jag kan se, vad som sker inom konstpraktiken.

I beskrivningen av reflektion myntas ett särskilt begrepp av Merleau-Ponty. På franska blir det *surréflexion* och på engelska *hyperreflexion*. I det föregående nämndes att Foultier beskriver ”*hyperreflexion*” som en reflektion över reflektionens betingelser (2015, 31, not 81). I vilken mån detta stämmer är en omfattande fråga. Vad som här är möjligt att utreda är att den konstnärliga ambitionen att avsäga sig en medveten kontroll och släppa på kravet på absolut



överblick, tycks bevara insikten om en sammanflätning. En viss närhet tas tillvara, istället för att undvikas. I citatet ovan pekar Merleau-Ponty ut två riktningar, antingen går det att närma sig de förmedvetna förbindelserna eller göra ett försök att teoretisera kring dessa fenomen. Svårigheten blir, som det verkar, att försöket att nå kontroll innebär att vissa förförstådda betingelser kommer att påverka artikulationen. Teorier om gestaltpsykologi skulle kunna vara ett steg i den riktningen. Dessa kan vara välfungerande, utan att bli uttömmande.

Formuleringarna i citatet kan säkert tolkas på flera olika sätt och som jag indikerat rör detta kunskapsteorins grundfrågor. Istället för att lämna fördjupande kommentarer, kommer jag därför att stanna vid att peka ut några riktningar.

En av replikerna hos informanterna ovan indikerar att gestaltning har något att vinna på att kontrollen släpps. En del av konstnären (och i förlängningen konstlärarens yrkeskunnande) skulle i så fall gå ut på att *överlämna sig* till processen – i överensstämmelse med Merleau-Pontys tanke på *hyperreflection*. Läraren behöver en insikt i att studenten måste tillåtas att bege sig iväg på en sådan resa, med den risk det innebär att arbetet kan gå från att vara meningsfullt till att helt eller delvis tappa sin mening.

För betraktarens del handlar det också om att låta något bortanför det egna tänkandet ta kommandot. Som en rutinerad lärare säger (tidigare citerad i kapitel 4 i samband med en av genomgångarna):

Detta [om gestaltningen brister] ger uppenbara svårigheter i att läsa verket, [vilket] medför svårigheter för mig som betraktare att ta in det med hull och hår, med hela min existens. När det svänger, omsluts eller sugts man upp i verket med många fler sinnen än tanke och blick.

Att låta sig omslutas av ett konstnärligt arbete innebär att öppna sig inför en omfattande potentialitet och variationsrikedom. För att förklara denna möjlighet; att genom ett gestaltat uttryck stanna upp inför det tvetydiga och tolkningsbara, går det att som Seip vända sig till Adorno: "Enheten i kunstverket kan ikke være det den må være – enheten i det mangfoldige [...]" (Adorno 1998, 259. Citerad i: Seip 2004, 166). Det är således *inte* en summering, eller en koncis sammanfattning utifrån en säker position vi rör oss med, utan ett utmanande sammanhang som ställer krav på att former av motstridighet tolereras.

En annan lärare fångade detta genom att notera vad som händer när en verklig dynamik, i språnget mellan osäkerhet och exakthet, etableras: "Det studsar! Och det studsar *bra* mellan verkets delar".

Det svårgripbara begreppet *hyperreflection/surréflexion* intresserade Lyotard, och han återger det citat från Merleau-Ponty som återfinns i not 98, där filosofen talar om en sorts logik som kan uppstå i kontakten med rummet och tiden, vilket jag avläser som insikter som i stort sett bara kan ges genom utövning inom konst och musik. Slutsatsen från Merleau-Pontys sida är att det inte går att skaffa sig en "objektiv" uppfattning, men utövningen eller närvaron i världen kan visa på att det finns en sorts domän där det gestaltmässiga dikterar villkoren.<sup>162</sup> Storleksrelationer och intervall skulle kunna vara sådana inslag. Tidigare refererades till att det figurala perspektivet hör ihop med avkodningen av helheter och med relationer "inskrivna i det materiella" som Dubois beskriver saken (1999, 13).

Lyotard är inne på samma spår när han lyfter fram vissa passager från Merleau-Ponty där gestaltfenomenen och deras inbördes relationer ses som en nyckel till reflexivitet. Det som händer under fiolstudentens läroprocess verkar

vara ett typexempel på detta, och med det sagt, stannar jag utläggningen för att lyfta in några saker från forskningsmaterialet.

## Empiri

En konstnär och lärare säger att det handlar om att bli överraskad av det egna arbetet, att inte lägga så stor vikt vid tänkande och idéer. "När jag blir mest överraskad, där måste jag börja".<sup>163</sup> Här handlar det om att släppa på kontrollen. Det som dubbelseendet handlar om är även att låta bli att vara instrumentell. En annan informant från fokusgruppen uppger att "[...] det kan vara överraskande för en själv eller rättare sagt det är nog en förutsättning att man inte ska kunna tänka ut det".

I kontrast mot detta fokuserar en annan lärare själva medieringen och betingelserna, och yttrar följande: "Artikulation hör i hop med reflektion, självförståelse och självförfrämmande [...]".<sup>164</sup> Inte minst inom konceptkonsten, förtydligar denna pedagog, finns en vana "att betrakta språket som ett material (visuellt, litterärt, semantiskt)" med andra ord, som något annat och mer än sin intellektuella innebörd.

Att ha erövat en känslighet, dels för utsagans form, dels gentemot innehållet, bidrar till den reflexiva orienteringen men – även om konceptkonstens intellektuella sida brukar framhållas, finns förgreningar till det förspråkliga och till vad Lyotard kallar det laterala; de tysta regelbundenheter som vi omedvetet har en kännedom om.

En tanke som ska tilläggas hör ihop med det mimetiska, som eftersom utsagan inte återupprepar sitt stoff och speglar det, kan förstås som en reflexiv och självständig bearbetning. Antingen betoningen nu ligger på det konceptuella eller vid någon annan tyngdpunkt, behöver uttrycket stämmas av

mot innehållet. När något gestaltat visar ett innehåll koordinerat så att nivåerna når en sorts samstämmighet i uttrycket har detta föregåtts av reflexivitet (Myrstad 2018).

## **Framåtblick**

Slutligen går det att ta fasta på att den miljö där konstläraren är verksam, var ordnad så att både tekniska förutsättningar och tankeprocesser kunde samexistera. Det förkroppsligade kunnandet och att "kunna genom" bygger som vi sett på konstskolornas dubbla arv. Det mönster som här har kunnat läggas till är en inarbetad tradition av att reflektera. En annan utmärkande del av praktiken, var mönstret att samtidigt levandegöra och stödja sig i en viss logik – som i förlängningen har att göra med en kritik av kunskapsbegreppet – vilket jag inledde med att diskutera. I kapitel 2 lyftes även frågan om ett ifrågasättande av ett platslöst vetandeideal. Tanken var att vissa feministiska premisser sammanföll med arbetssätt i det konstnärliga.

En slutsats som kan knyta ihop hela denna undersökning om lärarnas förtrogenhet, har alltså att göra med att detta kan förstås som en problematisering av ett konventionellt och ytligt kunskapsbegrepp. Detta är direkt avhängigt av den slutsats jag drog att det inom dessa pedagogiska situationer fanns en vana att bemöta det mångtydiga. Detta mönster av att avläsa och sätta ihop mångtydiga, men klart kommunicerande, utsagor, kunde sägas vara centralt. Genom dessa performativa och situationsbestämda sidor av kunskapandet uppvisar många former av konstpraktik ett motstånd mot ett kontextfritt och kroppslöst vetenskaps- och kunskapsideal, enligt hur jag ser på saken. Värt att notera är, att det i förlängningen finns en risk att denna form för förnuftskritik, som sedan länge implicit utövats av konstnärer, kan förbises om

exempelvis en stark tonvikt på det diskursiva föreligger. Den reflexivitet som Lyotard värnar om, löper då en stor risk att förbises.

Detta har i sin tur att göra med paradigmbegreppet (se not 52). Hur den sociala organiseringen lägger en grund för prioriteringar av vissa uttrycksformer och tänkesätt, är vägledande för vad som i ett senare skede bedöms som legitim kunskap. Adorno går konkret till väga när han lyfter fram essän som form för uttryck och reflexivt arbete. Lärdomen från detta steg är att formaten och medialiseringen av våra yttranden inte ska betraktas som slumpmässiga. Karaktären av det figurala som bortomspråkligt, ska helst inte underskattas. Som jag med hjälp av teorin har försökt visa finns i det stillatigande och laterala förutsättningarna för all meningsproduktion. I de refererade tänkarnas efterföljd kan även potentialen i *tolkningens växelverkande metod* utnyttjas. Så går det till exempel att återvända till avhandlingens motto. Den hermeneutiska rörelsen mellan del och helhet, återfinns inom både konst och vetenskap, och är en utgångspunkt för kritik och för att avslöja de godtyckligheter som Nietzsche menade växt fast vid föremålen och företeelserna omkring oss. Bara med en nyskapande blick i linje med det metaforiska tänkandets rubbning, kan den stelnade uppfattningen kläs av.

Detta är dock inget som kan ske en gång för alla, utan rör processer som måste tillåtas vara oavslutade. Inte minst i detta sista kapitel har det blivit klart att varje fråga leder till följdfrågor. Frågan om reflexivitet och reflektion hör som jag angav ihop med samma problemkomplex som filosofin arbetat med sedan antiken. Hur vi ska förstå fenomenen beror på vilken inriktning som väljs. Merleau-Ponty vänder sig mot ontologin, Lyotard tittar i denna riktning men undersöker också poeternas arbete, språket och det omedvetnas påverkan. Frågan om vad som kännetecknar kunskap är ständigt relevant, inte minst för fältet praktisk kunskap. Den framtida forskningen kan med fördel fortsätta

arbetet med att beforska performativa dimensioner av det vi kallar kunskap och även befästa och sprida dessa rön.<sup>165</sup> Fortsatt är det värdefullt att utforska samspelet mellan det kollektiva och det individuella, samt mellan materiella, teknologiska och symboliska processer. I konkret hänseende har ovanstående diskussion om reflektionens och reflexivitetens betydelse i stort sett bara skummat på ytan och många frågor finns ännu kvar att besvara.

## AVSLUTANDE SAMMANFATTNING

Bara som skapande

Om konstpraktik som meningsskapande och reflexiv process,  
belyst genom konstlärarens yrkeskunnande

I avhandlingen undersöks med hjälp av ett utvidgat hermeneutiskt-fenomenologiskt perspektiv former för konstnärlig yrkeskunskap hos en grupp lärare i fri konst, omfattande fem lärare från en konsthögskola. Inom analysramen ryms även fransk 1970-talsfilosofi och som helhet får de olika teoretiska infallsvinklarna relevans i mötet med varandra. *Gemensamt för de valda riktningarna är ett intresse för hur lager av dimensioner samspelar med, och är integrerade i, vad som direkt kan uppfattas.* Genom detta fokus problematiseras ett alltför smalt kunskapsbegrepp.

Studiens mål är tredelat och förutom att lämna ett bidrag till en större förståelse av de aktuella konstlärarnas yrkeskunnande, har avsikten varit att med hjälp av de nämnda perspektiveringarna, undersöka situationer och erfarenheter knutna till kunskapsöverföringen. Att se hur själva undervisnings-situationen har genererat ny kunskap har även varit en ambition. För att uppnå dessa syftesmål har frågor om dimensioner av *mening och reflektion* inom praktiken utforskats. Typiska mönster som har med meningsbildning att göra, har analyserats.

Arbetet består av tre undersökningar och två teoretiska genomgångar. Strukturen sammanfaller med de tre huvudsakliga ansatserna, autoetnografi, deltagande observation och en serie djupintervjuer.

Något som, för det första, har utkristalliserat sig som ett mönster rörande

lärarnas kunnande, är en *situationsbundenhet*. Detta kan benämnas som *indexerad kunskap* och motsvarar förmågor som är inflätade i ett pågående sammanhang. Uttrycket hänvisar till vissa företeelser som är svårfångade, eftersom de bygger upp en sammansatthet. Detta är något som förmodligen har lett till en relativ frånvaro av genomlysningar av detta professionskunnande. För att uppväga denna brist tar undersökningen sin utgångspunkt i den tvärvetenskapliga inriktningen praktisk kunskap. En liknelse för att beskriva det samspel mellan nivåer av kroppslig erfarenhet, perception, reflektion, språk och kultur, som studien tar sig an, är hämtad från den brittisk-ungerske filosofen Michael Polanyi, vilken kom att beskriva kunskapsstrukturer med begreppsparet "från-till". Premissen är att *allt* kunskapande kan beskrivas som en rörelse från underförstådda skikt, till nivåer av artikulerat innehåll.

Ännu en slutsats rör, för det andra, att inriktningen på lärarnas handledning, inom fältet fri konst, befanns röra *tolkningsfrågor*. Därmed identifierades ett hermeneutiskt inslag inom denna praktik. Ett utmärkande drag hos pedagogerna var en skicklighet att läsa av, och att instruera om, mångtydliga och komplexa utsagor. När lärarna och studenterna undersökte hur en egenskap som *tolkningsbarhet* kunde etableras, behandlade samtalen gestaltningar som var möjliga att förstå på mer än ett sätt. Att gestalta ett meningsinnehåll innebär, med andra ord, att skildra detta så att undertexter och bibetydelser framträder. Med hjälp av metafor-teori kan detta förklaras som *ett visande*, där vissa betydelselager tillåts att bli förstådda *utifrån sin visualitet*. Konstlärarnas vägledning bidrog till att studenterna förmådde navigera för att upprätta utsagor som samtidigt var mångbottnade *och* kommunicerande. Eftersom dessa lärares förmågor att undervisa byggde på egna erfarenheter från konstnärliga praktiker, hade de uppenbarligen en bred kännedom om en rad olika konstnärliga "metoder". Dessa arbetssätt, som också studenterna gjorde



bruk av, inkluderade performativa dimensioner; nivåer som kan hänföras till kategorin *tacit knowing*, en annan term från Polanyi.

I studien visade det sig vidare (för det tredje), att den artefaktiska medieringen på den besökta konsthögskolan – i dagligt tal vad som kallas för *konstnärliga tekniker* – var en basnivå som bäddade för meningstillblivelsen. Dessa processer hörde ihop med de flerskiktade arbeten som konstlärarna handledde. För det fjärde hade de *en figural karaktär*, något som hör ihop med aspekten tolkningsbarhet. Detta fokus var till en början inte väntat, eftersom det så kallade utvidgade fältet, den samtida plattformen för estetiska förhållningssätt, främst anammat en diskursiv inriktning. I avhandlingen diskuteras därför vilka utmaningar som detta förde med sig, inte bara när det gällde att se till lärarnas teoretiska kompetens, utan även för att hitta adekvata sätt att spegla deras erfarenhetsbaserade kunnande.

För att skapa en förståelse inför det nämnda polysemiska draget, har den franske teoretikern Jean-François Lyotards begrepp *det figurala*, använts. Fenomenet befinner sig mellan perception och avbildning och termen pekar mot ett gränstillstånd som en bildupplevelse, film-, poesi- eller musikupplevelse, kan sägas beskriva. Grundtanken är att det figurala rör det sätt på vilket ett plastiskt, temporalt och rumsligt meningsskapande är förankrat i utövarens (och betraktarens) kropp, psyke och kulturella delaktighet. I avhandlingen visas hur detta sätts i spel som former för *metaforisk överföring*. Dessa processer skapar en grund för förståelse genom att en konkretiserande bild aktualiseras i mottagarens psyke. En överföring sker mellan associationsfärer, mellan konkret och abstrakt, mellan bokstavligt och bildligt. Det figurala inslaget inom konst-praktiken innebär att en sorts medling mellan principiellt olika nivåer, sker, vilket anknyter till termen ”från-till”. En abstrakt företeelse kan bli förstådd utifrån en viss påtaglighet och genom att

utsagan riktar sig till det affektiva och till känsloregistret. En sådan sinnlig närvaron av konkreta detaljer skiljer något gestaltat från något omtalat. Ett annat särdrag är att det metaforiska tänkandet tillåter en *ambivalens*. Menings instabilitet bäddar för *en rörelse* mellan olika betydelseled. För att ett konstnärligt yttrande ska kunna sättas ihop på det sätt som beskrivits, behöver studenten, och i förlängningen läraren, ha en vetskap om hur en sådan transponering av mening sker. Verklighetens flöde är av annorlunda karaktär än språkliga och språkliknande uttryck, och därför behövs en kännedom om hur bearbetningen kan gå till.

Slutsatsen blir att konstlärarnas kompetens i den bemärkelsen, för det femte, kan ses som ett insiktsfullt hanterande av *sambanden* mellan innehåll, materialitet, form och teknik. Detta går tillbaka på att den miljö där konstlärarna är verksamma, är ordnad så att både tankeprocesser och tekniska förutsättningar kan samexistera. I konkret bemärkelse var undervisnings-sammanhanget avpassat för en rumsligt präglad utställningsverksamhet, något som kan tyckas självklart på en konstskola, men som i ett kunskaps-sammanhang säger något om anknytningen till ett *dubbelt arv* av både intellektuella influenser och hantverkliga traditioner.

Till saken hör att det mesta som har med teknologiska förutsättningar att göra har befunnit sig i skuggan av den filosofiska teoribildningen, vilken länge förhållit sig avvaktande gentemot teknikfrågor. Detta har fått till följd att artegna bitar av konstlärarens yrkeskunnande har skymts.

