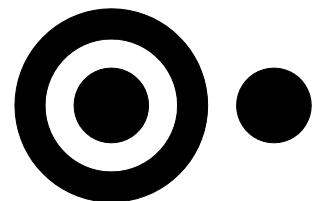


KONSTNÄRLIG PROCESS | SSECORP GILRÄNTSNOK

– att beskriva det konstnärliga görandet

Av: Inger Bergström

Handledare: Jonna Hjertström Lappalainen
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Masteruppsats 30 hp
Praktisk kunskap | 2017



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Innehåll

Sammanfattning/Abstract	2
Inledning	3
Syfte och frågeställningar	7
Metod	7
Del 1	
En konstnärlig process – berättelse	11
En konstnärlig process – reflektion	13
Inledande reflektion	13
Introduktion till John Dewey	14
Att göra och att genomgå	16
Konstnärligt uttryck	22
Avslutning, del 1	27
Del 2	
Intervjuer och reflektioner	28
Percipierande	29
Tänkande och erfarenhet	35
Motstånd	40
(O)säkerhet	45
Avslutning, del 2	47
Del 3	
ORD eller inte	49
Avslutning, del 3	61
Slutord	62
Källförteckning	65

Sammanfattning / Abstract

Denna masteruppsats har formen av en vetenskaplig essä. Dess syfte är att försöka synliggöra vad en bildkonstnärlig process är, undersöka hur den kan beskrivas och på vilket sätt den bygger på kunskap. Uppsatsens första del tar sin utgångspunkt i en berättelse där en konstnärlig process beskrivs och den andra delen i intervjuer med tre verksamma bildkonstnärer. Berättelsen och intervjuerna utgör undersökningens empiriska material och utifrån detta reflekteras och diskuteras olika teman. Ett teoretiskt perspektiv är här filosofen John Deweys begreppsvärld där erfarenhet, handling och görande blir viktiga aspekter. Uppsatsen försöker bryta med förväntningar kring vad en konstnärlig process är såsom exempelvis enbart ett uttryck för personlighet eller som ett direkt uttryck av känslor. Istället lyfts det konstnärliga görandet fram som något som i allra högsta grad bygger på skicklighet och tillägnad kunskap. Den konstnärliga processen beskrivs ha en svårfångad karaktär, därför ägnas sista delen av uppsatsen åt att även diskutera syftets relevans. Här lyfts andra konstnärliga utövaras och forskares formuleringar kring konstnärliga processer fram. Frågor ställs kring vad som händer när kunskapsbegrepp används för att beskriva en konstnärlig process och den konstnärliga praktikens relation till det textuella berörs.

Nyckelord: praktisk kunskap, konstnärlig process, konstnärlig forskning

Title: "ARTISTIC PROCESS | SSECORP CITSITRA; to describe the making of art"

This master's thesis has the form of a scientific essay. Its purpose is to try to make visible what a visually artistic process is, investigate how it may be described and in what way it is based on knowledge. The first part of the essay is based on a story in which an artistic process is described and the second part on interviews with three active artists. The story and the interviews together make up the empirical material of the investigation and based on this, different themes are reflected and discussed. A theoretical perspective here is the conceptual world of philosopher John Dewey, in which experience, action and doing are important aspects. The paper tries to break down expectations regarding what an artistic process is, such as a mere expression of personality or a direct expression of emotions. Instead, the artistic performance is brought forward as something which to a great extent is based on skill and acquired knowledge. The artistic process is described as having an elusive character and therefore the last part of the essay is also dedicated to discussing the relevance of the purpose. Here are presented phrasings by other artistic practitioners and researchers' in regards to artistic processes. Questions are asked regarding what happens when knowledge concepts are used to describe an artistic process, and the relationship between the artistic practice and the textual is touched upon.

Keywords: practical knowledge, artistic process, artistic research

*Det är ett splittrat och motsägelsefullt jag som går in i undersökningen.*¹

Inledning

I denna vetenskapliga essä prövar jag att se på en konstnärlig process som en rörelse där tankar och idéer transformeras till en bildkonstnärlig gestaltning.² Jag kommer att försöka synliggöra vad en bildkonstnärlig process är, undersöka hur den kan beskrivas och på vilket sätt den bygger på kunskap. I min uppsats gör jag detta genom att reflektera kring min egen och andras erfarenheter. Det ämne jag valt att skriva om har i sig en undanglidande karaktär varför jag kommer ägna utrymme åt att även diskutera mina frågors relevans och under skrivandet även försöka förtydliga dem.

Den konstnärliga processen är ett begrepp som i allmänt tal kan lyftas fram som något speciellt. Det skulle kunna gå att säga att den är mytomspunnen, på samma sätt som konstnärsrollen överhuvudtaget är det. Den konstnärliga processen kan beskrivas som mystisk och åtråvärd, eller som flummig och onödig. Den kan också framstå som något instrumentellt, något som öppnar upp för nya sätt att tänka som kan appliceras och få en nyttoaspekt inom helt andra områden.³ Inom konstnärlig utbildning används begreppet konstnärlig process frekvent, det kan ingå i utbildningsplaner och formuleras ofta som något viktigt: konststudenten måste få kunskap om, lära känna, sin konstnärliga process – ibland lyfts till och med processen fram som väsentligare än ett slutresultat.⁴

För mig själv som konstnärlig utövare kan min egen process upplevas som ibland självklar – det ena avlöser det andra, tankar och idéer växer fram, det leder till något eller så tonar det bort. Men jag kan också uppleva processen som tung och komplicerad, där jag under

¹”Det splittrade och motsägelsefulla jaget är det jag som kan undersöka positioner och vara ansvarigt [---]”, Donna Haraway, *Apor, cyborger och kvinnor: Att återuppfinna naturen*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008, s. 237.

² Denna uppsats fokuserar på det bildkonstnärliga fältet (fine art) som också är där jag själv verkar. När jag fortsättningsvis använder begreppet konstnärlig process är det bildkonstnärlig process jag syftar till.

³ Exempelvis AIRIS, ett projekt lett av Skådebanan Västra Götaland 2002-2007. Konstnärer anlätades för att vistas på utvalda arbetsplatser och tillsammans med de anställda utveckla projekt, i syfte att exempelvis tillföra kreativitet. Michael Eriksson, *Vilken effekt har en intervention baserad på konst och kultur på arbetsplatsen? – En studie av Skådebanan Västra Götalands projekt AIRIS år 2006*.
http://imit.se/wp-content/uploads/2016/02/2007_186.pdf. 2017-05-02.

⁴ Jag har en mångårig erfarenhet från undervisning på konstnärlig högskola. 2005-2012 verkade jag som professor på Konstfack i Stockholm, dessförinnan som professor på Högskolan för design och konsthantverk i Göteborg, 2000-2004.

lång tid famlar efter något som inte verkar leda till något. Om jag ställer mig frågan vad det egentligen är jag gör kan den konstnärliga processen vara svår att formulera i ord, den framstår som svårfångad eller till och med ogripbar. Ibland tycker jag mig fånga en formulering för att i nästa minut avfärda den som antingen alltför induktiv eller alltför vag och intetsägande. Jag har tidigare i en magisteruppsats velat belysa den konstnärliga processen.⁵ Jag gjorde det då genom att fokusera på reflektionsprocessen och undersöka när, var och hur konstnären reflekterar i sitt görande.⁶ Den uppsats jag nu skriver kretsar alltså kring samma övergripande tema, den konstnärliga processen, men har en annan ansats och inbegriper även en fältstudie.

En konstnärlig process beskrivs ofta som uttryck för en personlighet. Risken med en sådan beskrivning, menar jag, är att vi alltför lättvindigt associerar till att konstnären besitter någon slags medfödd egenskap eller begåvning; du är antingen ”konstnärlig” eller inte. En upplevelse är att när bakgrunden till konstnärligt utövande diskuteras dyker ofta begreppet konstnärlig drivkraft upp. Jag uppfattar absolut att det är spännande att reflektera kring varför en människa drivs till ett specifikt utövande. Men när konstnärens yrkesroll diskuteras är det som att drivkraft tycks viktigare än frågan om kunskap. Jag vill hävda att betoningarna på personlighet, begåvning och drivkraft överskuggar att det konstnärliga utövandet bygger på skicklighet och tillägnad kunskap.

Jag vill alltså i denna text undersöka hur en konstnärlig process kan beskrivas. Jag avser att formulera mig kring något som händer i en konstnärlig visuell gestaltungspraktik med hjälp av det textuella mediet – en praktik där ord formas. I min närmaste omgivning, bland utövare inom konstfältet, kan jag se olika hållningar till den konstnärliga praktikens relation till det textuella. Jag kan märka av en rädsla bland konstnärliga utövare, att tvinga in den ”ordlösa” konstnärliga processen i en teoretisk struktur. Det skrivna ordet kan här framställas som ett sätt att pressa in konstnärlig praktik i en mer vetenskaplig kostym. Inte alltid behöver det handla om rädsla, det kan likväl vara en ovilja, det finns helt enkelt inget som helst intresse av att använda det skrivna språket för att utforska något ytterligare – det är onödigt, blir tillkrånglat och leder inte till något väsentligt. Det språk som kan kopplas till den konstnärliga praktikens uttryck väger tyngre och är det man som konstnär bör lägga fokus på. Men detta är långt ifrån en entydig bild. Ett helt annat förhållningssätt är att se det bildkonstnärliga som en del av ett fält med större bredd av uttryck som även innefattar det

⁵ Inger Bergström, *I mitt görande – hur kan ett konstnärligt kunskapande beskrivas och reflekteras?*, magisteruppsats, Södertörns högskola, 2014.

⁶ Mitt teoretiska perspektiv hämtades från bland annat Donald Schön och Gilbert Ryle.

talade och det skrivna ordet. Utifrån denna hållning betonas också att konsten idag ofta använder just det talade och skrivna språket som verktyg i konstnärliga processer och även som viktiga parametrar i konstnärliga verk. Härifrån kan det upplevas som bakåtsträvande att vidhålla uppfattningen att de visuella konsternas självständighet måste vara förankrade i en djupare förståelse av tystnad.⁷ På konstnärliga högskolor märks av ett växande intresse för exempelvis Culture Studies: ett akademiskt fält där kulturella handlingar och deras relation till maktstrukturer analyseras och problematiseras.⁸ Dessa möten med andra teoretiska diskurser skapar nya möjligheter att verka inom ett konstfält där då det textuella får ett givet utrymme.

Inom den konstnärliga högskolemiljön har den akademiska implementeringen inte skett utan friktion, det finns ett märkbart spänningsförhållande mellan praktik och teori.⁹ Akademiseringsprocessen startade redan på 1970-talet och kan sägas vara helt genomförd i och med Bologna-reformens genomförande 2007.¹⁰ Friktionen kan kanske delvis förklaras med att den konstnärliga högskolan inte såg akademiseringen som nödvändig för att höja status på vare sig utbildning eller yrke, till skillnad mot andra yrkesutbildningar som exempelvis sjuksköterskeutbildningen.¹¹ Den konstnärliga högskolan hade redan en hög status med högt söktryck och en samhällelig tillhörighet i just konstvärlden. Etableringen av konst som forskningsområde, med en unik och särskiljande konstnärlig forskarexamina, har medfört en intensifiering av diskussionen om den konstnärliga praktikens plats i den akademiska miljön. Denna diskussion har bland annat berört hur konstpraktiken ska förhålla sig till teori och då också till det textuella.¹² Också inom konstnärlig forskning kan ifrågasättandet kring

⁷ Ett tydligt exempel på detta förhållningssätt märks i programtexten för utställningen *As Told* på Lunds konsthall, 2017: ”Den moderna konsten gjorde länge åtskillnad mellan det sedda och det berättade. De visuella konsternas självständighet ansågs förankrad i en djupare förståelse av tystnad, ett motstånd mot berättandets uppradade händelser. I samtidskonsten ser man ett annat förhållningssätt. Det visuella blir en del av ett större spel med olika uttryck som även innefattar det talade och skrivna ordet.”

www.lundskonsthall.se/Utställningar/Aktuella-utställningar/as-told/ 2017-05-02.

⁸ Exempelvis konstnären Petra Bauers avhandling *Sisters! Making Films, Doing Politics: An Exploration in Artistic Research*, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, 2016.

⁹ Exempelvis konstnären Dan Wolgers debattinlägg: www.omkonst.com/15-dialogen-wolgers-dan.shtml 2017-05-02.

¹⁰ Marta Edling, ”Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977-2008”, *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*, red. Torbjörn Lind, Årsbok KFoU Vetenskapsrådet, 2009. Vid högskolereformen 2007 infördes i enlighet med Bologna-processen en ny examenskategori, ensamt för konsthögskolorna, *konstnärliga examina*.

¹¹ I högskolelagen (SFS 1992:1434) preciseras att den konstnärliga högskoleutbildningen ska vila på vetenskaplig eller *konstnärlig grund* samt beprövad erfarenhet. Även inom högskolan hade alltså redan de konstnärliga utbildningarna en status, för att inte säga en unik ställning.