Enligt perspektiv lånade från teknikfilosoferna Don Ihde och Peter-Paul Verbeek kan den *medieteknologiska nivån* som möjliggör att något utsägs, inte beskrivas utan att *artefakten* ställs i förgrunden. På så vis riktas blicken mot de tekniska produkter som konststudentens arbetsmaterial, verktyg och utrustning, utgör. Denna nivå förbereder för *en relation* mellan utövare och

värld (eller betraktare och värld) som antingen kan vara förkroppsligad, tolkande eller förfrämligande. Uttrycket kommer att härbärgeras *olika* beroende på vilken form för mediering som väljs. Vissa drag kommer att förstärkas, medan andra reduceras bort. Kamerans objektiv exemplifierar detta. Varje konstnärligt projekt fungerar på så vis som en sorts optik, beroende på vilken sorts format som väljs – detta är ännu en av undersökningens teser. Sammanflätningen mellan materialitet, konceptuell nivå, det figurala, samt mellan process och teknisk mediering formeras till en enhet. Hos konstnären och konstläraren finns en insikt i att det är i detta samspel som *möjligheterna* ligger. Termen *techne*, ”att kunna genom”, är direkt kopplat till detta tolkande verkliggörande med förankring i den förkroppsligade och artefakt-nära praktiken.

Det förfrämligande draget gör att någon nivå i det konstnärliga arbetet på ett subtilt sätt kan ”sticka ut”. Genom att betydelselager kan dra sig ut ur den mimetiska inramningen och verka illusionsbrytande, påvisas i de aktuella fallen, en reflexivitet. I kraft av detta lyfts sådant som annars tas för givet. Lärarna kommenterade återkommande sådana möjliga grepp, vilket går tillbaka på en uppvädd reflexivitet och en medvetenhet om medlen.

Hela denna komplexitet är, betraktad utifrån en bredare horisont, något som är centralt för senmodernitetens konstformer. Redan hos Aristoteles kan en tematisering av denna dubbelhet (med ett sammansmältande verkliggörande och ett avståndstagande förfrämligande hos det mimetiska), spåras. I konstmiljön uppträder samma sak genom det figurala, balanserande på gränsen mellan avbildning och perception. På så sätt blir mimetiska operationer aldrig regelrätta spegelbilder, vilket utgör ytterligare en insikt hos utövarna (för det sjätte). Medvetenheten om dessa mekanismer ingår av allt att döma i konstlärarnas kunskapsbank och speglar en betydelsefull del som således har med

fenomenet reflexivitet att göra.

Sammanfattningsvis kan resultatet av undersökningen hänföras till att de undersökta konstlärarna uppvisade en skicklighet vad gällde att läsa av och hantera det som var mångtydligt. Deras yrkeskunnande var situationsbestämt och de hade en ingående kännedom om komplexa mimetiska processer. Långtgående insikter fanns i vilka möjligheter som samspelet mellan språk, artefaktisk mediering, fysiskt basala nivåer och gestaltning, kunde generera.

*En slutsats som knyter ihop undersökningens delar har att göra med att detta breda kunnande, med dess integrerade nivåer, kan förstås som en problematisering av ett konventionellt och ytligt kunskapsbegrepp. De förkroppsligade, tolkande och reflexiva kategorierna sätter sig till motvärn mot ett kroppslöst vetandeideal, vilket – som det visade sig – var sprunget ur en annan utbildningstradition än den konstnärliga och verkstadsnära. Fältet praktisk kunskap sätter ljus på det motoriska, det platsburna, det icke-kontrollerade och det tidsbundna, det vill säga de aspekter som flertalet konstarter gör bruk av. Värt att notera är att, *vilket* kunskapsbegrepp som används är av vikt för att inte något av detta ska marginaliseras. I förlängningen finns det annars en risk att den form för förnuftskritik som sedan länge implicit utövats av konstnärer, kan förbises.*

## 7. METODREFLEKTION

En impuls till att starta denna undersökning handlade om en upplevd dissonans, vilken jag har skrivit om i kapitel 3. Detta var något som till en början inte var gripbart på ett enkelt sätt, utan endast något som inträffat och som var svårt att släppa. Den aktuella berättelsens kärna i samma kapitel kretsar kring hur praktisk erfarenhet av att arbeta med gestaltning såg ut att undervärderas. Detta uppslag ledde vidare mot konstlärarens fält. Jag kom att ställa frågan om hur det kom sig att denna yrkespraktik så sällan hade undersökts.

### Genomförandet

En utforskande process blir ofta inte så linjär som förväntats. Forskarens roll i processen är att driva en sorts rörelse som gradvis leder mot en större förståelse. "Målet för många forskare är att skapa förståelse av sociala processer genom tolkning av mening", skriver Patrik Aspers (2013, 40). Ytterst går det att dra linjer mellan det som erfarits och mönster på mer generella nivåer. Här skulle jag vilja illustrera hur en forskare kan lyfta fram något partikulärt i ett socialt sammanhang för att sedan visa på hur ett mönster ser ut. I etnologen Martin Gunnarssons avhandling *Please be patient* säger den njurtransplanterade patienten Veronica: "Kanske skulle de ha sagt något mer om att allt inte säkert skulle gå väl..." (2016, 135). I det fallet är fenomenet *patientskap* något som *skapas och förhandlas* på flera nivåer – från intim upplevelse till social struktur. För att förstå kraftspelet mellan individ och institution behövs en kännedom om vilket inflytande systemet och den enskilde har på varandra.

På ett motsvarande sätt har jag uppfattat konstlärarearnas förståelse av sin

profession som något som skapas i en större kontext där frågan om vad som räknas som legitim kunskap, förhandlas.<sup>166</sup>

Till en början låg det yrkeskunnande jag avsåg att studera inte i öppen dager. Den levda erfarenhet som utövarna var i besittning av, var svår att komma åt. Etnografen kan vara en sorts deltagare i andras liv och samtidigt en observatör. Slutmålet är en vetenskapligt godtagbar text (Ehn & Klein 1994, 10 – 11). På ett annat plan har jag även använt den egna förförståelsen som till en början inte heller den var artikulera. Av den anledningen var det ett viktigt steg att försöka se vad den bestod av. Hermeneutikens teoretiker pekar på begreppet *tolkning*.<sup>167</sup> Utan språkliga begrepp infinner sig inte en öppning mot en större klarhet. Språkets byggstenar fungerar operativt under det tolkande arbetet. Gadamer säger att förståelse är något som *händer* under tolkningsprocessen; ”*understanding occurs in interpreting*” (Gadamer 1989. Citerad i Aspers 2013, 42).

Oplanerade händelser och utvecklingar kan under processens gång komma att bli avgörande. Den impuls som ledde i riktning mot det figurativa var ett sådant till synes tillfälligt intryck som kom att spela en roll. Ibland behöver helhetsstrukturen vidgas, ibland behöver forskaren återvända till startpunkten.

Under en annan period av avhandlingsarbetet upplevde jag att olikheterna mellan kunskapskulturerna praxisforskning och bildkonst var stora. Det handlade både om fysiska avstånd mellan platser och om skillnader mellan teoretiska och yrkesmässiga referenssystem. Konsthögskolan där fältstudierna utfördes befann sig i kontakt med den globala konstvärlden. Denna inkluderar arenor i ständig förändring. Jag upplevde hur jag stod mitt emellan konstprofessorernas kulturteoretiska diskussioner, och de uttolkningar av den aristoteliska dygdläran som förespråkades i doktorandmiljön.

## **Deltagande observation**

När det kommer till hur arbetet genomförts skulle jag ytterligare vilja lyfta fram några saker.

Fältarbetet genomfördes under 2012 då de två deltagande observationerna genomfördes. Den etnografiska metod som jag då använde innebar att jag under en viss tid engagerade mig i konstskolemiljön. Vid den institution där observationerna gjordes avtalade jag med lärarna att få närvara vid ett par gruppkritiska samlingar. Vid dessa tillfällen valde jag att inte interagera, utan istället förde jag så diskret som möjligt noggranna anteckningar. Med utgångspunkt i den teori som valts påbörjades därefter en granskning av materialet. Jag analyserade data, det vill säga, kommentarerna från genomgångarna. Detta skedde inte efter en strikt analysmetod, utan med utgångspunkt från begrepp och passager i teorin som jag bedömde vara centrala.

## **Autoetnografi**

Det autoetnografiska tillvägagångssättet har kommenterats tidigare (i kapitel 2). Förutom att tredje kapitlet bygger på denna ansats, finns samma metod använd i femte kapitlet. Detta innehåller en berättelse om en mindre gruppgenomgång. Jag har där gått tillbaka till sparade anteckningar och mejl. I det fallet var min roll aktiv under genomgången eftersom jag hade till uppgift att ge min bild av ett studentarbete.

## **Intervjuer**

Kronologin när det gäller denna del av utforskningen börjar med en djupintervju med en konstnär i slutet av 2011. Siktet var i det skedet inställt på konstnärens yrkeskunnande och endast en liten del av detta material finns med. Året därefter, 2012, anordnades diskussionskvällen med de informanter som jag introducerat i inledningen (se frågeställningar i Appendix I).<sup>168</sup> Jag utförde samma år en djupintervju med en konstlärare, vilket blev den första lärarintervjun. 2014 genomfördes en gruppintervju med tre konstlärare vid sidan av fyra samtal med olika konstnärer/konstlärare.<sup>169</sup> En av dessa var samma informant som intervjuades 2012.

Under 2016 företogs ännu en intervju med en lärare, vid sidan av ännu en enkätundersökning (se Appendix III). Dessa steg följdes upp av ytterligare en djupintervju med en konstlärare (2017). Sammanlagt blir detta fyra omgångar av intervjuer med fem lärare. Två studenter som var med på en av de gruppkritiska genomgångarna har jag också haft återkommande kontakt med.

## **Mejlkorrespondens**

I några fall har intervjuer och samtalsomgångar kompletterats via mejl med förtydligande information. Även andra mejlväxlingar finns i materialet.

## **Naturligt förekommande samtal**

I ett längre perspektiv har jag, som jag nämt, haft tillträde till utbildningen på den högskola där jag innan avhandlingsarbetet började, handledde uppsatser. Detta ledde till många informella samtal med vissa lärare.

På det aktuella lärosäte där observationerna och enkätundersökningen



gjordes fanns, under 2016, 18 undervisande adjunkter, lektorer och professorer, inklusive de lärare som undervisade i teori.

## **Tolkningsprocess, skrivande**

Mats Alvesson beskriver en forskningsprocess som börjar med att en sorts råmaterial visar sig, "råtolkningar, eller empirinära eller lågabstrakta tolkningar" (2008, 492). I olika omgångar utsätts detta material sedan för systematisk tolkning, styrd av idéer och antaganden.

Det reflekterande skrivandet som metod har inledningsvis nämnts i samband med att fältet praktisk kunskap presenterades. För mig har det blivit uppenbart att detta är en del i den analyserande processen som inte kan underskattas och som hjälper till att göra en komplexitet synlig. Tack vare den distans som skapas genom att olika perspektiv lyfts fram, bäddas för en fördjupad förståelse (Alsterdal 2014, 69). Detta kan låta självklart, men så är det inte. I och med att skrivandet handlar både om nedtecknande och om en pågående tolkningsprocess, har jag upplevt att det som Alsterdal säger, stämmer. Det handlar alltså inte om att "lösa upp dilemmat" (ibid., 73), utan lika mycket om att utmana sig själv. Därmed arrangeras möjligheter att nå en fördjupad förståelse (ibid., 69). I mitt fall handlade bedömningen, till exempel i tredje kapitlet, om hur det egna kunnandet kunde värderas. Tolkningarna har genomgående behandlat kontrasten mellan ett inifrånperspektiv och ett utifrånperspektiv på den aktuella yrkeskunskapen. Dilemmat i detta fall har varit att med ord och på ett rättvisande sätt ringa in vad som sker i praxis.

Tolkning kräver en öppenhet mot det som visar sig, en medvetenhet om delaktigheten, men även en viss beslutsamhet. Alvesson beskriver *insiktsdriven* forskning som en riktning som tar sin utgångspunkt i tolkningsprocessen (2008,

504). Insikterna rör det som ligger på ett djupare plan ”än det omedelbart givna eller konventionellt uppfattade”, skriver han. I mitt fall ligger tyngdpunkten vid hur yrkeskunskap beskrivs och värderas i relation till existerande kunskapsuppfattningar.

## **Metodreflektion**

En grundtanke i avhandlingen är att det underliggande är en förutsättning för det som kan artikuleras och formuleras, något som står i relation till vad som sades ovan. Jag har i sammanhanget lyft ett intresse för det figurala och för metaforen, samt för tillkomstprocessen. Dessa underteman spelar med som viktiga delar i resonemanget om lärarnas arbete. Avhandlingens resultat har växt fram utifrån dessa premisser. I insiktsdriven forskning är det inte ett problem att tolkningsarbetet är mer centralt än empirin, uppger Alvesson (ibid.). Texter kan fungera som underlag för ”innebördsbestämningar” (ibid.).

I negativ bemärkelse finns ändå en risk att tolkningsapparaten låter data, den tolkade empirin, och slutsatser bli självförklarande. Varje citat från informanternas håll är valt därför att det passar in i de sammanhang som jag som avhandlingsförfattare sett som angelägna. I efterhand går det att fråga om andra infallsvinklar marginaliserats och hur detta påverkat deltagarna.

Syftet har varit att lämna ett bidrag till en större förståelse av konstlärarens yrkeskunskap. Jag har även haft ambitionen att klargöra hur undervisnings-situationen genererar ny kunskap. Under denna process har det funnits ett motiv att spegla facetter i den kunskapsbildning som hör ihop med vissa erfarenheter. På samma sätt som när det gäller den etiska hänsyn som måste tas, och att denna ska vägas mot forskningens produktiva bidrag, kan svagheter i studien förhoppningsvis balanseras mot det uppnådda resultatet

och mot syftet som helhet; *att frilägga sådant som har tagits för givet och därför passerat omärkt förbi.*

Några garantier för att de angivna målen nås finns förstås inte, och på så sätt är all forskning ett risktagande. Att utförligt redovisa hur arbetet har gått till är ett sätt att förebygga att den möjliga selektiva uppmärksamheten påverkat resultatet i en oönskad riktning. I det föregående har jag lyft fram fördelen med att inte vara alltför generell, eftersom det då blir möjligt att identifiera specifika drag hos studieobjektet. Om en undersökning är utpräglad allmänt hållen, riskerar det som från början verkade mest intressant att tappas bort (Maxwell 2013, 80). Motsvarande utmaning med att undersöka fenomen som känslor, upplevelser och hållningar, är att forskarens uppfattningar kan få en omotiverat stor påverkan (ibid.). Därför har jag tidigt och så noggrant som möjligt hänvisat till den utvidgade tolkningsram som använts för att undersöka de erfarenheter som varit knutna till den aktuella kunskapsöverföringen. I och med detta har jag försökt hitta en tydlighet kring vilka förutsättningarna har varit.

De olika ansatserna speglar på olika vis möjliga svar på frågeställningarna. Även på det sättet tänker jag att eventuella brister kan tillåtas att visa sig.



## LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. (1970/1997). *Aesthetic Theory* i översättning av Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press  
– (1998) *Estetisk Teori* i översättning av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal  
– (1958/2000). Essän som form. Göteborg, *Glänta* nr. 1
- Ahlgren, Mats (2007). *Målerisk Poetik*. Göteborg: Eget förlag
- Alberro, Alexander & Buchmann, Sabeth (red.) (2006). *Art after conceptual art*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Alvesson, Mats & Sköldbäck, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur
- Aristoteles (1967/1993). *Den nikomachiska etiken* i översättning av Mårten Ringbom, 2. uppl. Göteborg: Daidalos
- Aspelin, Kurt och Lundberg, Bengt A. (red.) (1971). *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*. Stockholm: PAN/Norstedts
- Aspers, Patrik (2011). *Etnografiska metoder: att förstå och förklara samtiden*. 2., [uppdaterade och utökade] uppl. Malmö: Liber
- Aubral, François & Chateau, Dominique (eds.) (1999). *Figure, Figural*. Paris: L'Harmattan
- Auerbach, Erich: *Mimesis* (1946/2002). Stockholm: Bonnierpocket  
– *Figura* (1944/1993). Paris: Éditions Belin
- Baldwin, Thomas (red.) (2004). *Maurice Merleau-Ponty: Basic writings*. New York: Routledge
- Bazan, Ariane & Van Bunder, David (2005). Some comments on emotional and motor dynamics of language embodiment: A neuro physiological understanding of Freud's unconscious. I: de Preester, Helena & Knockaert, Veroniek (red.)(2005). *Body Image and Body Schema*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Beardsworth, Sara (2004). *Julia Kristeva: psychoanalysis and modernity*, State University of New York Press, Albany
- Bollas, Christopher (1999). *The Mystery of Things*. London and New York: Routledge
- Bornemark, Jonna (2009). *Kunskapens gräns, gränsens vetande: en fenomenologisk undersökning av transcendens och kroppslighet*. Huddinge: Södertörn Philosophical Studies 6
- Burman, Anders (2011). Erfarenhet, reflektion, bildning. I: Burman, Anders (red.) (2011). *Våga veta!: om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*. Huddinge: Södertörns högskola

- Crome, Keith & Williams, James (red.) (2006). *The Lyotard Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Cusset, François (2003). *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Éditions La Découverte, 2e édition 2005
- (2008). *French theory: how Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. transformed the intellectual life of the United States*, i översättning av Jeff Fort, Josephine Berganza och Marlon Jones. Minneapolis: University of Minnesota Press
- (2011) (Madness of) Theory. *Radical Philosophy*, nr 167
- Dahlstedt, Sten (2006). *Berättelse och kunskap* (en samlingsvolym) Huddinge: Södertörns högskola
- Denscombe, Martyn (2009). *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur
- De Preester, Helena & Knockaert, Veroniek (red.) (2005). *Body Image and Body Schema*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Dewey, John (2005). *Art as experience*. Perigree trade paperback ed. New York: Penguin books
- Dreyfus, Hubert L. & Dreyfus, Stuart E. (1986). Five Steps from Novice to Expert. Chapter 1. I: Dreyfus, Hubert L. & Dreyfus, Stuart E. (eds.) *Mind over Machine*. Oxford: Blackwell
- Dubois, Philippe (1999). La question des Figures à travers les champs du savoir: Le savoir de la lexicologie: note sur Figura d'Érich Auerrbach. I: François Aubral, François & Chateau, Dominique (eds.) (1999). *Figure, Figural*. Paris: L'Harmattan
- Edling, Marta (1999). *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin: praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*. Stockholm: Univ.
- (2010). *Fri konst?*. Göteborg, Stockholm: Makadam förlag
- Edström, Ann-Mari (2008a). Att forska om lärande i konst. *Pedagogisk forskning i Sverige*, 11(3): 195-213
- (2006). *Learning in visual art practice*. Diss. Lund : Lunds universitet
- Ehn, Billy och Klein, Barbro (red.) (1994). *Från erfarenhet till text: om kulturvetenskaplig reflexivitet*. Stockholm: Carlssons bokförlag
- Ekelöf, Gunnar (1984). Den dubbla bokföringen. I: *En natt i Otočac* [dikter]. Stockholm: Bonnier

- Engberg, Martin och Folkhammar, Kristoffer (red.) (2011). Törnrosas axel och guldlockssfären, ett samtal med Sara Stridsberg, Steve Sem-Sandberg och Ann-Marie Ljungberg, *Ord & Bild*, nr 3
- Ericsson, Lars O. (2001). *Den frusna passionens heta skugga: essäer om 80- och 90-talets konst*. Stockholm: Carlsson
- Fjelkestam, Kristina (red.) (2009). *Reflektionens gestalt*. Södertörn Studies in Practical Knowledge 3
- Flisbäck, Marita (2006). *Att lära sig konstens regler: en sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar*. Diss. Göteborg : Göteborgs universitet
- Flodin, Camilla (2009). *Att uttrycka det undanträngda: Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*. Göteborg: Glänta produktion
- Folkmarson Käll, Lisa (2014). Reflections on the Ambiguities of Being Post: - Traces of Phenomenology in Judith Butler's "Poststructuralist" Performativity. *Tidsskrift för kvinnoforskning* 03-04 / 2014 (Volum 38)
- Freud, Sigmund (1995). *Vitsen och dess förhållande till det omedvetna*. Göteborg: Daidalos  
 – (2002). *Drömydning II, Samlade skrifter*. Fackgranskning Andrés Pöstényi. Stockholm: Natur och Kultur
- Fuller, Peter (1980). *Art and psychoanalysis*. London: Writers and Readers
- Gadamer, Hans-Georg (1997). *Sanning och metod: i urval*. Göteborg: Daidalos
- Grolnick, Simon A & Barkin, Leonard (red.) (1988). *Transitional Objects and Phenomena: Between Reality and Fantasy*. Northwale, New Jersey and London: Jason Aronson Inc.
- Hallberg, Anna (2004). Fänkål och knä – kan litteraturen tänka? *Nordisk kalender för litterär kritik och essäistik*. Häfte 1., 2004/ *Ariel* nr. 1
- Hammarén, Maria (1995). *Skriva en metod för reflektion*. Stockholm: Brevskolan
- Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul (2007). *Ethnography: principles in practice*. 3. ed. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge
- Hansson, Karl (2004). "Screening the Figural in New Art Media", *Nordisk estetisk tidskrift*, 29-30  
 – (2006) *Det figurala och den rörliga bilden: Om estetik, materialitet och medieteknologi hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact*. Stockholm: Acta universitatis Stockholmiensis; Stockholm Cinema Studies 1
- Herzberg, Lars (2010). Tyst kunskap, *Ikaros*, nr. 3
- Holger, Lena (red.) (2005). *Hertha Olivet: en nyckelperson*. Lidingö: Nyckelviksskolan

- Jakobson, Roman (1974). *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*. Stockholm: PAN/Norstedt  
 – (1978). *Six lectures on sound and meaning*. Cambridge, Mass.: MIT P
- Josefson, Ingela (1991). *Kunskapens former: Det reflekterade yrkeskunnandet*, Stockholm: Carlsson  
 – (1998). *Läkarens yrkeskunnande*. Lund. Studentlitteratur  
 – (2006). *Vetenskap och beprövad erfarenhet. I: Berättelse och kunskap* (en samlingsvolym av Sten Dahlstedt). Huddinge: Södertörns högskola
- Kaila, Jan (2013). *Art as a Thinking Process*. I: Ambrozic, Mara & Vettese, Angela (red.)(2013). *Art as a Thinking Process: Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press
- Karlsson, Henrik (2002). *Handslag, famntag, klapp eller kyss? Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*. Stockholm: Swedish Institute for Studies in Education and Research (SISTER)
- Koch, Sabine C. & Fuchs, Thomas & Summa, Michela (eds.) (2012). *Body memory, metaphor and movement*. Amsterdam: John Benjamins
- Krauss, Rosalind (2006). Skulptur i det utvidgade fältet, i översättning Erik van der Heeg. I: Wallenstein, Sven-Olof (red.)(2006): *Minimalism och post-minimalism*, Kairos nr 10, Stockholm: Raster
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil  
 – (1984) *Revolution in Poetic Language*. Waller M. (trans.). New York: Columbia University Press  
 – (1995). *Det semiotiska och det symboliska. I: Stabat Mater och andra texter* i urval av Ebba Witt- Brattström, översättning av Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och kultur
- Kuhn, Thomas (1981). *De vetenskapliga revolutionernas struktur* i översättning av Örjan Björkhem och med fackgranskning av Stellan Welin. Lund: Doxa
- Lettvin, J.Y., Maturana, H.R., Pitts, W.H., & McCulloch, W.S. (1961). *Two Remarks on the Visual System of the Frog*. In *Sensory Communication* (red.) Walter Rosenblith. New York: MIT Press and John Wiley and Sons



- Ljungberg, Roland (2008). *En resa från de ordlösa: en kartläggning av ett personligt yrkeskunnande*. Stockholm: Dialoger
- Lloyd, Genevieve (1993). *The Man of Reason: "male" and "female" in Western philosophy*. London: Routledge
- Liotard, Jean-François (1971). *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck,  
 – (2006). Answering the Question: What is Postmodernism?.: Crome, Keith & Williams, James (red.). *The Lyotard Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press  
 – (2006). Taking the Side of the Figural, utdrag ur *Discours, Figure* (1971, 9-23). I: Crome, Keith & Williams, James (red.). *The Lyotard Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 34-48  
 – (2010). Rebus, utdrag ur Lyotard (1971). *Discours, figure*. (1971, 295-307), i svensk översättning av Jonas (J) Magnusson, OEI nr. 48-50  
 – (2011) *Discourse, figure*, engelsk översättning av Antony Hudek och Mary Lydon. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Maxwell, Joseph Alex (2013). *Qualitative research design: an interactive approach*. 3. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications
- Melin, Björn (1979). *Teckna och måla modell*. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception* Paris: Gallimard  
 – (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard  
 – (1968). *The visible and the Invisible*, i engelsk översättning av Alphonso Lingis: Evanston: Northwestern University Press  
 – (1986), Cezannes tvivel. *Paletten* nr. 1-2, utdrag ur (1948) *Sens et non-sens*. Paris: Les Editions Nagel S. A.  
 – (2001) Ur arbetsanteckningar till Det synliga och det osynliga. *Divan*  
 – (2002). *Phenomenology of Perception*, översättning till engelska av Colin Smith, London: Routledge Classics  
 – (2012). *Phenomenology of Perception*, översättning Donald A. Landes, London: Routledge
- Milner, Marion (1950/1989). *Om att inte kunna måla*. Stockholm: Gedin
- Molander, Bengt (1996). *Kunskap i handling*, 2. uppl. Göteborg: Daidalos  
 – (1983/2011). *Vetenskapsfilosofi*. Stockholm: Thales
- Nietzsche, Friedrich (1987). *Den glada vetenskapen*. Göteborg: Bokförlaget Korpen
- Nilsson, Ulf Karl Olov (2010). Liten psykoanalytisk lektori. *OEI*, nr 48-50

- Nobel, Andreas (2014). *Dimmer på upplysningen: text, form och formgivning*.  
Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan
- Nortvedt, Per & Grimen, Harald (2004/1990). *Sensibilitet och reflektion: Filosofi och vetenskapsteori för vårdprofessioner*. Göteborg: Daidalos
- Ong, Walter (1982/1990). *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*. Gråbo: Anthropos
- Osborne, Peter (2011a). Introduction: From structure to rhizome: Transdisciplinarity in French thought (1). *Radical Philosophy* 165: 15–16
- Polanyi, Michael (1967). Sense-Giving and Sense-Reading, *Philosophy* Vol. 42, No. 162 (Oct., 1967), pp. 301-325  
– (1969). *Knowing and Being – Essays by Michael Polanyi*; Marjorie Grene (ed.). Chicago: The University of Chicago Press  
– (1966/2009). *The tacit dimension*. University of Chicago Press ed. Chicago: The University of Chicago Press
- Reeder, Jurgen (1996). *Tolkandets gränser – berättelse och avgörande i den psykoanalytiska erfarenheten*. Stockholm: Natur och Kultur
- Richardson, Laurel & St. Pierre, Elisabeth (2005). Writing: A Method of Inquiry. I: N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (959-978). Thousand Oaks, CA,: Sage Publications Ltd.
- Ricoeur, Paul (1970). *Freud & Philosophy: An Essay on Interpretation*, övers. D. Savage. New Haven and London: Yale University Press  
– (1978). *The rule of metaphor: multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, i engelsk översättning av Robert Czerny. London: Routledge & Kegan Paul  
– (1984). *Time and narrative*. Vol. I. Chicago: University of Chicago Press  
– (1992). *Från text till handling: en antologi om hermeneutik*. 3., rev. uppl. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion  
– (2010). *The rule of metaphor: the creation of meaning in language*, 7., uppl., i engelsk översättning av Robert Czerny. London: Routledge
- Rodowick, D.N. (2001). *Reading the figural, or Philosophy after New Media*. Durham and London: Duke University Press
- Ruin, Hans & Smith, Nicholas (red.) (2003). *Hermeneutik och tradition: Gadamer och den grekiska filosofin*. Huddinge: Södertörn Philosophical Studies, no 1
- Ruin, Hans & Dahlberg, Leif (2011). *Fenomenologi, teknik och medialitet*. Huddinge: Södertörn Philosophical Studies 11

- Ruzsits Jha, Stefania (2002). *Reconsidering Michael Polanyi's Philosophy*.  
Pittsburg: University of Pittsburg Press
- Sa Cavalcante Schuback, Marcia (2011). *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi och filosofins bilder*. Göteborg: Glänta Produktion
- Sandberg, Ragnar (2002). *Dagboksanteckningar 1945–1972 / Ragnar Sandberg; i urval av Helen Broms Sandberg och Anders Kreuger*. Stockholm: Atlantis
- Seboek, Thomas (ed.) (1960). *Style in language*: Cambridge, Mass.: The M.I.T. press paperback series
- Seip, Ingebjørg (2004). *Form og fornuft: en filosofisk jakt på estetikkens formbegrep*. Kristiansand: Höyskoleforlaget AS – Norwegian Academic Press
- Sheets-Johnstone, Maxine (2012). Kinesthetic Memory: Further critical reflections and constructive analyses i Koch, Sabine C. & Fuchs, Thomas & Summa, Michela (red.): *Body memory, metaphor and movement*. Amsterdam: John Benjamins
- Singerman, Howard (1999). *Art subjects: Making artists in the American University*. Berkely: University of California Press
- Sjöholm, Cecilia (2001). Maurice Merleau-Ponty och kroppens filosofi, *Glänta*, nr. 1–2  
– (2003) The Assymetry Between Corporeity and Embodiment in Merleau-Ponty's *La Nature*. I: Ruin, Hans & Smith, Nicholas (red.) (2003). *Hermeneutik och tradition: Gadamer och den grekiska filosofin*. Huddinge: Södertörn Philosophical Studies, no 1
- Sklovskij, Viktor (1971). *Konsten som grepp*. I: Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red.): *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: PAN/Norstedts
- Smith, Zadie (2008). Misslyckas bättre, *Glänta*, nr 1 – 2, 2008. Fail better tryckt i *The Guardian*
- Sobel, Emilie (1988). Rhythm, Sound and Imagery in the Poetry of Gerard Manley Hopkins. I: Simon A Grolnick & Leonard Barkin (eds.) *Transitional Objects and Phenomena: Between Reality and Fantasy*. Northwale, New Jersey and London: Jason Aronson Inc.
- Sonesson, Göran (1992). *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur
- Spegel, Dan (2013). *Sync-Design Manifest*. I: Larsson, Björn: *Fem konstnärliga utvecklingsprojekt: KU-projekt 2009*. Stockholm: Konstfack University Press
- Stenberg, Henrik (2002). *Att bli konstnär: Om identitet, subjektivitet och konstnärskap i det senmoderna samhället*. Lund: Lunds universitet

- Thompson, Evan (2007). *Mind in life: biology, phenomenology, and the sciences of mind*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press
- Verbeek, Peter-Paul (2005). *What things do: philosophical reflections on technology, agency, and design*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press
- Wackerhausen, Steen (2008). Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion. RUML/*Refleksion i praksis*, nummer 1
- von Wright, Georg Henrik (1994). *Att förstå sin samtid*. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Wallenstein, Sven-Olof (2001) *Bildstrider: föreläsningar om estetisk teori*. Göteborg: Alfabeta/Anamma
- White, Hayden V. (1999). *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins
- Wideberg, Christian (2011). *Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv*. Göteborg: ArtMonitor
- Winnicott, Donald Woods (1995). *Lek och verklighet*. 2. utg. Stockholm: Natur och Kultur
- Wollheim, Richard (1968/2006). *Konsten och dess föremål*. Stockholm: Thales
- Worringer, Wilhelm (1953). *Abstraction and Empathy* i översättning av Michael Bullock. New York: International University Press
- Zhenhua, Yu (2006). *On the Tacit Dimension of Human Knowledge*, avhandling. Bergen: University of Bergen
- Zug, Charles G. (1967). The Nonrational Riddle: The Zen Koan. *The Journal of American Folklore*, Vol. 80, No. 315 (Jan. - Mar.)