¹² När de konstnärliga högskolorna etablerades som akademiskt fullvärdiga forskningsmiljöer (2008) instiftades en ny, unik, form av doktorsgrad; en *konstnärlig doktorsexamina*. Benämningen på det som ska motsvara avhandlingsdelen blir ”dokumenterat konstnärligt forskningsprojekt”, och en tydlig distinktion görs därmed mot ”vetenskaplig avhandling”. *Högskoleförordningen*, examensbeskrivning för konstnärlig doktorsexamen: www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/hogskoleforordningen-1993100_sfs-1993-100.

det skrivna ordets position märkas.¹³ Däremot är det svårt att hitta djupgående reflektioner kring vilka former av skrivande som avses när konstpraktikens relation till det textuella diskuteras.¹⁴

När jag i denna uppsats vill undersöka och med olika medel beskriva konstnärliga processer, så gör jag det med en osäkerhet som till viss del handlar om vad som egentligen finns att säga och varför det skulle vara angeläget: Går det att hitta intressanta sätt att reflektera i text kring konstnärliga processer överhuvudtaget? Eller för det oundvikligen med sig att processen naglas fast vid ett formaliserat sätt att uppfatta ”skapandet”? Jag tvekar, men samtidigt upplever jag mig inte bunden av den för mig något romantiska uppfattningen att ett konstnärligt utövande förlorar kraft av att reflekteras och i ord formuleras. Om jag själv ska positionera mig i relation till de två förhållningssätt jag beskrivit ovan – uppfattningen att den bildkonstnärliga praktiken bör ta avstånd från det textuella å ena sidan och uppfattningen att det textuella innefattas naturligt i en samtida bildkonstnärlig praktik å andra sidan – kanske det något förenklat kan sägas att jag står någonstans mellan dessa. Jag vill hävda den konstnärliga praktiken som kunskapande i sig, oberoende av det skrivna ordet. Jag vill mena att det textuella mediet har sina formande förutsättningar och begränsningar precis som alla andra medier. Jag ser också att jag genom skrivandet skapar ett utrymme där jag använder mig av den makt som tillskrivs texten – genom att använda mig av det textuella kan jag formulera tankar och påståenden i just ord. Skrivandet blir för mig en väsentlig metod för reflektion som, även om det inte nödvändigtvis gör mig till ”bättre konstnär”, kan vidga en annan form av förståelse för vad jag gör.

Om jag upplever en utmaning i att i denna text beskriva konstnärliga processer framstår det som än mer komplicerat att försöka beskriva processernas relation till kunskapsbegrepp.¹⁵ Jag går in i undersökningen med en osäkerhet som jag tror inte bara är min egen. Det finns, menar jag, en obestämbarhet som omgärdar min fråga.

¹³ Exempelvis i formgivaren Andreas Nobels avhandling *Dimmer på upplysningen – text, form och formgivning*, Stockholm: KTH och Konstfack, 2014. Avhandlingen diskuterar bland annat hur textbaserad teoretisering av ämnen tenderar att leda till en försämrad förmåga att uppfatta och värdera sinnliga och formmässiga aspekter. Nobel vänder sig mot att de akademiska institutioner som arbetar med textualiserad teoribildning av hävd har tolkningsföreträde i utbildnings- och kunskapssammanhang. Konstnären Malin Arnell drar frågan till sin spets när hon 2016 disputerar inom koreograf vid Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, genom att föreslå och utforska former för en ”live-avhandling”. Arnells *Avhandling / Av handling (Dissertation / Through action)* består som en konsekvens därav ej av någon textuell del. <https://lup.lub.lu.se/search/publication/1f28382e-c78c-4fd6-b87b-c778f96c8fe2>, 2017-05-02.

¹⁴ Detta gör dock doktoranden Katji Lindberg, vid Konstfack och Bodö universitet (forskningsprojekt *Bara som skapande: om konst som reflexiv process*), i en tidigare uppsats där relationen konst och skrivande behandlas: *Från tyst till explicit kunskap. Varför skriver konst-/designstudenter uppsats (och hur)?*, Bodö universitet, 2010.

¹⁵ Mitt fokus är att beskriva den kunskap som konstnären använder när hon ”gör verket”. Jag kommer inte diskutera om och på vilket sätt ett konstverk i sig kan sägas sprida kunskap.

Syfte och frågeställningar

Denna uppsats har alltså som syfte att synliggöra vad en bildkonstnärlig process är, undersöka hur den kan beskrivas och på vilket sätt den bygger på kunskap. Ett mer underliggande syfte är också att undersöka den konstnärliga praktikens relation till det textuella, och hur konstnärligt kunskapande kan beskrivas i ord.

Mina övergripande frågeställningar är: Hur kan en konstnärlig process beskrivas med ord? På vilket sätt bygger en konstnärlig process på kunskap? Vad händer när kunskapsbegrepp används för att beskriva konstnärliga processer?

Metod

Denna uppsats är präglad och inspirerad av min nuvarande kontext, Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola.¹⁶ Här betonas att ytterst låta den egna yrkeserfarenheten utgöra en bas för undersökningen och att i vetenskaplig essäform utgå från det partikulära – på detta sätt kan kunskapsprocesser uppmärksammas som inte så lätt kan inordnas under formaliserad kunskap.

I den första delen av uppsatsen inleder jag med en berättelse där en egen konstnärlig process gestaltas, denna får utgöra ett första empiriskt material. Jag använder berättelsen som en reflektionsgrund, och återkommer till den genom ett raster av begrepp och teman. Min avsikt är att genom detta låta skeenden och erfarenheter från den beskrivna konstnärliga processen träda fram och synliggöras. Processen jag väljer att beskriva kan sägas ha ett uttalat ramverk: det handlar om en installation som byggs upp på ett museum under några intensiva arbetsdagar och det rör sig om ett samarbete – det är jag som tillsammans med en nära kollega utför arbetet med gestaltningen. Eftersom jag inte vill ha ett fokus på samarbetet i sig och vad som händer oss emellan, betraktar jag i berättelsen, med bara några få undantag, oss två som ett *vi*. För läsaren kan detta *vi* kanske upplevas som en form av gemensam kropp som tar sig fram i processen, samtidigt är det förstås helt och hållet mitt eget perspektiv på skeendet.

Jag har även genomfört intervjuer med tre verksamma konstnärer och använder mig av delar av dessa samtal som ett ytterligare empiriskt material i uppsatsens andra del. Intervjuerna genomfördes tidigt i skrivprocessen och har utgjort en viktig del i arbetet att komma fram till vad det är jag vill undersöka och på vilket sätt jag kan göra det. Jag är långt

¹⁶ Centrum för praktisk kunskap inrättades 2001 vid Södertörns högskola, med syfte att utforska och medvetandegöra olika former av praktisk kunskap.

ifrån den ”objektiva” forskaren som analyserar ett redan från början tydligt och avgränsat problem.

Förberedelserna inför intervjuerna, de samtal som uppstod och efterarbetet med transkriberingen har hjälpt mig att formulera och även omformulera forskningsfrågor. Sammantaget ställdes här mycket på sin spets: vad skulle jag fokusera på, vad var det egentligen jag ville komma åt? Inför den första intervjun hade jag förberett mig med en rad konkreta frågor. Dessa var till viss del formulerade kring hur deltagaren uppfattar sin konstnärliga process. Men här fanns också frågor som explicit inriktade sig på hur, eller om, deltagaren kunde urskilja på vilket sätt processen byggde på kunskap. Jag hade trott att jag i intervjun skulle inrikta mig på just kunskapsbegreppet, men insåg snart att det inte bara var svårt att ha det som utgångspunkt, det bidrog också till att samtalet blev väl styrt och teoretiskt.

Under intervjuerna förstod jag därför tidigt att det var bättre att vila mer vid frågan om den konstnärliga processen och lyssna till hur den beskrevs.¹⁷ Från början hade jag ryggt lite inför detta, kanske av rädsla för att det skulle bli för mycket fokus vid hur de bakomliggande konstnärliga intentionerna med verken såg ut. Jag upplever att det är vanligare att beskriva varför ett verk blir till än att beskriva vad det egentligen är som händer vid verkets tillblivelse.¹⁸ Men detta motstånd ledde mig vidare och jag hittade fram till sätt att ändå i samtalen stanna kvar mer vid hur själva arbetsprocessen beskrevs. Genom att avlägsna mig från frågan om *vad* en konstnärlig process är, mot ett närmande av frågan *hur* den kan beskrivas, kunde jag behålla en öppenhet i min undersökning. Under transkriberingen framträdde några olika teman som jag ville ta fasta på. Jag såg dessa teman som signifikativa och intressanta, och kunde också relatera till dem utifrån min egen konstnärliga erfarenhet. Inringandet kring teman blev också ett sätt för mig att välja vilka delar jag skulle ta med av intervjumaterialet. Jag fokuserade på de avsnitt där de intervjuade närmade sig beskrivningar av själva görandet och valde på så sätt bort sekvenser där vi samtalade mer om de bakomliggande berättelserna till varför verken blir till. För att nå en ökad läsbarhet har de utdrag från intervjuerna jag använder mig av aktsamt redigerats: orden är deltagarnas själva, men upprepningar och utfyllnadsord har tagits bort.

¹⁷ Min intervjumetod kan liknas vid det som etnografen Charlotte Aull Davies benämner som den semi-strukturerade intervjun; jag förberedde en uppsättning frågor, en inringad tematik, men var öppen för att fokus under intervjun kunde glida över till andra ämnen. Charlotte Aull Davies, *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*, Routledge, London and New York, 2008, sid. 106.

¹⁸ Som konstnär tränas jag i att formulera den bakomliggande berättelsen om varför verket blir till, detta görs i exempelvis i form av verktexter till utställningskataloger, artist talks och visningar.

Deltagarna i intervjuerna är alla yrkesverksamma inom det bildkonstnärliga fältet, men vad gäller konstnärliga förhållningssätt och metoder skiljer de sig åt. Jag tänker att denna bredd i viss mån innebär att jag får möjlighet att pröva mina frågor på olika sätt. Samtidigt har de mycket gemensamt, de har alla långa konstnärliga utbildningar, de är alla verksamma på en samtida konstscen och de är vana att formulera sig. Jag har noggrant valt just dem som samtalspartners – ett påstående som också synliggör min inställning till denna uppsats, den är skriven utifrån en subjektiv vinkel. Jag ville helt enkelt intervjua konstnärer som jag själv på något sätt intresserade mig för – dels för deras konstnärliga produktion, dels för hur de alla tre visat på ett intresse av att själva formulera sig kring vad det är de gör i den konstnärliga praktiken. Detta är något jag tidigare har erfårit i texter de själva skrivit och i viss mån i tidigare yrkesmässiga möten med dem. Två av intervjuerna skedde i min ateljé och den tredje på ett café. Eftersom jag ville att samtalen skulle kretsa kring deras faktiska görande med konstnärliga verk, såg jag det som väsentligt att ha tagit del av åtminstone dokumentation av de verk vi samtalade om. Med hjälp av det empiriska material som intervjuerna utgör, undersöks i uppsatsen de teman jag själv har funnit angelägna utifrån min egen yrkeserfarenhet, med en förhoppning om att detta också ska intressera en läsare.

I min forskarroll befinner jag mig på detta sätt helt inom den kontext som ska beforskas. Mina frågeställningar kan sägas bygga på att jag besitter djupa förkunskaper inom mitt eget fält, vilket förstås ger mig en tyngd in i undersökningen. När jag frågar mig om och hur en konstnärlig process kan beskrivas gör jag det utifrån min erfarenhet från den konstnärliga praktiken. Samtidigt som jag ser min egen bas av förkunskaper som en förutsättning för den form av undersökning jag här vill göra, inser jag att det finns risker. Under arbetet med transkribering av intervjuerna har jag erfårit hur lätt, och kanske oundvikligt, det är att lite för hastigt göra tolkningar efter egna antaganden. För mig blev det därför viktigt att flera gånger gå tillbaka till den transkriberade texten, och också lyssna igen på inspelningarna, för att fundera ytterligare en gång på vad som sades. Att beforska mitt eget område, med frågor och teman som jag finner angelägna, innebär att jag på något sätt också undersöker mig själv. Jag är både forskare och deltagare i min undersökning.

I uppsatsens två första delar hämtar jag huvudsakligen mitt teoretiska perspektiv från filosofen John Deweys tankar, då främst ur hans verk *Art as Experience*.¹⁹ Här lyfter Dewey fram ett undersökande av erfarenhetens möjligheter, förutsättningar och gränser. Han synliggör på så sätt det komplexa i en erfarenhet där handling och görande är viktiga aspekter,

¹⁹ John Dewey; *Art as Experience*, New York: Penguin Group, 1934.

något som jag upplever har relevans när jag skriver denna uppsats ur ett praktisk kunskapsperspektiv. I boken *How We Think* utvecklar Dewey teorier kring tänkandet som något som sker redan i förnimmandet.²⁰ Det är inte så att våra sinnesintryck bara utgör ett material för ett tänkande, tänkandet sker redan i själva erfandet. På så sätt bryter Dewey ner en dialektisk uppdelning mellan kropp och själ, görande och tänkande. Görandet, exempelvis det konstnärliga görandet, kan med Deweys hjälp beskrivas som en ”intellektuell verksamhet”. Även detta synsätt menar jag har stor relevans för min undersökning. Jag använder mig därför genomgående av Deweys teorier som en tankefond i ett reflektionsarbete kring mitt eget görande och valda delar av mina intervjuer med andra konstnärer.

I uppsatsens två första delar undersöker jag alltså min forskningsfråga utifrån min egen gestaltade erfarenhet och andra konstnärers formuleringar i intervjuer – och når fram till begrepp som hjälper mig att beskriva konstnärliga processer och i viss mån sätter ord på hur konstnärens kunskap kan formuleras. I uppsatsens tredje och sista del vänder jag mitt fokus till hur andra konstnärliga utövare förhåller sig till att i det textuella beskriva konstnärliga processer. I relation till två avhandlingar, en inom konst av Magnus Bärtås och en inom konsthantverk av Mårten Medbo, undersöker jag om och i så fall hur forskarna formulerar sig kring konstnärliga processer.²¹ Jag stannar dock först vid att försöka se hur forskarnas övergripande hållning till det skrivna ordet tar sig i uttryck.