## Uppslagsverk

- Grøn, Arne, Lübcke, Poul, Bengtsson, Jan & Prawitz, Dag (red.) (1991). *Filosoflexikonet: [en uppslagsbok] : [filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö]*. [Ny utg.] Stockholm: Forum
- Mijolla, Alain de (red.) (2005). *International dictionary of psychoanalysis = Dictionnaire international de la psychanalyse*. Detroit: Macmillan Reference USA. (Artikelförfattare: Alain Gibeault)
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1973/1980). *The language of psycho-analysis* i översättning av Donald Nicholson-Smith. London: Hogarth press
- Nationalencyklopedin* (1991). Göteborg: Bra böcker
- Nationalencyklopedins ordbok* (1996). [Bd] 2. Göteborg: Bra böcker
- Norstedts franska ordbok* (1999). Stockholm: Norstedts
- Soanes, Catherine & Stevenson, Angus (red.) (2005). *Oxford Dictionary of English*, II:nd ed.. Oxford: Oxford University Press

## Internetkällor

- Bornemark, Jonna & Svenaeus, Fredrik (red.) (2009). *Vad är praktisk kunskap?* Huddinge: Södertörns högskola  
<http://urn:nbn:se:sh:diva-3283>
- Bärtås, Magnus (2010). *You told me: work stories and video essays = verkberättelser och videoessäer*. Diss. Göteborg : Göteborgs universitet. <http://hdl.handle.net/2077/22325>
- Carnmo, Camilla: Cajsja von Zeipel, intervju och betraktelse.  
<http://www.vaxjo.se/-/konsthall/Utställningar/Utställningar-2013/Cajsja-von-Zeipel/> [2016-05-21]
- Codex: regler och riktlinjer för forskning*. (2004). Stockholm: Vetenskapsrådet.  
<http://www.codex.uu.se>
- Depraz, Natalie & Cosmelli, Diego (2003) Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness, *Canadian Journal of Philosophy*, 33:sup1, 163-203, DOI: 10.1080/00455091.2003.10717598  
<https://doi.org/10.1080/00455091.2003.10717598> [2018-04-02]
- Foultier, Anna Petronella (2015). *Recasting objective thought: the venture of expression in Merleau-Ponty's philosophy*. Diss. (sammanfattning) Stockholm : Stockholms universitet, 2015.  
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-113278>

- Hansson, Karl (2006). *Det figurala och den rörliga bilden: om estetik, materialitet och medieteknologi hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.  
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-798>
- Hughes, Jenny & Parry, Simon (2015). Introduction: Gesture, Theatricality, and Protest – Composure at the Precipice, *Contemporary Theatre Review*, 25:3, 300-312, DOI: [10.1080/10486801.2015.1049818](https://doi.org/10.1080/10486801.2015.1049818) [18-07-06]
- Jonsson, Petter (2005). *Den omedvetna texten: En psykoanalytisk studie över affektens och överföringens betydelse vid läsning och tolkning av skönlitteratur*. Lunds universitet, institutionen för psykologi, Psykologexamensuppsats.  
<http://www.lu.se/lup/publication/1330871> [15-01-20]
- Lindberg, Susanna (2011). On the Night of the Elemental Imaginary, *Research in Phenomenology*, Volume 41, Issue 2, 157 – 180 DOI: [10.1163/156916411X580931](https://doi.org/10.1163/156916411X580931)
- Mathisen, Arve (2007). Den 'tause' misförståelsen: Om Michael Polanyis kunnskapsteori <http://arvema.com/> [2017-08-29]
- Moderna museet. 2011-02-21/2011-02-26. Nya språk i konsten: om 80-talets filosofier  
<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Nyheter/26-Februari-Nya-sprak-i-konsten-80-talets-filosofier/> [2014-08-26]
- Nilsson, Christian (2009). *Fronesis och den mänskliga tillvaron*  
En läsning av Bok VI i Aristoteles Nikomachiska etik. I: Bornemark, Jonna & Svenaeus, Fredrik (red.) (2009). *Vad är praktisk kunskap?* Huddinge: Södertörns högskola.  
<http://urn:nbn:se:sh:diva-3283>
- Nilsson, Jenny Maria (2012). Det tunga är inte alltid det djupa. SvD 2012-01-20 Under strecket [2016-06-03]  
<https://www.svd.se/det-tunga-ar-inte-alltid-det-djupa> [15-01-20]
- Regeringskansliet: Forskning och innovation, Prop. 2012/13:30,  
<http://www.regeringen.se/sb/d/15650/a/201368> [18-01-21]
- Shutzberg, Mani (2012). *Rörelsens generativa kraft: Den kroppsliga rörelsen som varseblivningens möjlighetsbetingelse*. Magisteruppsats, Södertörns högskola/Institutionen för kultur och lärande, DIVA (ofullständig länk), [2018-03-01]
- Sjöstrand, Björn (2015). *Att tänka det tekniska: en studie i Derridas teknikfilosofi*. Diss. Huddinge: Södertörns högskola.  
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-28581>

- Svenaesus, Fredrik: Vad är praktisk kunskap? En inledning till ämnet och boken.  
I: Bornemark, Jonna & Svenaesus, Fredrik (red.) (2009). *Vad är praktisk kunskap?*. Huddinge: Södertörns högskola  
[http:// urn:nbn:se:sh:diva-3283](http://urn:nbn:se:sh:diva-3283)  
– (2011). Levinas sökte ny grund för humanismen, SvD 2011-01-31 [18-01-21]  
– (2013). Vetenskapen kan inte tala om för oss hur vi bör leva.  
*Forskning & framsteg*, nr 6  
<http://fof.se/tidning/2013/6/artikel/vetenskapen-kan-inte-tala-om-for-oss-hur-vi-bor-leva> [15-01-28]
- Wilson, Mick (2013). Pedagogical Model for Method Disclosure. I: Wilson, Mick & Ruiten, Schelte van (red.). *Share: Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam: ELIA  
<http://www.eliaartschools.org/userfiles/Image/customimages/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf> [2018-01-05]
- Åberg, Sven (2008). *Spelrum: om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik*. Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-4698>

## Övriga skriftliga källor

- Institutionen X, Högskolan X (2012). Begreppet konstnärlig kvalitet på en konsthögskola – ett diskussionsunderlag. Internt material.  
Lind, Maria (1991). Opublicerat dokument  
Student I (1975). Opublicerat dokument  
Lindberg, Katji (2012). *Drömmen vet*, opublicerat manus

## Föreläsningar

- Dahl, Eva-Lena. Textens möjliga dimensioner-exemplet Hanna Krall, SH, 2007-04-18  
Letellier, Isabelle. What is seeing? KTH, 2013-02-21  
Wackerhausen, Steen. Vad är praktisk kunskap? högskolan i Bodö, 2010-09-13

## Konstnärliga verk

### *Avbildade*

Bild 2: Katji Lindberg. *Diskbänken*, del av installation, assemblage och projektion, Kulturhuset Stockholm, 1990

Bild 3: Katji Lindberg. *Diskbänken*, installation (detalj), 1990. Foto: Nils Agder

Bild 7: Bill Viola. *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)*, video, 1979.

Foto: Kira Perov

Bild 5: Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, 2013. Enactment av *Black Circle* av Kazimir Malevich, 1913.

Foto: Alexandra Pirici, © Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş

Bild 6: Kazimir Malevich, *Black Circle*, 1915. © State Russian Museum, St. Petersburg, Russia.

## Övriga bilder

Bild 1: Hare/and

Bild 4: Rebus, *Discours, figure*, Lyotard, 1971, s. 305, fig. 19

## Intervjuer

Lärare 1, 2014-01-10

Lärare 2, 2014-01-10

Konstnär L, 2011-11-22

Lärare 3, 2012-03-01, 14-01-10

Lärare 4, 2016-11-01

Lärare 5, 2017-06-07

## Brev/mejl

Lärare 1, 2014-03-06

Lärare 2, 2014-02-24, 2014-03-05

Lärare 10 2014-08-18

Student IV, 2013-10-15

Student V, 2018-05-29

Magnus Bårtås, 2014-04-16, 2014-08-18

Johan Arnt Myrstad 2014-08-09, 2015, 2016, 2017-10-24



## **Deltagande observationer**

Lärare 3, 2012-03-20

Lärare 6, 2012-03-20

Lärare 7, 2012-03-20

Lärare 8, 2012-03-28

Lärare 9, 2012-03-28

Student I, 12-03-20

Student II, 12-03-20

Student III, 12-03-20

## **Enkät svar**

Fokusgrupp, 2012-11-08

Lärare 2, 2016-11

Lärare 3, 2016-11

Lärare 5, 2016-11

Lärare 6, 2016-11

Lärare 12, 2016-11

Lärare 11, 2016-11

## **Samtal**

Nicholas Smith 2011-12-06

Konstnär A, 2012-11-08, 2013-09-12, 2013-09-20

Magnus Bärtås, 2013-01-28, 2013-11-12

Konstnär L, 2013-05-30

Student III, 2013-11-20

Lärare 2, 2014-01-10

## **Diskussion**

Fokusgrupp, 2012-11-08

## Diskussionskväll om konstpraktik och reflektion

*Ett konstverk kan beskrivas som en slags mellanzon, mellan fiktion och verklighet, mellan yttre och inre, mellan tanke och materialitet. Frågan är hur man som konstnär kommer åt något som både tillhör och inte tillhör ens medvetna sfär?*

1. Känner du igen dig i ovanstående beskrivning av konsten som en "mellanzon"?
2. Hur skulle du beskriva det tänkande som du utför som konstnär?
3. Vad skiljer, enligt dig, den här typen av tänkande från andra typer av tänkande?
4. När du är nöjd med ett verk? Vad erfar du då?
5. När blir ett verk, ett verk och inte bara en bit materia?
6. Detta som (i så fall) är verkets mervärde; hur blev det till?
7. Är rytm något som är viktigt för dig?
9. Vari består din huvudsakliga kunskap?
10. Är kroppen relaterad till den här kunskapen/de här kunskaperna?
11. Hur tänker du kring form?
12. Använder du liknelser eller metaforer?
12. Hur tänker du kring "teknik"? Vilken roll spelar denna?
13. Har konst något med humor att göra?
14. Minns du när du först kom på att du ville hålla på med konst?
15. Finns det några ytterligare tankar som dessa frågor väckt, som du skulle vilka utveckla?

## Appendix II

### Intervjufrågor (2014-01-10)

Kan ni säga något om hur era arbetsprocesser börjar? Har de skilt sig åt mellan era olika arbeten?

När processen väl är igång hur ser det då ut för er? Hur gör ni då för att hålla igång de där impulserna som satte igång allt? Och då tänker jag också på konkreta omständigheter som behovet av att lönearbete, familjeliv, eller vad det kan röra sig om. Det konstnärliga arbetets mer pragmatiska sida, så att säga.

Författaren Sara Stridsberg har beskrivit sin skrivprocess som en pendling mellan ett extremt tillåtande tillstånd, där hon först helt litar till sig själv och även till romanen som sådan, också till "kroppen som arrangerar bilderna enligt en perfekt, märklig och ibland skrämmande struktur". Något som följs av en period av större tvivel och bearbetning för att texten ska kunna förstås och läsas. Är det något ni känner igen?

Om konst (i form av en multimodal gestaltning med samtidskonstnärliga förtecken) är en särskild form för tänkande eller gestaltning av världen, skulle ni kunna säga något om dess karaktär? Hur skiljer den sig från andra typer av kunskap, vetenskap, religion, litteratur, historia? Eller ser ni inte alls på konst på det sättet?

Thomas, om vi tittar tillbaka på din utställning på galleri Björkholmen 2011, är en av dina referenser konstnären Steven Parrino (som dog i en motorcykelolycka 2005). Du har sagt att din installation var en återspeglning av en glömd utställning (Parrinos på Galleri Tre i Stockholm, 1995). Parrino (som jag inte själv känner till sedan tidigare) ser för mig ut att stå för en blandning av energidrivna knuttekultur, och någon slags brutal-vacker minimalism som utforskar materialitetens sönderfall. Ett sätt att läsa dina verk och ditt sätt att arbeta, blir en slags utforskning i förutsättningar, premisser och verktygsmedel för konst utifrån en slags klangbotten av visuella och konceptuella referenser. Kan du känna igen detta eller skulle du vilja ge en annan typ av kommentar?

Anita, 2010 deltog du i en utställning som hette *Berättelser från skogen* (på Virserums konsthall). Kan du säga något om hur det var att delta i just det sammanhanget? Jag undrar också om hur du ser på

ditt arbete (i form av fotografi och film) i relation till den tidigare frågan: vad säger ett konstnärligt arbete som exempelvis inte sägs på andra håll?

Johanna, om vi tar ett verk som *I'm Lost Without Your Rhythm* från 2009 så samarbetade du dels med koreografen Anna Vnuk, dels med amatördansare på plats i Iasi, en stad i Moldavien – stämmer det? Du rör dig mellan det dokumentära och det iscensatta och jag undrar hur du ser på den tråd eller vad vi ska kalla det som bär med sig ett stråk av historisk och platsspecifik verklighet? Vilken roll spelar den tråden? Omvänt, vad är det du tillfogar utöver detta (som inte är dokumentärt)? Och en sista fråga; hur håller du fokus genom hela produktionen på det som handlar om en mer stämningsmässig nivå?

## Apendix III

(Enkät II, november 2016)

### ***English version below.***

#### **Bakgrundsinformation, deltagare**

Namn: \_\_\_\_\_

Utbildning: \_\_\_\_\_

Kunskaper inom/ särskilt intresse av (inom fri konst generellt)?: \_\_\_\_\_

---

- 1. Vad gör en lärare i fri konst (tre saker)?**
- 2. Hur går detta till? Beskriv mycket kort. Nyckelord eller löpande text.**
- 3. Vilken baskunskap är viktig i yrket?**
- 4. Kan du nämna en/två saker som du tycker att du behärskar?**
- 5. Varför har dessa saker betydelse?**
- 6. Hur har du utvecklat dessa förmågor?**
- 7. Finns det något exempel när "förmågan" inte var funktionell?**
- 8. Kan du ge ett exempel på när det fungerade bra?**
- 9. Om du skulle använda ett annat ord för studentens projekt eller arbete, hur skulle du då benämna det? Använd gärna en illustrativ term.**

## Background information, participants

Name: \_\_\_\_\_

Education: \_\_\_\_\_

Knowledge of / special interest in (within fine arts in generally):

\_\_\_\_\_

1. What does a teacher in fine art do (three things)?
2. How is this done? Describe very briefly. Keywords or running text.
3. What basic knowledge is important in this profession?
4. Can you name one / two things that you think you master?
5. Why are these things important?
6. How have you developed these abilities?
7. Have you an example when this did not function as you wanted?
8. Can you give an example of when it worked well?
9. If you were to use a different word for a student's *project* or *work*, what would you call it? Please use an illustrative term.

## Appendix IV

### *English version below*

#### Förfrågan om deltagande i en intervjustudie om konstlärarens praktik

Hej!

Jag – Katji Lindberg – skriver till dig eftersom jag i mitt avhandlingsarbete har kommit till en fas där jag ska göra några intervjuer utifrån ett bifogat frågeformulär.

Hittills har arbetet bestått av litteraturstudier, en autoetnografisk studie och av några fältstudier. Min ambition har varit att få en förståelse för kunskapande inom den högre konstutbildningen.

Som doktorand i praktisk kunskap/professionsstudier (vid Universitetet i Nordland, Bodø, och Konstfack) är jag intresserad av olika aspekter av det vi kallar kunnande. I en av de observationer jag har gjort under två gruppkritiska genomgångar, låg mitt fokus på att se vad som utmärkte de kunskapsformer som kom i dagen.

Intervjusvaren kommer endast jag som forskare att ha tillgång till. Materialet kommer att användas till artiklar och i den färdiga avhandlingen. Då kommer det att vara anonymiserat och aidentifierat.

Deltagandet är helt frivilligt.

Vänligen

Katji Lindberg

Vid förfrågningar ring 0767 64 78 28 eller mejla [katji.lindberg@konstfack.se](mailto:katji.lindberg@konstfack.se).

Request for participation in an interview about the art teacher's practice

Hi!

I - Katji Lindberg – am writing to you because I, in my dissertation work, has come to a stage where I am doing some interviews on the basis of the attached questionnaire.

Work to date has consisted of literature studies, an auto-ethnographic study and some field studies. My ambition has been to get an understanding of the creation of knowledge in higher art education.

As a PhD student in practical knowledge/professional studies (at the University of Nordland, Bodø, and Konstfack) I am interested in different aspects of what we call knowledge. In one of the observations I have made during two critical group briefings, my focus was to see what distinguished the forms of knowledge that appeared.

The interview answers can only be accessed by me as a researcher. The material will be used in articles and in the final dissertation. Then it will be anonymized and de-identified.

Participation is completely voluntary.

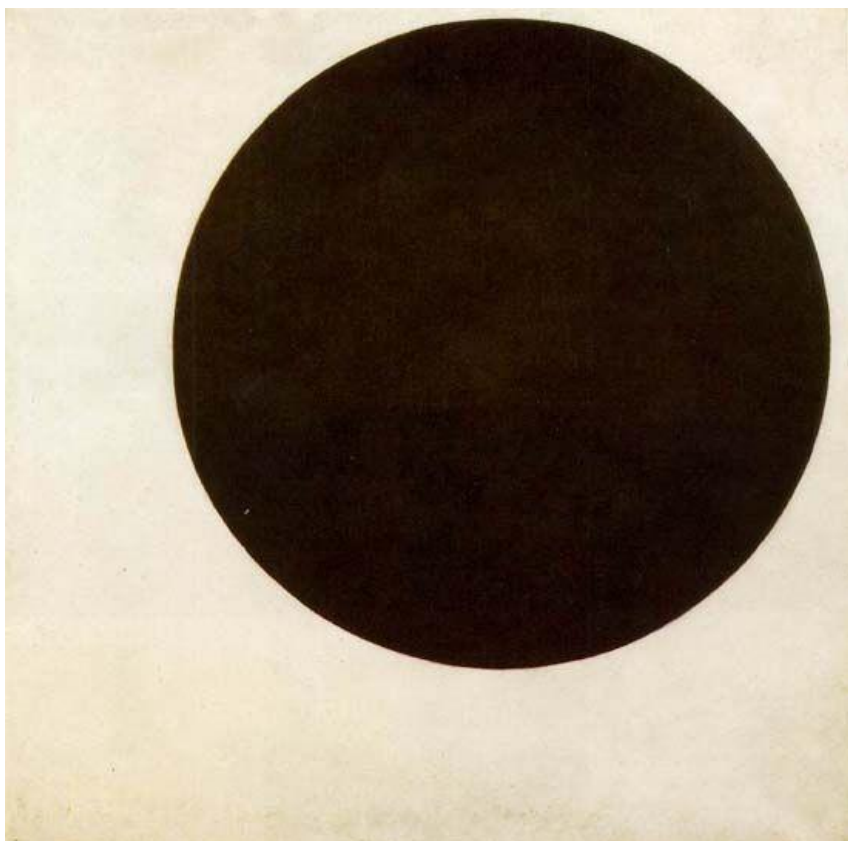
Best regards

Katji Lindberg

For inquiries call 46 (0)767 64 78 28 or e-mail [katji.lindberg@konstfack.se](mailto:katji.lindberg@konstfack.se)



Appendix V



Kazimir Malevich, *Black Circle*, 1915. © State Russian Museum, St. Petersburg, Russia.

---

<sup>1</sup> Protokoll upprättades. Dessa för hand nedskrivna kommentarer blev till data som jag under arbetets gång har kommit att återvända till vid ett flertal tillfällen.

<sup>2</sup> Svenaeus ser det fenomenologiska och hermeneutiska förståelsebegreppet som "bredare" än ett gängse kunskapsbegrepp (2009, 28). Exempel på frågor som kan komma fram när praktiska yrken inventeras skriver polisen Mats Heder om i en essä om den *duglige* polisen (2009). Han går tillbaka till händelser från sin egen poliskarriär och stämmer av dessa mot filosofisk litteratur. Vissa delar av uppdraget har varit svårare än andra och för den som är ålagd att lämna ett dödsbud, säger Heder, behövs kunskap om "orden, och meningarna som skall framsägas, i vilken ordning, i vilket tempo och vilket röstläge" (ibid., 286); insikter som i andra sammanhang kan avfärdas som tillfälliga.

<sup>3</sup> Bröderna Dreyfus beskriver denna utveckling som en trappa med fem steg. "Experten", menar de, behöver inte alltid tänka utan avläser för det mesta omedelbart vad som händer. Detta hör ihop med att övningen bidragit till att vissa processer har automatiserats (1986, 24). Ett samspel sker mellan aktören och omgivningen, något som registreras både medvetet och omedvetet. Sambandet mellan "blicken" och den adekvata reaktionen kallar bröderna Dreyfus för "holistisk koppling" (Molander 1996, 46).

<sup>4</sup> Boken finns översatt till svenska; Polanyi, Michael (2013). *Den tysta dimensionen*, översättning av Eva Backelin. Göteborg: Daidalos

<sup>5</sup> Polanyi kom från en borgerlig judisk miljö inom den österrikisk-ungerska monarkin. I denna krets omgavs han av impulser från konst, musik och den tyska bildningstraditionen med tänkare som Goethe, Kant, von Humboldt och Schiller (Ruzsits Jha 2002, 78). När han efter en karriär inom naturvetenskapen utgav sina kunskapsteoretiska böcker, gjorde han det mot bakgrund av en uppväxt i kontakt med tidens humanistiska och konstnärliga ideal. Mellan den tidigaste tänkaren inom gestaltteorin, Ehrenfels, och Goethe fanns en länk. Polanyis filosofi bär därmed spår från dessa impulser.

<sup>6</sup> "Take the art of making bricks. It relies on its raw materials placed on a level below it. But above the brickmaker there operates the architect, relying on the brickmaker's work, and the architect in his turn has to serve the town planner. To these four levels there correspond four successive levels of rules. The laws of physics and chemistry govern the raw material of bricks; technology prescribes the art of brickmaking; architecture teaches the builders; and the rules of town planning control the town planners. [...] Accordingly, the operations of a higher level cannot be accounted for by the laws governing its particulars forming the lower level. You cannot derive a vocabulary from phonetics: you cannot derive the grammar of a language from its vocabulary [...]" (Polanyi 2009, 35-36).

---

<sup>7</sup> "He begins by watching in a darkened room the shadowy traces on a fluorescent screen placed against a patient's chest, and hears the radiologist commenting to his assistants, in technical language, on the significant features of these shadows. The student is completely puzzled, for he can see in the X-ray picture of a chest only the shadows of the hearts and the ribs, with a few spidery blotches between them. The experts seem to be romancing, he can see nothing that they are talking about. But as he goes on listening for a few weeks, looking carefully at the pictures of different cases, gradually a rich panorama of significant details will be revealed to him: of physiological variations and pathological changes, of scars, of chronic infections and signs of acute disease" (Polanyi 1967, 308).

<sup>8</sup> Ett undantag utgörs av konstnärlig forskning där varje projekt skrivs in i en viss kontext, något som jag ska återkomma till senare i kapitlet.

<sup>9</sup> Hur informationen tas tillvara är knutet till en fråga om medialitet. Medan vetenskapen växt fram i tätare kontakt med skriftkulturen, har praktiskt orienterade professioner stått närmre det muntliga – eller förlitat sig på andra former av teknikanvändning (Ong 1990; Nobel 2014). Om mediala och tekniska aspekter sållas bort riskerar synen på tänkande och görande att reduceras. I boken *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet* (1982/1990) utvecklar Walter Ong tesen att alfabetiseringen, utbredningen av skrivkunskunden och boktryckarkonsten förändrat tänkandet över tid. Ett särdrag hos skrivkonsten är att den främjar en varaktighet och ett ideal om exakthet, säger Ong (ibid., 53 – 54). Därmed går att hålla kvar tanken. *Sägandet* stabiliseras och omformas till *det sagda*.

<sup>10</sup> Då och då skymtar "inifrånperspektivet" fram. Vi kan möta en konstnärs perspektiv i en publicerad intervju eller vid offentliga samtal (*artist talks*). Vad som saknats är studier av mer systematiskt slag. I Bärtås avhandling *You Told Me – Work stories and Video Essays* beskrivs hur så kallade verkberättelser (*work stories*) medverkar i spridningen av konsterefarenheter. I form av mikroberättelser förmedlas "i samtal med kollegor, i undervisning, vid presentationer (för curatorer), ateljébesök och i mötet med media och publik" utsagor om praktiken (2012, 48 – 49).

<sup>11</sup> Denna sammansatthet är något jag under arbetets fortskridande påmint om. Avhandlingen delar fallstudiens anspråk att endast säga något utifrån den valda empirin. Av bekvämlighetsskäl har jag, trots detta, på några ställen använt bestämd form ("konstnären", "konstläraren" och "konsten"), något jag ber om överseende med. Vissa gånger syftar termen "konsten" på de samlade konstverken.

<sup>12</sup> Enkät svar, Lärare 6 2016-11.

<sup>13</sup> Ricoeur har behandlat kontinental och analytisk filosofi, teologi, litteraturteori och psykoanalytisk teori.

---

<sup>14</sup> Intervju, lärare 5 2017-06-07.

<sup>15</sup> Syntsättet påminner om Martin Heideggers betraktelsesätt. Denne studerar Aristoteles och kommer fram till en förståelse som är genomsyrad av ett existentiellt tänkande (Weigelt 2006). *Fysis*, det naturlika, blir för Heidegger det begrepp som hör ihop med formernas närvaro (ibid.), med förståelse av mening och av teknik som sammanhörande med en grund i tillvaron. Något visar sig och förblir samtidigt dolt.

<sup>16</sup> En kritisk studie utgör: Cusset, François (2003): *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Éditions La Découverte. Cusset hävdar: "And, to make things worse, with or without the illnamed 'French Theory', theory is much more of an English and American cultural tradition than a French or even a Continental one. The former has been obsessed, since the mid-nineteenth century, with literary theory or else with general models in law and economics, while the latter, at least the French tradition, keen on lyrical speculations and metaphysical overtones, has never liked theory, at least in the traditional sense." (Theory (Madness of) From structure to rhizome: transdisciplinarity in French thought (2). *Radical Philosophy*, nr 167, May/June, 2011, 24).

<sup>17</sup> Kritisk teori utgår från Frankfurtskolan med namn som Theodor W. Adorno, Max Horkheimer och Jürgen Habermas.

<sup>18</sup> En teoretiker som Ferdinand de Saussure står bakom en av dessa tankemodeller. Uttrycket "den språkliga vändningen" syftar på inflytandet från strukturalistisk teori och intresset för språk som en organiserande kraft.

<sup>19</sup> Här finns namn som Michel Foucault, liksom antropologen Claude Lévi-Strauss (se även kapitel 3).

<sup>20</sup> Konstnären och professorn i konstnärlig forskning Jan Kaila säger i boken *Art as a Thinking Process*, att "jaget" som perspektiv inom den konstnärliga forskningen närmast har blivit tabu (2013, 116. I: Ambrozic & Vettese 2013).

<sup>21</sup> Antingen görs hänvisningar till själva utövningen ("kollegor", "projekt", "dialog", "experimentella miljöer", "konstnärliga metoder och processer" och "forskarutbildning") (2015, 35) alternativt nämns namn som Deleuze och Derrida (ibid., 62). Förutom utpekandet av praktiken som en pågående verksamhet, skisseras filosofin som en väg att tematisera det "reflekterade levandet och skapandets villkor, sinnen och viljans betydelse" – en ansats som sedan inte utvecklas.

<sup>22</sup> Ricoeur beskriver "den hårfina distans som uppstår mellan 'det sägande' och 'det sagda' (1993, 74). Meningen är hämtad från antologin *Från text till handling* (1993), kapitlet "Förklara och förstå", en text som ursprungligen var publicerad i *Revue philosophique de Louvain*, LXXV, 1977-02, 126-147. Där citerar Ricoeur Hegel från *Andens fenomenologi*: "Jag säger att det är natt. Dagen gryr men 'det

---

sagda´ i ´det sägande´ kvarstår, därför att ´det sagda´ kan skrivas ned.” På ett annat ställe använder Ricoeur en snarlik terminologi när han hänvisar till att tolkningen och läsningen är ett om-sägande (“re-dire”), som reaktiverar det sagda i texten” (1993, 64).

Levinas bruk av distinktionen sägandet och det sagda kan härledas till *Annorlunda än varat eller bortom essensen* från 1974. Begreppsparet är en del av en kritik mot strukturalister som Levi-Strauss, Althusser, Derrida och Foucault. Svenaeus skriver i en anmälan av Carl Cederbergs avhandling *Resaying the human. Levinas beyond humanism and antihumanism*, apropå termerna: ”Sägandet och kanske framför allt lyssnandet till vad den andre säger blir till en kritik av den totalitära tendensen i varje etik och politisk filosofi” (Svenaeus 2011).

<sup>23</sup> En kommentar till förhållandet mellan värld och språk ger Molander i en av sina böcker genom att citera dikten *Sång för att döva smärtan* av Gunnar Ekelöf som behandlar samma tema: *Gå till stranden, mumlande i vinden. /Gå till strandens stenar med din ångest. /Ser du, där är havet, här är landet: /Verkligheten! Du kan röra den med handen.* (Ekelöf 1934. Citerad i Molander 1996, 237). Diktens rörelse i slutraderna går från den egna handen som kan sträcka sig mot verklighetens fysiska realitet; stenarna. Bakom denna upplevda verklighet finns dimensionen av språket och själva ordet *verklighet*.

<sup>24</sup> Halvars-Franzén utvecklar sin tankegång så här: ”Samtidigt som sägandet och det sagda står för helt olika aspekter av språket är de varandras förutsättningar. [...] Det redan sagdas företräde i skrift, regleringar, principer, etc. riskerar att skymma sägandets flyktighet” (2010, 182).

<sup>25</sup> Mellan åren 1986 och 1996 arbetade jag som konstnär med inriktning mot installationskonst och video. Ett exempel på ett arbete är: *Man the Hunter* (1993) ur *Everyday Visions*, produktion Gunnel Petterson, SVEA, ljud Tore Nilsson. Tack till konstnärerna Magnus Broddy och Magnus Lindberg för internetpubliceringen. <https://www.youtube.com/watch?v=uBTWOvSZXyE>.

<sup>26</sup> Se: Depraz, Natalie & Cosmelli, Diego (2003) Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness, *Canadian Journal of Philosophy*, 33:s up1, 163-203.

<sup>27</sup> Enligt Depraz sker kopplingen via det granskande och intersubjektiva utbytet mellan professionella individer (Depraz & Cosmelli 2003).

<sup>28</sup> Förståelse hör ihop med målet för en hermeneutisk ansats. Förklaringar brukar ofta kopplas till andra typer av forskning. Trots detta kan förklaringar fylla en funktion som inte går stick i stäv med ett kvalitativt upplägg (Maxwell 2013, 32). Särskilt om avsikten är att förbättra en existerande praktik, lämpar sig inslag av förklaring (ibid., 31).

---

<sup>29</sup> Samtidskonst är idag en global företeelse och i och med Bolognaprocessen finns en stor rörlighet mellan lärosäten, men detta är en avgränsning som gjorts.

<sup>30</sup> En annan redogörelse står konstnären Ragnar Sandberg för genom sina dagböcker (1945 – 1972), en dokumentation som förtjänar att nämnas. Kanske är detta en bok som kan ses som ett embryo till den konstnärliga forskningen. Exemplet från Sandberg visar på hur den skrivande konstnären, även under modernismen, kunde formulera sig om sina reflektioner från konstnärlig praktik och om konstundervisning. Sandberg, Ragnar (2002). *Dagboksanteckningar 1945 - 1972 / Ragnar Sandberg; i urval av Helen Broms Sandberg och Anders Kreuger*. Stockholm: Atlantis.

<sup>31</sup> Det kan vara värt att framhålla en vidare syn på den tyska idealismen än att denna tradition enbart skulle handla om det upphöjda geniet. Det är i förlängningen av romantiken med dess betoning av det sinnesburna som en kritik av en behärskande rationalism formuleras (Flodin 2009; Burman 2014).

<sup>32</sup> Den kombinerade rollen som konstnär/konstlärare har en serie amerikanska och kanadensiska avhandlingar uppmärksammat. Dessa har främst haft fokus på att skapa förståelse för det individuella planet (Brown 1990; Cho 1993; Tucker 1998; Beer 1999; Douglas 2004. I: Wideberg 2011, 58).

<sup>33</sup> Med siktet inställt på regissören Jane Campions film *The Piano* från 1993 återges en tankegång från filmteoretikern Vivian Sobchack, känd för att betona den kroppsligt förankrade sidan av filmupplevelsen. Taktill upplevelse innebär att känselsinnet är involverat genom seendet. (Se exempelvis: Helena Dahlberg, Sobchack, Laura U. Marks, Max B. Hansen och Sheets-Johnstone).

<sup>34</sup> När det gäller hur kroppen inkluderas i kunskapsprocesserna skiljer sig den verkstadslika miljön från universitetsväsendets lärosalar. Se kapitel 5.

<sup>35</sup> Den plats där min egen forskarutbildning har varit förlagd är Senter for praktisk kunnskap (SPK) i Bodø, Norge. Sedan 1997 är denna centrumbildning en del av det som numera heter Nord Universitetet. För uppkomsten och utvecklingen av Senter for praktisk kunnskap (SPK) i Bodø, och vid Centrum för praktisk kunnskap vid Södertörns högskola, har arbetslivsforskaren Ingela Josefson haft en nyckelroll, vid sidan av Ruth H. Olsen, Jens-Ivar Nergård och Anders Lindseth.

<sup>36</sup> Yrkesgrupper vars praxis undersöks är exempelvis omvårdnadspersonal, lärare, poliser, skådespelare och journalister.

<sup>37</sup> Forskningen vid SPK använder till övervägande del kvalitativ metod och har en stark koppling till hermeneutik och till Hans-Georg Gadamers filosofi. Uttolkare som Hans Skjervheim och Lindseth har introducerat och vidareutvecklat denna tyska filosofitradition.

---

<sup>38</sup> Influenser som präglat Centrum för praktisk kunskap är kunskapsteori, fenomenologi, existensfilosofi, moralfilosofi, skönlitteratur och arbetslivets idéhistoria. En del av forskningen knyter an till traditionen efter Aristoteles, Husserl, Heidegger, Levinas och Gadamer (liksom till senare tänkare som Bengt Molander och Bernt Gustavsson). Forskare som kan nämnas är Fredrik Svenaeus, Jonna Bornemark, Jonna Lappalainen Hjertström, Christian Nilsson, framlidna Lotte Alsterdal, Eva Schwarz, Adrian Ratkić, Lotta Victor Tillberg och Carl Cederberg.

<sup>39</sup> Från forskningsområdet *Yrkeskunnande och teknologi* kommer journalisten Inger Orres avhandling *Reportageskap* (2001), Lotte Alsterdals *Hertig av ovisshet: aspekter på yrkeskunnande* (2002), Adrian Ratkićs *Avvikelsens konst: metod och analogiskt tänkande* (2004) och matematikläraren Anette Jahnkes *Insegel till dialog. Skolans matematikutbildning -en studie i fyra praktiker* (2014).

<sup>40</sup> Josefson beskriver skrivande som reflexiv metod: "Kursen i det praktiska arbetet börjar med att studenterna skriver en berättelse om en episod som ofta belyser något som varit ett dilemma i deras yrkespraxis, ofta en erfarenhet som de gått och burit på i sitt yrkesliv, en erfarenhet eller ett minne av något som inte lämnat dem" (Josefson 2010, 17 – 19. I: Herzberg 2010). I och med den distans som texten skapar kan det upplevda sättas in i ett sammanhang (Hammarén 1995; Bech-Karlsén 1999, 2003; Montaigne 1589/2012; Alsterdal 2014). Se även Åberg om "kunskapsbyggande i den egna berättelsen" (2008, 17).

<sup>41</sup> Psykoanalys är ett stort fält som jag inte gör några anspråk på att behärska, men eftersom jag, exempelvis i likhet med Wollheim, ser vissa fenomen inom konstnärlig utövning som svåra att förklara utan denna ram, har jag lagt en viss tonvikt där.

<sup>42</sup> Folkmarson Käll betonar att subjektet inte är förutbestämt att rikta sig åt ett visst håll, utan att det främst handlar om "aboutness". I ett tillägg förtydligas hur intentionaliteten ska förstås. Subjektet omsluter det som är föremål för uppmärksamheten. När detta sker befinner sig individen inte i ett vakuum, utan det handlar det om ett kulturellt sammanhang. På så sätt måste intentionaliteten förstås som en del av en dubbelhet: "More specifically, I want to draw attention to a doubleness of the performativity of identity and of the subject as on the one hand culturally and institutionally formed and reiterated, and on the other hand intentional" (2014, 24).

<sup>43</sup> Stenberg (2002, 207).