Mitt motiv till att välja just dessa avhandlingar är att jag i de båda uppfattar ett uttalat intresse för språkligt uttryck. I Bärtås avhandling får det essäistiska stort utrymme, det kan till och med sägas utgöra ett tema. Han använder ett undersökande berättande i sina videoverk, eller video-essäer som han själv benämner dem – och det essäistiska framträder även som ett verktyg för reflektion i avhandlingen. Bärtås lyfter fram begreppet ”verkberättelse”, berättelsen bakom verkets tillblivelse uppmärksammas – i mitt undersökande kring hur den konstnärliga processen kan beskrivas i ord framstår därför avhandlingen som intressant. Medbo för i sin avhandling fram ett annat perspektiv på språk och språklighet, här finns ett fokus vid att försöka beskriva ett språk bortom de skrivna orden, en materialets språklighet. Avhandlingen kretsar kring det konstnärliga görandet och berör därför mina forskningsfrågor. Men Medbo ställer sig också kritisk till texten och det skrivna ordets höga status. Min intention är att jag genom att välja just dessa forskare inte bara kan få syn på hur andra

²⁰ John Dewey, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*, Revised edition, Southern Illinois: University Press, 1986. (Dewey skrev originalutgåvan av *How We Think* redan 1919.)

²¹ Magnus Bärtås, *You Told Me*, Göteborg: ArtMonitor / Göteborgs universitet, 2010. Mårten Medbo, *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*, Göteborg: ArtMonitor / Göteborgs universitet, 2016.

utövare sätter ord på konstnärliga processer, utan också att jag kan närma mig det spänningsfält som jag menar finns mellan de bildkonstnärliga utövare som använder text som en integrerad del i det konstnärliga uttrycket och de som intresserar sig för att undersöka och även ifrågasätta det skrivna ordets position. Slutligen tar jag hjälp av ytterligare en konstnärlig utövare, denna gång poeten och kritikern Magnus William-Olsson. William-Olsson har som redaktör och författare undersökt för mig mycket närliggande frågor kring vad konstnärliga processer egentligen är, hur de kan beskrivas och på vilket sätt de kan kopplas till kunskapsbegrepp. Jag låter därför hans essä om konstnärliga metoder vara utgångspunkt för reflektioner kring det konstnärliga kunskapsområdet och hur det kan beskrivas i ord.²² Diskussionen kring konstnärlig praktiks relation till det textuella har kanske inte en helt synlig betydelse för min undersökning. Men jag vill mena att relevansen finns där implicit – för mig har mina forskningsfrågor hela tiden burit med sig ett slags skuggfråga: kan en konstnärlig process, där det visuella står i centrum, överhuvudtaget beskrivas i ord och vad skulle vara värdefullt med det?

Del 1

En konstnärlig process – berättelse

Allt börjar bra, nästan märkligt bra. Vi monterar de preparerade, tunna, svarta tygerna framför samtliga av rummets sex fönster. Genast uppstår en förändring i det långsmala rummet, det blir som inbäddat i ett dovare, lite mättat ljus. Museets textila redskap som är placerade i rummet fräntas med ens något av det vardagliga och framstår som mer abstrakta, nästan mystiska, i den dämpade dagern. I varje fönster placerar vi svarta bordsfläktar bakom tyglagren. Effekten är överväldigande och faktiskt över vår förväntan – när dagsljuset faller genom de dubbla lagren av tyg i rörelse växer en kraftfull moiré-effekt fram inför våra ögon.²³

Fläktarna framkallar oregelbundna rörelser, vi hänförs över de föränderliga mönstereffekterna som framträder, som ett flöde av helt obegränsade variationer. När ljudsystemet är installerat startar vi den uppdaterade ljudfilen. Ljudet fyller rummet. Ljud av

²² Magnus William-Olsson, ”Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-självpolka i mörkret”, ur *Methodos – Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson, Linderöd: Ariel förlag, 2014.

²³ Ett moirémönster kan uppstå genom interferens, som när exempelvis två identiska raster (eller tyger) läggs över varandra.

dunk från vävstolar, skrap från stolar, skrammel av porslin, någon sörplar, och som från ett avstånd tränger ljudet av klappande hästhovar mot gatsten fram. Vi ler förnöjsamt i samförstånd; det här går absolut i rätt riktning.

Vi har nu ytterligare två veckor på oss för att färdigställa installationen. Vi associerar högt tillsammans och frågar oss vad det är för uttryck vi söker. Vad behöver vi, vad behöver rummet, för att nå fram till vår intention? Kanske något objekt som förstärker upplevelsen av rummets historia och vad det en gång använts till? Tillbaka i ateljén börjar vi arbeta snabbt med något intensivt i våra blickar. Ett bord, draperat med svart tyg, ett par burkar akrylfärg målas över det hela. Vi är fokuserade under arbetet. Men när vi sedan, efter några timmar, står där framför det färdiga objektet blir vi besvikna. Eller jag kanske mer än min kollega. Men vi bestämmer oss för att ändå fortsätta och nya tankar väcks – vi byter färger, vi byter material. Men inte rätt nu heller. Processen ökar i intensitet men det gör också ett, som jag uppfattar, gemensamt tvivel. Varje dag går vi med snabba steg till den närliggande butiken som förser oss med material, färg och sådant som vi tror oss behöva. Vår budget har spruckit för länge sedan.

Kanske måste vi arbeta i en helt annan riktning. Jag upplever en lättnad när vi tar fram nytt material, stora tygbitar, en säck med gipspulver. Plötsligt känns det som att allt är möjligt igen. Det är roligt att doppa tygstycken i det lena gipset och sedan drapera dem direkt mot väggen. Vi arbetar snabbt och inom ett par dagar har vi ett antal stora, vita former hängande i ateljén. Men jag har svårt att förstå vad de ska tillföra rummet på museet. Vi frågar oss om dessa objekt ska ha en mer distinkt färg i kontrast till det dova gråaktiga rummet på museet, så att de verkligen fungerar som en form av tydliga markeringar. Stark orange, neongul eller kanske röd? Vi handlar mer färg och färgpigment. Min kollega målar ett objekt i en lysande toning från rött till svart, men jag tycker inte att jag bidrar med något. Det känns som att jag tappat kontakt med vad det var jag skulle göra, jag blir osäker i allt jag företar mig.

Efter ytterligare några dagar har vi några gipsobjekt som vi åtminstone vill prova på plats. Tiden börjar också rinna ut och vi behöver ta beslut om hur vi ska gå vidare med rummet på museet. Vi håller tummarna och transporterar allt från ateljén till museet. Där placerar vi ut de olika gipsobjekten i rummet, vi flyttar runt, vi samlar dem längs ena väggen, vi ställer dem mellan två av rummets gamla maskiner, vi sprider ut dem en och en. Samtidigt prövar vi hur rummet uppfattas genom att röra oss i olika riktningar. Ibland står vi stilla på någon plats för att se rummet från olika perspektiv. Jag tycker att de nya gipsobjekten bara är i vägen, min kollega är positivare och kanske ser något som inte jag ser. Vi fortsätter i ett par dagar, men hittar inte fram till något som vi är överens om. Jag känner en ovilja mot de olika

objekten och trots att vi mellan oss har en uttalad arbetsmetod att ”prova och se”, märker jag att jag inte alls har den öppenheten – på något plan har jag redan bestämt mig hur jag vill att det ska vara.