<sup>44</sup> Om detta säger filosofen Jonna Bornemark: "Detta ännu-inte-kända kräver [dock] en tät väv av kunskap för att träda fram" (2009, 54). Hon menar, på ett sätt som påminner om Polanyis teser, att uppfattningen att det skulle finnas en motsättning mellan intuition och kunskap grundar sig i en missuppfattning (ibid.).

---

<sup>45</sup> Gadamer har (i sin tur) en koppling till Husserl. Svenaeus introducerar tolkningsläran på följande sätt: " I [...] *Sanning och metod: grunderna till en filosofisk hermeneutik*, som utkom första gången 1960, griper sig Hans- Georg Gadamer an hermeneutiken som en allmän förståelselära, alltså som en teori som artikulerar grundmönstret för mänsklig förståelse av meningsbärande fenomen överhuvudtaget " (2009, 21). Gadamer utgår från språkstudier. Inför en sats som inte har en uppenbar mening, finns en "meningsförväntan, som kommer av det givna sammanhanget " (1997, 137). Tolkande bygger på att en utsaga sätts in i ett större sammanhang och det nämnda grundmönstret har att göra med förhållandet mellan del och helhet. Om texten ser ut att kräva en förskjutning av läsarens ursprungliga meningsförväntan, korrigeras denna (2009, 21). Den koreografin som beskrivs när avstämningarna görs, består av en cirkel- eller spiralformade rörelse. Inom den hermeneutiska traditionen är grunden till förståelse det faktiska livet. Uttrycket för mening är en del som avläses mot bakgrund av en större helhet – det övergripande menings-sammanhanget.

<sup>46</sup> Lloyd anger följande parametrar: "progression, neutrality, timelessness, mastery and control" (ibid.)

<sup>47</sup> I engelsk översättning *Discourse, figure* (2011).

<sup>48</sup> Förmedvetna och omedvetna dimensioner liknar Lyotard vid något virtuellt. Han menar att alla språkanvändare är beroende av det som ligger bortanför vad som direkt är tillgängligt för medvetandet. Exempelvis påminner han om skillnaden mellan yttrandet "jag känner dig" [*je te connais*] och "jag musikal dig" [*je te musique*]. Någonstans går det att känna av hur det första uttrycket hör ihop med liknande fraser vilka utgår från samma mönster ("jag känner honom, du känner honom"). Den andra frasen ter sig avvikande. Därför är meningen "Jag musikal dig" ett *symptom*, säger han. Här uppenbaras en slags regelbundenhet (Lyotard 1971, 144 – 145). Det handlar om en underliggande dynamik vars formeringar gör att den infödde talaren känner igen en princip, men utan ord.

<sup>49</sup> Dessa båda filosofer publicerar sina avhandlingar ungefär samtidigt (1971 och 1974).

<sup>50</sup> Ferdinand de Saussure har tolkats som att meningsinnehållet skulle vara arbiträrt, det vill säga oberoende av erfarenheten. Förhållandet mellan tecken och betecknat (*signifianten* och *signifién*) förklaras så att bokstavskombinationen t-r-ä-d står för uttrycket eller tecknet, medan det andra ledet motsvaras av trädet som meningsinnehåll. Ricoeur anser att modellen är förenklad: "What this leads to is an ambiguity within the very notion of meaning. As the Saussurian 'signified', meaning is nothing other than the counterpart of the signifier; what defines one defines the other, as both sides of a sheet of paper are cut by the same motion of the scissors" (2010, 144).

<sup>51</sup> Den avförtrollning av världen som Adorno menar följer ur denna uppsplittring, gör att något går förlorat. Konsten blir, som han ser det, en väg för den moderna civilisationen att reflektera över sin egen utveckling. I bästa fall kan en försoning nås med den natur som kommit att bli föremål för



---

människans kontrollbehov (Flodin 2015). I förgrunden står den tekniska utveckling som till stora delar bygger på ett förnekande av vårt beroende av naturen. Sammantaget bidrar dessa faktorer till en alienation inför det nya tillståndet (von Wright 1994, 316). I fokus står "vår begreppsliga och konkreta behärskning av naturen" som Seip säger i boken *Form og fornuft: en filosofisk jakt på estetikkens formbegrep* (2004, 162-163). Ofta nämns viljan till behärskning som en drivkraft, inflätad i rationella anspråk. Idéhistorikern Anders Burman talar (med hänvisning till Adorno och konstbegreppet) om "det unika, det som inte passar in i något mönster, [...] det bortomspråkliga" (2014, 17). Hos de samlade konstarna finns ett utopiskt drag, säger Adorno, något som hänvisar till att sakernas tillstånd skulle kunna vara annorlunda. Konstnärer, författare, poeter, dramatiker och musikutövare kan i sina arbeten upprätta ett "sinnlighetens smärtminne" (Flodin 2015). Genom en form av ihåggkomst av naturtillhörigheten kan samhällets förstelning och avskärmning från naturen erkännas (ibid.). Något bortanför den rådande ordningen är möjligt. Det finns också teorier som gör gällande att själva *separationerna* mellan handling, kropp och tanke är vad som fomerat det eftermoderna sättet att se på världen (Flodin 2009, 46-47). Flodin hänvisar till fem typer av isärhållanden som hon, utifrån sina Adornoläsningar, menar är typiska för moderniteten. Dessa är: separationen mellan den inre och den yttre naturen; separationen mellan kropp och medvetande (sinnlighet och rationalitet); separationen mellan konst och samhälllig praktik; separationen mellan kroppsarbete och konst och separationen mellan ord och föremål (tecken och bild) (ibid., 46 – 48).

<sup>52</sup> I ett försök att utveckla ett sådant spår utarbetade Husserl en teori om medvetandet som riktat (intentionalt). Med namn som Martin Heidegger och Karl Jaspers (1883 - 1969) beträddes en annan fenomenologisk riktning som tog fasta på *existensen*. För dessa filosofer var frågan om vilken roll människans medvetenhet om sin egen situation spelar, avgörande. Med Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) tonades det tidigare intresset för medvetandet ned, medan kroppens utbyte med världen sattes i centrum. Relationen antogs gå i båda riktningarna med en värld som konstituerar människan och tvärtom.

<sup>53</sup> Det finns ingen motsättning mellan att lyfta fram det situationsbestämda och en social kontext vilket hör ihop med frågan om kunskapssyn och normer. Peter-Paul Verbeek hänvisar exempelvis till Kuhns paradigmbegrepp (ibid, 139). Den norske filosofen Johan Arnt Myrstad förtydligar termen så här: " [...] sociale organiseringer som realiserer utviklinger i tråd med paradigmen som rammeverk, så har Kuhn selv markert at paradigme som eksemplar kanskje er et vel så viktig fenomen, uten hvilket verken den sociale organiseringen eller rammeverket ville komme i stand. Og mens rammeverket etterhvert blir en tvangstrøye og den sociale organiseringen et maktovergrep og et demokratisk problem, såvel som en kilde til stagnasjon og degenerering av virksomheten den organiserer, så er paradigmet som eksemplar i seg selv gjerne utgangspunkt for en fornyelse av det

---

opprinnelige aktiviteten. ” Myrstad menar att paradigmet intentioner sätts i verket på ett personligt plan: ” [...] hvordan det skapende individet overgir seg til sammenhengen, verden, tiden, det laterale ved å situeres i den/det, er det viktig å få fram at skapende er individet bare ved selv også å ta del i situeringen; gjennom (jeg, nå, her) blir ”der”, ”da”, ”det” (først) mulig. Dette er grunntrekket i [Michael Polanyis uttrykk] ”från- till” (Myrstad 2014).

<sup>54</sup> Vid nærmere ettertanke har tänkare som Lyotard och exempelvis Judith Butler inte kunnat utveckla sina teorier utan fenomenologer som Merleau-Ponty (Folkmarson Käll 2014). Folkmarson Käll skriver: “As many feminist phenomenologists have by now convincingly shown, however, the stark contrast between poststructuralist feminism and phenomenology rests on misconceptions of phenomenology and an underlying attachment to a dualistic structuring of the inner and the outer (Heinämaa 1997, 2003; Kruks 2001; Stoller 2010). As many feminist phenomenologists have by now convincingly shown, however, the stark contrast between poststructuralist feminism and phenomenology rests on misconceptions of phenomenology and an underlying attachment to a dualistic structuring of the inner and the outer (Heinämaa 1997, 2003; Kruks 2001; Stoller 2010)” (ibid.)

<sup>55</sup> I en rapport om forskningsfältet praktisk kunnskap summeras problematiken på ett annat, besläktat, sätt: ”For å illustrere dette kan en nevne den praktiske kunnskap, som er knyttet til klinisk praksis, og som er tilegnet gjennom klinisk erfaring og forholdet mellom denne kunnskap og den kunnskap som praktikere tilegner seg gjennom annen (’teoretisk’, ’basal – fags’) utdanning og videreutdanning. Den sterke posisjonen som basalfagutdanningen har fått i stort sett alle profesjonsutdanninger er hyppig blitt begrunnet med erkjennelsesteoretiske argumenter. Det filosofiske fundament ble derfor, for medisinen vedkommende, lagt allerede av René Descartes i hans ’Discours de la méthode’ (1637). Det er blitt videreutviklet og utdypet helt fram til positivismen i det 20. århundre. En forståelse av denne teoretisk begrunnede posisjons vedvarende sterke plassering i utdanningssystemenes praksis krever imidlertid en samfunnsteoretisk belysning av hvilken funksjon det tradisjonelle opplysningsparadigmet har hatt i organisering av samfunnets institusjoner, herunder særlig dette paradigmet rolle i endringen eller understøtting av maktforhold innenfor institusjonene og i samfunnet i alminnelighet. En nærmere utforskning av dette krever både samfunnsvitenskapelige redskaper og en dialektisk filosofisk tilgang; som kan åpne blikket for hvordan bestemte kunnskapsideal kan ha radikalt forskjellig funksjon i ulike samfunnsmessige og politiske kontekster” (Nergård et al., 2005).

<sup>56</sup> Foultier citerar Merleau-Ponty i original (*PP* 152/133): “Les données sensibles se bornent à suggérer ces significations comme un fait suggère au physicien une hypothèse [...]”.

<sup>57</sup> Formuleringen rimmar väl med Natalie Depraz tes att erfarenhet är något som alstrar en fortsättning (Depraz & Cosmelli 2003).

---

<sup>58</sup> Psykoanalytikern Jurgen Reeder hänvisar till hur till synes obetydliga uttryck som "en pirring" eller "en klump i magen" – i hans fall i mötet med en klient – kan visa sig vara meningsbärande (1996, 142). Något i det erfarna "ropar [...] på en tolkning" som han säger (ibid.).

<sup>59</sup> Enligt Seip skiljer sig antikens filosofer åt när det gäller synen på diktningens avbilder. Se kapitel 5.

<sup>60</sup> För att mer ingående beskriva hur de basala nivåer som enligt Polanyi, och i det som följer, hänger ihop med symbolisering och meningsskapande går jag till en text av läkaren Mani Shutzberg (2012). Han skriver i en granskning av Merleau-Ponty och den amerikanska dansaren och filosofen Maxine Sheets-Johnstone att "[d]et finns alltså två *meningsskapande register* - det kinestetiska och det kognitiva/reflektiva - varav det kinestetiska omsluter det kognitiva och reflektiva" (Shutzberg 2012, 33, min kursivering).

<sup>61</sup> Symposiet *Nya språk i konsten: 80-talets filosofier* hölls på Moderna museet i Stockholm (2011-02-26). Deltagarna var, enligt museets hemsida: "Sara Danius, professor i estetik vid Södertörns Högskola; Lars O. Ericsson, filosof, konstskribent; Gertrud Sandqvist, professor i konstens teori- och idéhistoria vid Konsthögskolan i Malmö; Cecilia Sjöholm, professor i estetik vid Södertörns högskola; Kim West, redaktör för Site och OEI. Moderator: Daniel Birnbaum, museichef på Moderna Museet. Programserien *Postmodernt* ger en ny bild av 80-talets konstscen. Programserien är i anslutning till utställningen Eva Löfdahl" <<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Nyheter/26-Februari-Nya-sprak-i-konsten-80-talets-filosofier/> 2014-08-26.

<sup>62</sup> Två av deltagarna under symposiet, filosoferna Sven-Olof Wallenstein och Lars O. Ericsson Ericsson, har varit verksamma som lärare, översättare, föreläsare och skribenter, bland annat i tidskriften KRIS. Se exempelvis: Wallenstein, Sven-Olof (2002). *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*. Stockholm: Eriksson & Ronnefalk.

<sup>63</sup> Ett exempel är Joseph Kosuths "One and three chairs" (1965). Verket består av en stol i trä, ett fotografi av samma stol samt av en uppförstorad ordboksdefinition av ordet "chair".

<sup>64</sup> Intervju, lärare 5 2017-06-07.

<sup>65</sup> Intervju, lärare 5 2017-06-07.

<sup>66</sup> Se: Lyotard 1971, 53 och Hansson 2006, 37.

<sup>67</sup> Wideberg lyfter fram olika faser, vilka samtalen mellan lärare och student genomgår: "I ett tidigt skede av utbildningen (naturligtvis kan det även senare finnas ett behov) kan syftet med ateljésamtalet vara riktat mot att stimulera studenten till att pröva olika material och instrument, att tankemässigt utveckla ett stort antal idéer och förslag, snarare än att närma sig ett bestämt område eller en slutsats, eller att stanna vid att pröva ett fåtal medier för sitt uttryck. Senare i utbildningen kan avsikten med ateljésamtalet tvärtom vara riktat mot en bestämd utsaga, att samla ihop eller

---

begränsa en större mängd tankematerial, och att välja medium i syfte att komma fram till en specifik gestaltninglösning” (2011, 121).

<sup>68</sup> Hansson lämnar följande kommentar: ”Att betona det figurala och dess roll i upplevelsen av en visuell materialitet är också ett sätt att betona det estetiska, som en sorts motvikt till diskussioner om konst i nya medier som inte sällan har en tendens att ta över aspekter från diskussioner om nya medier generellt, vilket t.ex. leder till att man betonar information istället för estetik” (2006, 146, se även not 15).

<sup>69</sup> Att bejaka ett tillstånd där subjektiviteten kan breda ut sig och att lösgöra sig från språket hör ihop med den sorts risktagande. Nyttänkande handlar om att utforska, inte bara det symboliska registret, utan också det som lagrats på andra nivåer, vilket kräver mod. Att ur den heterogenitet som nämns låta betydelseglidningar framträda, kräver uthållighet och som Ulf Karl Olov Nilsson påpekar, en tolerans inför det ambivalenta (2010). Om vi förflyttar oss till skrivandets praktik säger författaren Sara Stridsberg att i ett visst läge handlar det om att tåla ovisshet och att: ”[...] stå ut med att inte förstå vart jag är på väg, bara textens spinnande motor mot ingenting: att tillåta infallet, den dåliga låga texten, det blanka, blindvägarna, dumheterna, repetitionerna” (Engberg & Folkhammar 2011, 9). Stridsberg utvecklar detta med att säga: ”Vetenskapen och historien är en intellektuell historia [...], men att skriva en roman är att vara någon som inte vet någonting, någon som hänger sig åt ovetenskap, orimlighet, ordlöshet” (ibid.). Med ledning av det som beskrivits, kan vi moderera påståendet något. Även forskare vistas i osäker terräng, många gånger bortom den etablerade förståelsen. Stridsberg sätter fingret på hur risktagande kan upplevas, särskilt i så måtto att det omedvetna och det kroppsliga registret spelar en roll.

<sup>70</sup> Detta gällde miljön på Konsthögskolan i Stockholm.

<sup>71</sup> Begreppet idiosynkratisk syftar på egenheter och är bildat av grekiskans *idios* ’egen’, *syn* ’med’ och *krasis* ’blandning’.

<sup>72</sup> Se även: Erlandsson, Anna Stina och Teleman, Henrik (red): *Stockholm City Art Fair* (katalog). Stockholm: Kulturhuset, 1990. Konstnären, curatören och en av initiativtagarna Anna Stina Erlandsson skriver: ”90-talets konst, en alternativ konstnärsdriven konstmässa visades på Kulturhuset i Stockholm 1990 – 1991. Vi var tretton konstnärer som använde oss av ljus, ljud, foto, skulptur, video, måleri för att åstadkomma ett allkonstverk – seriösa, kritiska konstinstallationer presenterades i kylig mässmiljö. Mässan marknadsfördes av den utomordentligt falske VD:n Lars Påhl under strikt kommersiella förtecken. Vi uppfann till och med en egen konststart: ’Euroart’. Intresset och uppmärksamheten kring denna mässa blev stort då vi lyckades i vår marknadsföringsplan att föra fram Lars Påhl som en finansman på uppåtstående” [...]. ”Den första konstnärsdrivna konstmässan på Kulturhuset, Stockholm City Art Fair: Marknad och kultur får nu till fullo äntligen berika varandra”

---

[http://annastinaerlandsson.net/sv/projects/se/den-f%C3%B6rsta-konstn%C3%A4rdrivna-konstm%C3%A4ssan-p%C3%A5-kulturhuset-stockholm-city-art-fair-marknad-oc\[2014-01-19\]](http://annastinaerlandsson.net/sv/projects/se/den-f%C3%B6rsta-konstn%C3%A4rdrivna-konstm%C3%A4ssan-p%C3%A5-kulturhuset-stockholm-city-art-fair-marknad-oc[2014-01-19]).