Till slut är det som att vi gemensamt ger upp allt det vi arbetat med de senaste två veckorna. Vi säger inte så mycket men objekt efter objekt lyfts ut ur rummet. I samma takt växer min tilltro och jag tror också min kollegas. De svarta tygerna framför fönstren är kvar, fläktarna och ljudet är kvar. Vi byter alla glödlampor i raderna av skomakarlampor till betydligt svagare ljusstyrka. Det påverkar hela rummet märkbart, på ett bra sätt. Min kollega tar dit en uppsättning av äldre porslin som vi travar upp i ett hörn av rummet. Det blir en liten, men märkbar antydan om en vardag som en gång levts här. Vi andas och skrattar. Med lätta händer installerar vi små spotlights och riktar dem mot utvalda punkter, på den stora moirépressen i hörnet, på bänkens krackelerade yta. Jag känner en lättnad. Det var hit jag ville, jag hoppas att det var hit vi ville. Eller kanske det är mer sant att säga att det var hit vi kom nu, det här var en av lösningarna. Vår installation är färdig.

En konstnärlig process – reflektion

Inledande reflektion

Berättelsen ovan är ett försök att beskriva en konstnärlig process. Min kollega och jag var inbjudna att tillsammans göra ett platspecifikt och tillfälligt verk på ett museum. Museet var under flera decennier en arbetsplats – ett tidigare välkänt sidenväveri där dyrbara jaquardvävar producerades.

Min kollega och jag har arbetat tillsammans i en mängd olika konstnärliga projekt och gick in i detta uppdrag med stor tillförsikt. Från det att vi fick inbjudan hade vi ett par månader på oss för research och planering. Tiden som vi praktiskt kunde arbeta med verket på plats i museet var däremot begränsad till ett par veckor. Det här såg vi som en bra utmaning, vår vana att arbeta tillsammans gjorde att vi upplevde en säkerhet och ett lugn. Jag kan ana att min kollega och jag har utvecklat ett slags arbetsmetod: vi arbetar fram en övergripande intention, vi hittar ett slags visuell idé att utgå från, därefter försöker vi vara öppna för olika riktningar och med material och teknik pröva oss fram.

Rätt snart kom vi överens om att göra en installation i ett av rummen på museet och på något sätt använda oss av berättelser från det förgångna. Vår intention var att försöka lyfta fram närvaron av de kvinnor som en gång i tiden hade sina långa arbetsdagar i just dessa lokaler. Gestaltningen med de svarta tyglagrena i fönstren kan sägas utgöra en första visuell

stomme och även denna idé utvecklades förstås genom en process. En av de efterbehandlingar av tyger som i historien utfördes i rummet var just en sådan som gav sidentygerna en permanent moiré-effekt. Moiré blev på så sätt både en visuell och en mer konceptuell utgångspunkt – moiré som abstrakt bild och moiré som länk till rummets kontext. Vi kan sägas ha återskapat denna effekt men gjorde den samtidigt temporär och flyktig, med fläktarnas hjälp uppstod den i realtid och blev ändlös föränderlig. Utvecklandet av gestaltningen med de svarta tygerna framför fönstren var förstås en viktig del i den konstnärliga processen bakom hela installationen, men också den mest smärtfria – redan vid ett tidigt prov upplevde vi att vi hamnade rätt. Det färdigställandet av installationen som jag beskrivit i berättelsen kan sägas vara en mer besvärlig del där vi skulle söka oss vidare i olika gestaltningar och riktningar.

Processen som vi gick igenom i arbetet med installationen hade alltså ett specifikt ramverk. För det första, det var ett samarbete mellan två konstnärer. För det andra, processen hade en bestämd tidsram. Och slutligen, platsen vi arbetade mot var från början definierad. Min tanke är att detta tydliga ramverk, i tid och rum, skulle kunna medföra bra förutsättningar att synliggöra en konstnärlig process. Det är möjligt att se att vår gemensamma process är beroende av samspel mellan olika aspekter. Det är också tydligt att det är en process där materialets uttryck, eller materialets språk, undersöks. Vi arbetar med materialet i våra händer, vi experimenterar och ser vad som kommer ur detta. I rummet provar vi olika variationer, vi flyttar omkring objekt i rummet och iakttar vad som händer.

Introduktion till John Dewey

I denna första textdel kommer jag att använda mig filosofen John Deweys tankar i *Art as Experience* för att reflektera kring den beskrivna situationen, med dess upp- och nergångar.²⁴ Med hjälp av Deweys formuleringar kring erfarenhet och tänkande vill jag undersöka sätt att reflektera kring en konstnärlig process.

John Dewey (1859-1952) får ofta representera den moderna pedagogikens genombrott. Men även som filosof och politisk tänkare framstår han, med en omfattande produktion, som ett av 1900-talets stora namn. Dewey beskrivs ha tagit stort intryck av tyska idealister såsom Hegel, med ett utpräglat holistiskt både-och-tänkande.²⁵ Naturvetenskapen var en viktig

²⁴ Dewey, *Art as Experience*.

²⁵ Anders Burman, ”Dewey och den reflekterade erfarenheten”, ur *Den reflekterande erfarenheten – John Dewey om demokrati, utbildning och tänkande*, red. Anders Burman, Huddinge: Södertörns högskola, 2014, s. 16.

utgångspunkt och evolutionsteorins tankar blev grogrunden till hans naturalistiska synsätt.²⁶ Detta kan även märkas i hans syn på pedagogik och uppfostran – utbildning ska betraktas som en antiauktoritär miljö där individens växande står i centrum, med *learning by doing* som motto.²⁷

Pragmatismen, den filosofiska strömning som betonar praktikens och handlingens betydelse, utgör Deweys egentliga filosofiska grund. Dewey lyfter fram teoriernas praktiska nytta och beskrivs till och med ha föredragit begreppet instrumentalist framför pragmatism.²⁸ Relativt sent i livet skriver Dewey boken *Art as Experience*. Vid en första anblick kan det tyckas märkligt att en pragmatismens förespråkare, med en nära anknytning till det naturvetenskapliga tänkandet, i en hel bok ägnar sig åt att diskutera det svårfångade konstnärliga görandet. Det skulle kunna ses som att han här vill göra en förskjutning från det naturvetenskapliga, logiska tänkandet mot ett större fokus vid det obestämbara – kanske som ett tecken på ett slags mättnad av den kategoriserande blicken på världen. Det går också att förstå Deweys intresse vid just det konstnärliga görandet, som att han i konstnären ser en möjlighet att förtydliga diskussionen kring erfarenhet och tänkande. Dewey kan sägas, med konstnärens hjälp, lyfta fram hela den erfarenhetsprocessen. Erfarenhet handlar inte om det som vi gör i och med en fullbordan av en händelse – erfarenheten är snarare hela aktiviteten, fram till ett slutmål. I min undersökning vill jag använda mig av detta fokus på hela skeendet, processen, när jag diskuterar det konstnärliga görandet. Jag tolkar Dewey som att det konstnären gör ska förstås som en form av förhöjt tonläge av något som ingår i allas liv. Avsikten verkar snarare vara att säga något om det allmänmänskliga, än att lyfta fram det konstnärliga utövandet som något exklusivt. I mitt försök att närma mig hur en konstnärlig process kan beskrivas och på vilket sätt den har med kunskap att göra, använder jag Deweys formuleringar kring det konstnärliga görandet mer explicit.

En konstnärlig process kan förstås se ut på många olika sätt. Dewey skriver sin bok *Art as Experience* 1932 och efter det har det uppstått nya paradigmer som påverkat sättet att se på och diskutera konstbegreppet, där det också skett en utvidgning av möjliga sätt att arbeta och verka som konstnär. Deweys utgångspunkt tycks vara en konstnär stående i sin ateljé med skulpturen eller målningen framför sig. Denna bild kan visst ha relevans även idag, men den kan också uppfattas som mycket begränsad.²⁹ I min inledande berättelse kan vi ändå sägas

²⁶ Burman, s. 19.

²⁷ Även om det påstås att Dewey själv inte var så bekväm med uttrycket. Burman, s. 21.

²⁸ Burman, s. 23.

²⁹ Jämför exempelvis med begreppet relationell konst, som fokuserar på mänskliga relationer och social interaktion.

vara nära den beskrivningen när vi försöker hitta fram till ett uttryck med hjälp av fysiska material i ett rum. Vi har en utgångspunkt, en idé om att bygga upp en specifik atmosfär på platsen. Men vi har ingen uttalad, substantiell, plan för hur vi ska nå dit. Vi försöker komma åt något uttryck som vi inte fullt ut kan formulera med ord.

När jag fortsätter reflektera med hjälp av Deweys begreppsvärld ser jag hans beskrivning av konstnären som exempelvis målandes ett motiv, också som en bild för en samtida konstnär som arbetar med helt andra medel och metoder. Jag kommer försöka att synliggöra vad som händer i den konstnärliga process jag beskrivit i berättelsen och använda mig av Deweys begrepp som ett stöd för detta. Två teman utkristalliseras som också får utgöra det fortsatta avsnittets underrubriker: *Att göra och att genomgå*, samt *Konstnärligt uttryck*.

Att göra och att genomgå

I kapitlet "Having an experience" skriver Dewey om skillnaden mellan erfandet och det han kallar *en* erfarenhet.³⁰ Erfandet beskriver han som det vi gör hela tiden i vårt vardagliga liv, skeenden som uppstår, skeenden som inte heller medvetet fullföljs.³¹ Vi interagerar ständigt med vår omgivning och observerar oavbrutet, men vi avbryts och vi blir distraherade, vi når aldrig fram till ett avslut:

We put our hands to the plow and turn back; we start and then we stop, not because the experience has reached the end for the sake of which it was initiated but because of extraneous interruptions or of inner lethargy.³²

En erfarenhet däremot, menar Dewey, kännetecknas av att något fullföljs och avslutas. Vi har en erfarenhet när:

³⁰ Dewey, *Art as Experience*, s. 36. Ordet *experience* fungerar både som verb och substantiv, jag använder mig fortsättningsvis av översättningarna *erfarande* och *erfarenhet*.

³¹ *Experience* översätts ibland istället till *uppleva* eller *upplevelse*, till skillnad mot *an experience* som då översätts till *erfarenhet*. Detta gör exempelvis Anders Burman i "Den reflekterande erfarenheten" ur *Den reflekterande erfarenheten – John Dewey om demokrati, utbildning och tänkande*, Anders Burman (red.), Huddinge: Södertörns högskola 2014, s. 36: "Saker erfars [eller upplevs], men inte på ett sådant sätt att de sätts samman till *en* erfarenhet." Han jämför här med förhållandet mellan begreppen *information* och *kunskap*, för att information ska bli kunskap krävs att någon gör den till sin – för att en *upplevelse* ska bli en *erfarenhet* krävs en reflekterande "förädling".

³² Dewey, *Art as Experience*, s. 36.

[---] a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation.”³³

En erfarenhet inbegriper då hela skeendet, fram till ett avslut och därmed också ett slags tillbakablickande, en avgörande reflektion över det som hänt. Det är just Deweys strävan att synliggöra *hela* erfarenheten, inte bara dess fullbordan, som blir användbar när jag försöker beskriva den konstnärliga processen. När en erfarenhet är fullföljd har den också erhållit en estetisk kvalitet, menar Dewey. Han beskriver denna process fram till fullbordan som en “ordnad och organiserad rörelse” och det finns något av en “konstnärlig struktur” i skeendet.³⁴ Även en rent intellektuell aktivitet måste fullbordas för att få en estetisk kvalitet och kunna beskrivas som just en erfarenhet.

Skilda erfarenheter, hur olika de än är, har något gemensamt menar Dewey: ”[---] every experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives.”³⁵ Denna interaktion går att beskriva som ett samspel mellan att *göra* och att *genomgå*.³⁶ I samma ögonblick du gör någonting finns också, som en konsekvens av görandet, ett genomgående som i sin tur driver görandet framåt ytterligare.³⁷

A man does something; he lifts, let us say, a stone. In consequence he undergoes, suffers, something: the weight, strain, texture of the surface of the thing lifted. The properties thus undergone determine further doing. The stone is too heavy or too angular, not solid enough; or else the properties undergone show it is fit for the use for which it is extended.³⁸

Det är alltså avgörande att förstå att det inte handlar om ett mekaniskt alternerande mellan görandet och genomgåendet. Snarare är det *relationen* mellan görandet och genomgåendet

³³ Ibid., s. 37.

³⁴ John Dewey, ”Att göra en erfarenhet” (övers. Jonna Hjertröm Lappalainen), *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertröm Lappalainen, Huddinge: Södertörns högskola, 2015, s. 68. Jag använder mig av denna översättning i kortare citat, när hela meningar citeras använder jag mig av originaltext.

³⁵ Dewey, *Art as Experience*, s. 45.

³⁶ Jag använder mig här av Jonna Hjertröm Lappalainenens översättning av begreppen *doing* och *undergoing*, ur *Klassiska texter om praktisk kunskap*. Kanske skulle en mer beskrivande översättning av *undergoing* vara *genomlida*. Jag kan uppfatta att genomlida bättre innefattar också en mer odistanserad fysisk upplevelse, en form av kroppslig påverkan, som då inte enbart ska läsas i negativ bemärkelse.

³⁷ Dewey, *Art as Experience*, s. 45.