<sup>73</sup> Se Thomas Tempte (1997): *Lilla arbetets ära*. Stockholm: Carlssons.

<sup>74</sup> "The need for objective art was not fulfilled in functional means and therefore encroached on autonomous means. It disavows art as the product of human labour, one that nevertheless does not want to be an object, a thing among other things. Art that is simply a thing is an oxymoron. Yet the development of this oxymoron is nevertheless the inner direction of contemporary art" (Adorno 1997, 58).

<sup>75</sup> Det citerade stället hos Adorno är från utgåvan *Estetisk Teori* i översättning av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998, 355.

<sup>76</sup> I den sista meningen om att troperna får språket att visa sig kan en släktskap med Heideggers tänkande anas.

<sup>77</sup> Roman Jakobson delar in ett meddelande i sex olika funktioner, emotiv, referentiell, poetisk, fatisk, metaspråklig och konativ (se: Jakobson, Roman (1974). *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*. Stockholm: PAN/Norstedt). Beroende på kontext uppfattar mottagaren budskapet på olika sätt. I det här sammanhanget är det *den poetiska funktionen* som står i centrum, via Ricoeurs, Adornos och Kristevas uttolkningar.

<sup>78</sup> Språkforskarna Lennart Hellspong och Per Ledin kopplar ihop påtaglighet och gestaltning och betonar samma sak: "Vi kan säga att en brukstext typiskt vill omtala den verklighet den syftar på, medan en skönlitterär text snarare söker gestalta den, alltså ge den en påtaglig närvaro för sinnena och känslan" (Hellspong & Ledin, 1997, 17).

<sup>79</sup> Denna sorts mellanspråkighet har intresserat många tänkare (exempelvis Jakobson och Kristeva som använder uttrycket "*shifter*") och pekar ut demonstrativa pronomen som sådana). Mest känd är filosofen Charles Sanders Peirce som myntat själva begreppet index för ett tecken av spårkaraktär. Han uppmärksammade fenomen han kallade för "*subtle clues*", liknande det nämnda symtomet svullnad. Indexikala spår, som till exempel ett fotavtryck, kunde skrivas in i en betydelselära och jämföras med symboler. Dessa halvtecken fångade Peirce eftersom de hade någon form av innebörd, utan att ha lösgjort sig från den faktiska omgivningen.

<sup>80</sup> "Enheten i kunstverket kan ikke være det den må være – enheten i det mangfoldige [...]" (Adorno 1998, 259. Citerad i: Seip 2004, 166).

<sup>81</sup> En annan tänkare som på ett liknande sätt har diskuterat betydelsen av språkliga figurer är historikern och litteraturteoretikern Hayden White (1999). Även han räknar upp *metafor* och *metonymi*, liksom *synekdoke* och *ironi*, som former som känns igen från den retoriska traditionen.

---

Utöver detta säger han något om hur mening generellt konstrueras (White, Hayden (1999). *Figural realism, studies in mimesis effect*). Metaforen har diskuterats och metonymin gör bruk av en förflyttning i tid eller rum. Synekdoke (att låta uttrycket "segel" beteckna en segelbåt) handlar om en sammanläsning av gemensamma kvalitéer, medan ironin har den ursprungliga betydelsen "illusion", *eironeía*, [εἰρωνεία], bokstavligen "omkasta", "förstålla". Framställningssättet ironi hittar sin verk samma kraft genom att framhäva en skillnad mellan vad som sägs och vad som menas. I dagligt tal förutsätts att det utsagda och det åsyftade är samma sak, medan ironin istället inrättar en distans mellan två perspektiv.

Whites lyfter särskilt fram ironins sätt att fungera, utifrån en psykoanalytisk förståelseram (1999, 107). Whites utgår från det sjätte kapitlet i Freuds *Drömydning* och hänvisar till ett icke- eller extra-logiskt tänkande. Utifrån Freud redogörs för uttrycket "*secondary revision*", vilket är ett särskilt fenomen i drömmen. När den drömmande ibland nås av insikten att "det bara är en dröm", kallar Freud detta för "*secondary revision*" (Freud 1900. *The Interpretation of Dreams*. Citerad i White 1999, 106). Det beskrivs hur fenomenet till sin karaktär är av ironiskt slag, eftersom det *medlar mellan de manifesta dragen i drömmen och den inneboende censuren*. På detta sätt ger både ironin och den här typen av dröm uttryck för en form av rationalisering, skriver White (ibid., 106). I drömmen sker vid dessa tillfällen en omstrukturering i och med att till synes oförenliga drömelement påverkas för att bättre infogas i en narrativ struktur. Detta inbegriper en viss logisk och temporal omstrukturering och bygger på en justering i riktning mot det vakna jagets krav på koherens, motsägelsefrihet och kausalitet. Därmed ges åt ironins funktionssätt en särställning. Utifrån Whites analys återkommer draget av anpassning gentemot en viss form av systematik. Detta menar han är något som vi möter via fiktionen, men även i vetenskap (ibid., 107).

<sup>82</sup> Se: Sobel, Emilie (1988, 440). Rhythm, Sound and Imagery in the Poetry of Gerard Manley Hopkins. I: Simon A Grolnick & Leonard Barkin (red.) *Transitional Objects and Phenomena: Between Reality and Fantasy*. Northvale, New Jersey and London: Jason Aronson Inc.

<sup>83</sup> "When using a fully syntactical, lexicalizable form of language, an adult reflects a level of cognitive development at which he is independent of sensomotor concreteness, space, time and causality having become constant structures. Within the framework of psychoanalysis, discursive speech and a fully developed logic presuppose internalized structures and a considerable degree of secondary process development. The logic of subject and predicate, for example, is related to the fact that self representation and object representation have become polarized. In early language development, subject and predicate are fused into one and two word utterances" (Sobel 1988, 441).

<sup>84</sup> Spekulation, säger Reeder, handlar om "[...] det tänkande som tillåter sig att frångå det uppenbara, det iakttagbara och det som kan ledas i bevis. Grunden ligger inte i 'fakta', utan i tänkandets egna

---

möjligheter” (1996, 31). I denna sorts tänkande framträder något: Egendomligt nog förefaller inbillningens förmåga att ”bevara” eller ”hålla” en antecipation (eller ett kluster av antecipationer) i ett svävande tillstånd av ofullgångna möjligheter [och] samtidigt vara förbunden med det svårfångade fenomen som brukar betecknas som ”kreativitet”. (ibid.)

<sup>85</sup> Reeder skriver om den ”sublimeringsprocess kommit att länkas av och helt ledas bort från omedelbar motorisk aktivitet. Fastän avlänkade, står de i intimt samspel med övriga kroppsliga funktioner, där hjärta, hjärna, inälvor, muskler, lustfunktioner, minnesspår samverkar till en helhet av levd omedelbarhet i praxis med världen” (1996, 92). Han skriver vidare att zen-buddismens praktiska former, som bågskytte, är ett sätt att vända denna avlänkning, där man eftersträvar ett tillstånd av ”No-Mind” och ”kroppen befrias från tänkandets omväg och återbördas till sin ’rätta’ spontanitet ( ibid., 334, not 25).

<sup>86</sup> Samtal, konstnär A 2013-09-20.

<sup>87</sup> Samtal, konstnär L 2011-11-22. Hen hänvisar i relation till sitt arbetssätt till en slags ”tillkämpad oskuldskraft” och förtydligar: ”Man kan ju vara tillkämpat oskuldskraft när man sätter igång med vissa saker [...] sedan [...] hindrar det ju inte att man har en annan sida så att säga när man når ut i världen.”

<sup>88</sup> Ricoeur hänvisar i *The Rule of Metaphor* (2010, 410, not 4) till att lingvistik är en otillräcklig tolkningsram för metaforens och förtätningens funktionssätt (i relation till Freuds bok *Drömtydning*). Ytterligare en hänvisning går till den egna boken *Freud and Philosophy*, (1970, 88 och 134). Ricoeur säger på dessa ställen att det finns en spänning i hur Freud diskuterar drömmar. Denne har visat att drömmar inte bara är slag från dagens upplevelser utan att de faktiskt är begripliga, till och med intellektuella. Dessutom understryker Ricoeur att drömmen, precis som symtomet, är en ”blandad struktur” [*a mixed structure*].

<sup>89</sup> Många levande organismer strukturerar intryck i meningsfulla helheter, inte som en uppsättning av separata delar.

<sup>90</sup> Se även: Spegel, Dan (2013). *Sync-Design Manifest. I: Larsson, Björn: Fem konstnärliga utvecklingsprojekt: KU-projekt 2009*. Stockholm: Konstfack University Press

<sup>91</sup> För att problematisera förhållandet mellan verklighet och avbild tänker sig Ricoeur en tredelad process. När han i *Time and Narrative* inventerar Aristoteles tankar om narrativets struktur (i det antika tragedi-spelen) är *tiden* det som organiserar handlingen. Läsarens inblick i den konfigurerade världen görs det mot bakgrund av den egna, prefigurerade, erfarenheten av att leva i ett tidsflöde. På

---

så vis återupplevs, eller refigureras, gestaltningens stoff. Betoningen ligger på mötet med världen. Trots att beskrivningen tar fast på överskridande fenomen som tid och rum är Ricoeur även medveten om att berättelsen är en konstruktion. Han ger ett exempel på hur klocktornet *Big Ben* slår i Virginia Woolfs roman *Mrs Dalloway*. Den tid om markeras är fiktiv, trots att den förefaller vara exakt och trots att den bidrar med en struktur.

<sup>92</sup> En annan koppling till konfigurationen av ett innehåll har med lagringen i minnet av ett rörelsemönster. Maxine Sheets-Johnstone påpekar att det kinestetiska minnet inte består av punktvisa sinnesförmågor, utan av ett dynamiskt flöde (2012, 65). Istället för Gestalt använder hon uttrycket "kinestetisk melodi" (2012, 49). Hon säger: "Kinetic melodies are saturated in cognitive and affective faculties that both anchor invariants and color and individualize the manner in which any particular melody runs off" (ibid.).

<sup>93</sup> Merleau-Ponty (1968, 204). Merleau-Ponty refererar till "the *Vorhabe* of Being" och till Heidegger (ibid., 204-205). Han likställer inte *Gestalt* med kognition. Möjligen är detta en punkt där Polanyi och Merleau-Ponty skiljer sig åt. Den förre framhåller den stora betydelsen av Husserls arbete i opposition mot "destruktiva analyser", liksom Merleau-Pontys insatser för att upphäva den cartesianska diktotomin mellan medvetande och kropp. Han menar att Merleau-Pontys filosofi förebådade hans egna tankar, men att han hos denne kan sakna "the logic of tacit knowing [...] the theory of ontological stratification" (Polanyi 1969, 221-222).

<sup>94</sup> Den brittiske poeten John Keats (1795–1821) kommenterade sin diktarkollega Samuel Taylor Coleridges sätt att arbeta genom att säga: " [he] could not...be satisfied with 'half-knowledge'" (Dewey 2005, 33). Keats framhöll istället Shakespeare som han menade hade en viss *negativ kapacitet* ["*negative capability*"] [...] "en förmåga att uppehålla sig i osäkerhet, mysterier [och] tvivel, utan störande tillägg av fakta eller förnuft" (ibid., min översättning).

<sup>95</sup> En konststudent som reflekterar över hur arbetsamt detta kan vara, har skrivit ner hur det upplevs att skala bort alla förutfattade meningar: "Framför modellen – nytt blekt svårt att uppfatta, gropar hörn fläckar. Träkuben som är rummet, är ännu bara stickor. Man har ännu inte upptäckt att människan har sina fötter på korkmattan. Sjuk av luft, papperet för stort, pennan lite för mjuk, luften kall, axeln mot hörnet. Så börjar hjärnan tugga, pennan irra. Situationen är oorganiserad, bedrägligt är det första intrycket av köttklump bland stickor. Skenbara är de första sammanhangen mellan grejerna där framför en. På pappret skottar man fram bitar av blyerts plan, suddiga högar av grått, karar vimsiga linjer, svarta rännilar i det vita. Är det verkligen modellen i rummet detta? Mellanrumsformer? Riktningar, varmt, kallt?" (Opublicerat dokument 1975).



---

<sup>96</sup> Se: Sonesson, Göran (1992). *Bildbetydelser: Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur, 81 – 83.

<sup>97</sup> Filosofen Marcia Sa Cavalcante Schuback skriver: ”I ett abstraherande förstått på det viset förnekas inte det ’sinnliga’ utan det sinnliga blir utvidgat eftersom ’tinget’ eller ’verkligheten’ blir ’sedda’ utifrån deras osynliga, otematiserade och mångfacetterade, medmenande meningssammanhang” (Sa Cavalcante Schuback 2011, 114).

<sup>98</sup> Se not 48.

<sup>99</sup> En form visar sig genom att avteckna sig mot den omgivande bakgrunden. När det kommer till konstnärlig erfarenhet är gestaltpsykologins premisser integrerade i undervisningen på grundnivå (form av de så kallade gestaltlagarna), ett innehåll som förmedlas på förberedande konstskolor som en sorts baskunnande. Det gäller exempelvis hur likhet i form läses ihop, vilket både praktiskt, exempelvis i teckningsundervisningen, och teoretiskt, är teman som avhandlas.

<sup>100</sup> ”What is a *Gestalt*? A whole that does *not* reduce itself to the sum of the parts -- a negative, exterior definition [...]. The *Gestalt* is not a spatio-temporal individual, it is ready to integrate itself into a constellation that spans space and time – but it is not free in regard to space and time, it is not aspatial, atemporal, it only escapes the time and space conceived as a series of events in themselves, it has a certain weight that doubtless fixes it not in an objective site and not in an objective time, but in a region, a domain, which it dominates, where it reigns, where it is everywhere present without ever being able to say: it is here. It is transcendence. This is what one expresses again in speaking of its generality, of its *Transponierbarkeit* – – It is a double ground of the lived.

And who experiences it? A mind that would grasp it as an idea or signification? No. it is a body – – In what sense? My body *is* a *Gestalt* and it is co-present in every *Gestalt*” (Merleau-Ponty 1968, 205. Citerad i Lyotard 2011).

<sup>101</sup> Foultier hänvisar till Merleau-Ponty och *Le Visible et l’Invisible*. Hon skriver: ”Through the phenomenological reduction we do not reach a pure, world-constituting consciousness, in Merleau-Ponty’s view, but an active perceptual subject grounded in a world that it cannot simply distance itself from and describe indifferently, since it is itself worldly. Any reflection upon the world will take place in it and therefore change exactly that which it is a reflection upon. It can never capture itself completely” (2015, 31).

<sup>102</sup> De deltagande observationerna genomfördes på kandidatprogrammets årskurs 1 och 2 vid två tillfällen (2012-03-20 och den 2012-03-28). Vid det första tillfället medverkade tre lärare (lärare 3, lärare 6 och lärare 7) och vid det andra, två stycken (lärare 8 och lärare 9). Samtalen kallas för det

---

mesta "gruppkritisk genomgång", alternativt för "utvärdering av utställning" eller "gruppkritik" (2012-03-16).

<sup>103</sup> Se ovan.

<sup>104</sup> En av lärarna bekräftar vid ett senare tillfälle att en vanlig fråga hen brukar ställa är: "Vad vill du uppnå"? (2012-09-10).

<sup>105</sup> Samtal, lärare 10 2013-11-12.

<sup>106</sup> Se Edling (2010, 35-56).

<sup>107</sup> Observation, lärare 3 2012-03-20.

<sup>108</sup> Observation, lärare 8 2012-03-28. [:"What I find most interesting is the way you tied the bands together."]

<sup>109</sup> Observation, lärare 6 2012-03-20.

<sup>110</sup> Observation, lärare 7 2012-03-20.

<sup>111</sup> Intervju, lärare 5 2017-06-07.

<sup>112</sup> Se till exempel: Zug, Charles G. (1967). The Nonrational Riddle: The Zen Koan. *The Journal of American Folklore*, Vol. 80, No. 315 (Jan. - Mar., 1967), 81-88.

<sup>113</sup> Rösten är ett framträdande instrument i affektsystemet. Föräldern signalerar genom rösten och även via ansiktets uttryck sin inställning. När affekter sätts i rörelse aktiveras på ett fysiologiskt plan, blodomlopp, kroppshållning och andning, liksom ansiktsmuskulaturen. Dessa processer är i allmänhet automatiska eller tidigt inlärdade och därför djupt präglade.

<sup>114</sup> Ett annat sätt att förstå övergången från primära nivåer till observerbara, är att som litteraturvetaren Sara Beardsworth föreslå ett överskridande mellan registren kropp och språk. Detta sker på samma sätt som vågor växelvis avlöser varandra när de slår mot en strand (2004, 46 – 47). Utifrån ett feministiskt perspektiv ges kroppsligheten en roll att spela. Beardsworth hänvisar till Kristevas tanke på representation som fungerande tack vare ett visst materiellt stöd. I form av röstens klang, en gest eller ett inslag av färger (2004, 47) organiseras meningen. Kristevas resonemang (1974, 1990) är inspirerat av lingvisten Émile Benveniste och av Roman Jakobson. Språket föds i *kroppen* och tar plats i rummet. Kristevas begrepp *genotext* inbegriper (som sagt) nivåer som röstläge och rytm. Före språkets refererande funktion möter vi dess rytmiska tilltal. Våra tidiga upplevelser spelar med utan att det märks. Erfarenheter av sånger och ramsor, i kombination med kroppslig närhet, grundlägger förståelsen av fenomenet rytm. Begreppet *genotext* avser dessa impulser som korsar den symboliska nivån, eller det som benämns som "texten". (Kristeva använder begreppet *fenotext*). Vad som i denna textanalys handlar om spår av förkroppsligad drift och känsla,

---

motsvaras av formmässiga, energifyllda och affektivt laddade element. I förlängningen är detta en del av konstlärarens referensmaterial.

<sup>115</sup> Lyotard skriver: " [...] eftersom tolkning och utarbetande alltid är symmetriska, har utarbetandet inte kunnat bestå i att "översätta" en tanke till ett innehåll, en operation som skulle vara helt och hållet inskriven på språkets nivå, utan i att "överföra" det ena eller det andra genom att använda uttrycksmöjligheter som inte har sin plats på denna nivå" (1971, 19).

<sup>116</sup> Se Ricoeur skriver: "Too often it has been said that imagination is the power of forming images. This is not true if by image one means the representation of an absent or unreal thing, a process of rendering present — of presentifying — the thing over there, elsewhere, or nowhere. In no way does poetic imagination reduce itself to power of forming mental picture of the unreal; the imagery of sensory origin merely serves as a vehicle and as material for verbal power whose true dimension is given to us by the oneiric and the cosmic" (1970, 15).

<sup>117</sup> Observation, lärare 6 2012-03-20.

<sup>118</sup> Observation, lärare 7 2012-03-20.

<sup>119</sup> Observation, student III 2012-03-20.

<sup>120</sup> Observation, lärare 3 2012-03-20.

<sup>121</sup> Observation, lärare 6 2012-03-20.

<sup>122</sup> Gadamer använder uttrycket "*Spiel*" för att beskriva en sådan rörelse och dess överskridande tendens. Han skriver: "Spelet spelas eller utspelas – det gömmer inget spelande subjekt" (1997, 81). Han beskriver vidare att detta betyder att "[...] man spelas, att det handlar om en risk och att själva vågspelet utgör en lockelse (ibid., 84).

<sup>123</sup> Ibid., 327. Freud använder termen "conscious knowledge" [*bewusete Kenntnis*] när han talar om det förmedvetna och Laplanche & Pontalis skriver att det förmedvetna står i beröring [are attached] med det medvetna (ibid.).

<sup>124</sup> När det gäller översättningar av drömmar hänvisar Lyotard till Freud och *Drömtydning* (Lyotard, 2010, 366).

<sup>125</sup> Lindberg, Katji (2012). *Drömmen vet*, opublicerat manus

<sup>126</sup> Lyotard hänvisar till Ricoeurs hermeneutik i sin kritik av vad han kallar "den tillslutna diskursen" och "förbiseendet av sinnesupplevelse" (Lyotard 2006, 36-37, min översättning). Han menar att Ricoeur visar hur tolkning kan vara en oändlig process.

<sup>127</sup> *Poiesis* (framställning) är en aktivitet, medan *techne* är den dygd som utövas då görandet behärskas.

<sup>128</sup> Se not 93.

---

<sup>129</sup> Ett pragmatiskt exempel på detta kommer här. Om jag ska baka saffransbullar och vill få dem välsmakande, är det ett krav att jag förstår att jästen inte ska lösas i kokande mjölk. Tekniken kan på så sätt vara en avgörande igångsättare, men den kan senare komma *att verka* trivial. Här finns en öppning mellan *techne* och *episteme*. Den praktiker som önskar kan fördjupa sig i jäsningsprocesser utifrån ett teoretiskt perspektiv, något som kan förädla görandet, men utan att detta *garanterar* ett bättre resultat. Hur inslaget av *techne* bedöms kan bero på, på vilken abstraktionsnivå diskussionen förs. När bullarna är klara är det kanske smaken som istället kommer i förgrunden. Det kan vara formens krökning runt russinet, eller känslan av annalkande jul. Uppmärksamheten förflyttas från jästens nivå. Fortfarande har dock funktionaliteten och handlaget (*techne*) varit grunden till tillblivelsen.

<sup>130</sup> Myrstad understryker följande: " I det vellykkede kunstverk forløses en særlig form for den basale perseptuelle refleksivitet, fordi de forskjellige figurale momentene i en særlig kvalitativ forstand støtter opp om hverandre i uttrykket for meningen, som dertil gjerne er mangefasettert og onerisk. John Dewey forsøker å uttrykke noe om dette i kapitlet "Having An Experience" i boken *Art as Experience* " (Myrstad 2017).

<sup>131</sup> Denne studerar också Aristoteles skrifter och kommer fram till en förståelse som är genomsyrad av ett existentiellt tänkande (Weigelt 2006). *Fysis*, det naturlika, blir för Heidegger det begrepp som hör ihop med formernas närvaro (ibid.).

Teknikens perspektiv är för honom avgörande. Han betonar den alienation som modernitetsepokens teknikutveckling för med sig. Vetenskapens framväxt är beroende av den skriftburna framställningen enligt Heideggers läromästare Husserl (1990, 183 – 189. Citerad i Sjöstrand 2015, 39). Rådande ideal i kombination med tekniska produkter påverkar hur kulturella uttryck medierar världen. En teknik som exempelvis tryckt media skapar underlag för att tänkandet, förmedlat via skrift, ska bli överskådligt (Ong 1989).

När Heidegger studerar teknikens väsen, belyser han vardagens praktiska handhavanden. Inom filosofitraditionen betyder öppningen mot frågan om teknik en ny vändning (Sjöstrand 2015; Verbeek 2005; Ruin & Dahlberg 2011).

<sup>132</sup> Detta kan exemplifieras på följande sätt: vid en sångövning kan jag träna min röst. Det innebär ett uppmärksammande av hur ljudet låter och även var fonemen produceras i munhålan. Tack vare denna medvetenhet går det att utnyttja resurserna bättre och sjunga med större kraft och precision.

<sup>133</sup> I anslutning till fenomenologin och till dessa tankar har även en senare gren av teknikfilosofi växt fram med namn som Don Ihde, Jacques Derrida och Peter-Paul Verbeek (Sjöstrand 2015). Människa-värld-relationen framställs fortfarande som ett konstituerande utbyte, men tekniken, som av tidigare

---

tänkare sågs som en alienerande kraft, tilldelas en viktigare roll. Så menar exempelvis Derrida att människans relation till världen alltid är teknisk till sin natur (ibid., 196).

<sup>134</sup> I *Being and Time* utvecklar Heidegger hur relationen mellan människa och verktyg kan ses som en central del av att vara till i världen (1996, 64). Det är i kontakten med sakerna som vardagslivet får sin prägel. Men varat drar sig konstant tillbaka. Föremålen har en tendens att glida undan från vår uppmärksamhet. Heidegger påstår att hammarens modus är "*readiness-to-hand*" [*Zuhandenheit*] (Verbeek 2005). Den är behjälplig utan att märkas. Vår uppmärksamhet förändras först när hammaren går sönder och vårt fokus riktas mot själva tinget. I övrigt är det målet för verksamheten (att slå i en spik), som är överskuggande. Verktyget är riktat mot det som ska åstadkommas och är således *något mer* än bara ett ting (ibid., 124). Denna förreflexiva bakgrundsmedvetenhet är talande för Heideggers syn på människans "i-världen-varo". Tekniken uppfattas som "det sätt på vilket helhetsmeningen med världen avslöjas" (Sjöstrand 2015, 61).

<sup>135</sup> Verbeek påminner om det som Ihde kallar "*macroperception*". Detta motsvarar närmast ett kulturellt perspektiv (Ihde 1993a, 114 – 115. Citerad i Verbeek 2005, 138). Därmed skapas en förbindelse till ett större sammanhang.

<sup>136</sup> "This more radical phenomenological perspective, in which subject and object are not merely intertwined with each other but constitute each other, does justice to contextualism of contemporary philosophy as it is expressed in the linguistic turn, in postmodernism, and also, for instance, in Latour's actor-network theory" (Verbeek 2005, 112).

<sup>137</sup> Ihde förhåller sig till Husserls livsvärldsbegrepp som syftar till att visa på ett överskridande drag då människan upplever världen. Andra referenser är Merleau-Pontys och Heidegger. Den senares uttryck "*vara-i-världen*" är ett kompletterande sätt att visa att subjektet alltid redan har en plats i ett sammanhang.

<sup>138</sup> Intervju, lärare 3, 2014-01-10.

<sup>139</sup> Haptisk visualitet (se: Hansson 2006, 105, 128).

<sup>140</sup> Intervju, lärare 3 2012-03-01.

<sup>141</sup> Intervju, lärare 3 2012-03-01.

<sup>142</sup> Worringer, Wilhelm (1953). *Abstraction and Empathy* i översättning av Michael Bullock. New York: International University Press; Schiller, Friedrich (1795/1995). *Schillers estetiska brev*, översättning och kommenter av Göran Fant; med en inledning av Arne Klingborg. Järna: Kosmos.

<sup>143</sup> Intervju med lärare 5, 2017-06-07.

<sup>144</sup> Enkätundersökning II, 2016-11.

<sup>145</sup> Intervju, konstnär L 2011-11-22.

---

<sup>146</sup> Prigogine, Ilya (1985). *Order out of chaos: man's new dialogue with nature*. London: Flamingo

<sup>147</sup> Carnmo, Camilla: "Cajsa von Zeipel", intervju och betraktelse. <http://www.vaxjo.se/-/konsthall/Utställningar/Utställningar-2013/Cajsa-von-Zeipel/> [2016-05-21].

<sup>148</sup> Efter avslutad högskoleutbildning arbetar extra som yrkesmålare och renoverar ådringar och marmoreringar i äldre fastigheter. Jag delar omklädningsrum med de andra målarna. Våra erfarenhetsvärldar delas när det kommer till penslar, färg och måleriteknik, men det är bara jag som har yrkesrollen bildkonstnär.

<sup>149</sup> Edling kommenterar detta på följande sätt: "Till skillnad från många andra utbildningar på grundnivå i högskolan består studierna vid de konstnärliga utbildningarna i hög utsträckning av praktiskt arbete [...]" (2010, 32).

<sup>150</sup> De mediala förutsättningarna för installationen *Diskbänken* med dess användning av diabilspjor höjde hemma i 1980-talet. Den form av assemblage som materialet utgjorde, anspelade på amerikansk 1960-talskonst. Installationen var tänkt att formulera en dubbelhet, varför det för tiden vanliga diabilspjoret, användes. Miljön byggdes upp av artefakter som en diskbänk av stål, ett underrede av trä, massframställt porslin och därtill skulpturala tekniker. Ljud samlades in med hjälp av en inspelningsutrustning. Över den odiskade disken projicerades färgdiabilder, vilka tillförde fler lager av stämningar. Teknikitetens nivå sträckte sig mot en specifik konsthistorisk kontext och den här typen av arbeten kan också knytas till öppningen mot "nya media".

<sup>151</sup> Se Andreas Nobels avhandling (2014) för en ingående och läsvärd diskussion om detta.

<sup>152</sup> Se även: Edling, Marta (1999). *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin: praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*. Stockholm: Univ., 40–59. Edling diskuterar åtskillnaden mellan hand och tanke bland målerikonstens teoretiker, men även ett förekommande synsätt som ser idé, teknik och gestaltning som komplementära delar (ibid., 51). "[...] den som vill uttrycka sina idéer måste veta vilka medel som skall användas för att den bästa effekten skall uppnås" (ibid.).

<sup>153</sup> Se not 48.

<sup>154</sup> Myrstad gör en distinktion mellan reflektion och reflexivitet: "Jeg tenker meg at det derfor (?) også er nødvendig å trekke en distinksjon mellom refleksjon og refleksivitet. Mens refleksjon, uansett form og tilnærming er knyttet til begreper, er refleksivitet normalt a-begrepslig, slik eksemplarisk momentene som inngår i en persepsjon er refleksivt i forhold til hverandre, når vi f.eks. utbryter: «en hare», og nå, «en and». Ordene og begrepenes mulighet til å begripe er her grunnleggende betinget av at det persiperte sammenfaller i en meningsfull enhet, gjennom at alle momentene er refleksivt for-holdt til hverandre i denne meningen" (Myrstad 2018).

---

<sup>155</sup> Jämför med Molanders (och Donald Schöns) begrepp "reflektion-i-handling" (Molander 1996, 144).

<sup>156</sup> Se kapitel 5, avsnittet *Medierad perception*.

<sup>157</sup> Intervju, lärare 5 2017-06-07.

<sup>158</sup> Citatet fortsätter: "Så Gestalt-switch-fenomenene viser til hvordan vi lever i en gjennomgående meningsstrukturert virkelighet før vi kan utvikle ordene [...]" (ibid.).

<sup>159</sup> Bærtås diskuterar fenomenet *Verfremdung* samt videoessäns självreflexiva drag (2010, 81). Han kommenterar i sin avhandling den självreflexivitet som står att finna genom markeringar av processen på en metanivå: "The video essay is able to slow down, or stop, to reflect on, and to give an account of its own development and history [...]" (ibid.).

<sup>160</sup> Detta anknyter till tanken att konst är självmotsägande (se avsnittet om Adorno i inledningen samt stycket *Språkets synlighet*, kapitel 3). Vidare går det att konstatera att en målnings ytmässighet, inom bildkonsten, är en plats för liknande självkommenterande markeringar. Ju mer medvetet penseldragen betonar strukturen, desto mer "fabricerad" framstår målningen. Konstnären Mats Ahlgren säger: "Verfremdungseffekten måste ändå på något vis fungera organiskt i verket [...] Risken finns att man går in och slår sönder konstverket, krossar rytm och helhet" (2007, 68). I dessa avvägningar måste en "fingertoppkänsla, djärvhet och stilkänsla", tillämpas, understryker han (ibid.).

<sup>161</sup> Foulter skriver med hänvisning till den sene Merleau-Ponty: "It can, however, capture its own predicament in what he will later call a "hyperreflexion" (*surréflexion*): a reflection upon the very conditions of reflection (VI 61/38)" (Foulter 2015, 31, not 81).

<sup>162</sup> Lyotard skriver i sin avhandling om begreppet *surréflexion* (2011, 407). Han citerar Merleau-Ponty från *Le visible et l'invisible* (1964, 38) och infogar att den inte handlar om en reflektion över kategorier som tidslighet, inte om betingelser, utan "om filosofin själv" (2011, 407, not 8). Hur detta ska förstås är en öppen fråga, men ett svar ges i och med det figuralas status i boken. Merleau-Ponty hänvisar till att förståelsen och reflexiviteten (*surréflexion*) behöver utgå ifrån: "[...] speaking of it not according to the law of the word-meaning inherent in the given language, but with a perhaps difficult effort that uses the significations of words to express, beyond themselves, our mute contact with the things, when they are not yet things said" (1964, 38).

<sup>163</sup> Samtal, konstnär K 2012-09-12.

<sup>164</sup> Mejl, lärare 10 2014-08-18.

<sup>165</sup> En bok som Marta Edlings *Fri Konst?* (2010) har med stor målmedvetenhet stakat ut en riktning i en sådan process.

<sup>166</sup> Följande teoretiker har lämnat bidrag till förståelsen av detta: Lyotard, Ricoeur, Seip och Aristoteles.

---

<sup>167</sup> Här syftar jag på hur avhandlingens metod förhåller sig till begreppet tolkning.

<sup>168</sup> Då skrevs protokoll och enkäter besvarades.

<sup>169</sup> Under samma fas gjordes två resor till Venedigbiennalen, den ena gången med lärare och en grupp studenter, den andra gången enbart med lärare. Vid dessa vistelser fördes anteckningar. Dessa delar har valts bort ur materialet.





Studien är en hermeneutisk fenomenologisk undersökning av yrkeskunnandet hos en grupp lärare i högskoleämnet *fri konst*. Fem erfarna konstlärare har intervjuats kring hur en undervisningssituation kan se ut, samt vilka former av meningsskapande och reflektion som uppträder i deras arbete. Resultatet visade att de studentarbeten som stod i fokus byggde på ett mångbottnat och komplext meningsinnehåll, något som krävde en skicklighet av pedagogerna att både läsa av – och instruera om.

Undersökningens ram är tvärvetenskaplig, utgående från inriktningen praktisk kunskap. Inspiration har hämtats från den brittisk-ungerske filosofen Michael Polanyi och hans begrepp "*stillatigande kunnande*" och "*från-till*", samt från den franske teoretikern Jean-François Lyotard och dennes begrepp *det figurala*. Metoden är kvalitativ och förutom intervjumaterialet ingår en autoetnografisk undersökning och en deltagande observation.

I studien visade det sig dessutom att den *artefaktiska* medieringen – i dagligt tal det som kallas för konstnärliga tekniker – var en form av basnivå som bäddade för meningstillblivelsen. Eftersom en sådan, på en gång bred och djup, teknologisk förståelse i liten omfattning tidigare har lyfts, har förmodligen artegna bitar av konstlärarens och konstnärers yrkeskunnande skymts.

Till sist befanns det att, till skillnad från ett formaliserat kunskapsbagage, handlade dessa lärares förmågor om inflätningar i olika pågående sammanhang. En uppsättning av situationsspecifika drag var typiska och hörde ihop med att undervisningen bedrevs i form av ateljébesök och vid utställnings-genomgångar. Denna typ av *performativ och icke-formaliserad* kompetens är i sammanhanget naturligtvis en tillgång, men kan även sägas utgöra en sårbarhet, särskilt inom ett kunskapssystem med tonvikt på det formaliserade, abstrakta och verbala.