³⁸ Ibid.

som skapar erfarenhetens nödvändiga mönster och struktur: ” The scope and content of the relations measure the significant content of an experience.”³⁹

Dewey fortsätter med att beskriva hur erfarenheten kan begränsas av att en obalans uppstår mellan görandet och genomgåendet, perceptionen av relationen blir då oskarp. Att vara i ett tillstånd av konstant och kanske mekaniskt görande kan leda till ett förytligande: ”No one experience has a chance to complete itself because something else is entered upon so speedily.”⁴⁰ Men balansen kan också tippa över i den andra riktningen – inte heller genomgåendet ska överdrivas. Tankar, idéer, drömmar och intryck kan fylla dig, utan att något av det leder till en resolut handling och till något som kan ”etablera kontakt med världens realitet”, menar Dewey.⁴¹

Formuleringarna kring relationen mellan görandet och genomgåendet får betydelse i min egen undersökning – de sätter fokus på vad som sker i handling. Jag uppfattar att görandet och genomgåendet nästan kan ske simultant i en handling. Även om genomgåendet har ett slags passivitet i sig behöver det inte vara ett distanserat tänkande och analyserande av vad som ska göras härnäst. I exemplet med människan som lyfter stenen och i genomgåendet blir varse stenens egenskaper, skulle det gå att säga att det handlar om också ett kroppsligt förnimmande, en kroppslig reflektion. Kanske kan det vara möjligt att se på genomgåendet som en form av ”andning” i handlingen, utan egentliga ord – en reflektion i handling.⁴² Denna beskrivning av en erfarenhet och kopplingen mellan vad vi gör och vad vi genomgår blir för mig ett sätt att sätta ord på också det skeende som gestaltas i min berättelse.

I den inledande berättelsen där jag beskriver arbetet med en konstnärlig gestaltning, är det förstas lättare att urskilja vad vi faktiskt gör. Men det går även att se hur ett slags upplevande, eller genomgående av vad det är vi gör, är närvarande i själva handlingen. Vår arbetsmetod skulle i sig själv kunna beskrivas som till stora delar fysisk och kanske är det därför enkelt att se – våra händer arbetar med materialet, vi flyttar omkring objekt, vi rör oss själva i rummet. Vi ställer det svarta bordet i olika positioner och genomgår hur det påverkar rummet. Vi säger inte så mycket, vi gör och tar in konsekvenser av vad vi gjort. Vi ställer lite porslin på golvet och förnimmar vad som händer, vi andas och skrattar.

³⁹ Ibid., s. 46.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Dewey, *Klassiska texter om praktisk kunskap*, s. 78.

⁴² *Reflection in action* är ett begrepp som filosofen Donald A. Schön diskuterar, något som jag använder mig av i magisteruppsatsen *I mitt görande – Hur kan ett konstnärligt kunskapsutövande beskrivas och reflekteras?* Södertörns högskola, 2014.

Det skulle gå att beskriva processen som att vi genomgår med våra kroppar, vi *genomlider* vårt görande, när vi provar objektens placeringar i rummet. Jag kan absolut uppleva att det finns en relation mellan görandet och genomgåendet när vi arbetar där i rummet, och även om genomgåendet är kopplat till passivitet har det mycket lite av distans i sig. För mig blir denna beskrivning av en nära koppling mellan att göra och att genomgå betydelsefull. Den talar för att ett förnimmande, och inte bara ett mer distanserat seende, är närvarande och väsentligt i den konstnärliga processen. Kanske är det så att rummet vi befinner oss tydliggör detta, att rummet blir själva platsen, en faktisk och en metaforisk plats, för både görandet och genomgåendet.

Dewey skriver: ”A painter must consciously undergo the effect of his every brush stroke or he will not be aware of what he is doing and where his work is going.”⁴³ Jag tolkar detta som att konstnären inte medvetet genomgår *i* själva penseldraget. Görandet, att utföra penseldraget, har säkert en medvetenhet och en riktning i sig. Men det är effekten *av* penseldraget som måste genomgåas. Det vi gör måste alltså på något sätt förnimmas, vad penseldraget så att säga *gör* med målningen. Men återigen, även om ett mer distanserat analyserande också kan inrymmas, vill jag mena att det kroppsliga förnimmandet är minst lika viktigt. Vi byter lampor i alla armaturer, vi genomgår effekten av detta. Det finns ingen rakt igenom logisk uträkning om varför vi ska dra penseldraget och vad det ska leda till, eller som i vårt fall att byta ut lamporna, det är ett provande som måste genomgåas.

Det avsnitt ur vår arbetsprocess som jag gestaltar i berättelsen kan liknas vid en rörelse mellan olika tillstånd, som skulle kunna delas in i tre delar. Först en inledande del när allt flyter på och går bra, vi till och med överraskas av resultatet. Den andra delen skulle kunna betraktas som den mest problematiska. Vi arbetar med olika objekt som vi hoppas ska kunna tillföra något till installationen på museet. Vi arbetar effektivt i ett högt tempo men känner inte att vi lyckas. I den sista delen finns en upplevelse av att vi är tillbaka till vad det är vi ska göra och verket, installationen, kan avslutas. Det skulle vara möjligt att se på den andra delen, den som jag själv upplever som problematisk, som att görandet där tar överhand. Min aktivitet kan här beskrivas som mer mekanisk – aktiviteten avslutas i ett upphörande snarare än i en fullbordan.⁴⁴ Vi hinner knappt avsluta ett experiment förrän idén till något nytt tar över. Jag beskriver också här en upplevd oförmåga där ”det känns som att jag tappat kontakt med vad det var jag skulle göra”. Det skulle kunna liknas vid att jag förlorar en relation mellan vad jag faktiskt gör och vad detta ska leda till. Jag utför saker med mina händer, och är på så sätt i ett

⁴³ Dewey, *Art as Experience*, s. 47.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 37.

görande, men genomgåendet uteblir. Det är också möjligt att se ett skifte när jag sedan upplever att det börjar fungera igen: ”Till slut är det som att vi gemensamt ger upp allt det vi arbetat med de senaste två veckorna”. Kanske är det här en uppgivenheten som gör det möjligt att återfå en balans mellan görandet och genomgåendet igen. Vi accepterar en portion av osäkerhet och försöker se på vårt arbete med nya ögon, det ena leder fram till det andra på ett påtagligt sätt – verket, installationen, når en fullbordan.

För mig möjliggör begreppen att göra och att genomgå, och relationen dem emellan, en förståelse för det som jag upplever som olika faser i vår arbetsprocess. Jag gör på så sätt begreppen till verktyg för en nästan systematisk undersökning av processen. Men jag kan också rannsaka mig vad gäller min tolkning – är det verkligen så jag bäst förstår och använder begreppen görande och genomgående, låser jag mig vid att de bägge måste ske i en samtidighet? Kanske är det mer fruktbart att tänka att det handlar om att behålla en skarp perception av relationen mellan görandet och genomgåendet genom processen i stort. Att *percipiera relationen* behöver inte betyda att en jämbördighet råder i varje moment, det handlar mer om ett förnimmande om vad som faktiskt sker i relationen dem emellan. Det skulle kunna gå att se på hela arbetsprocessen med installationen som en rörelse mellan tidsrymder där än görandet, än genomgåendet är mer framträdande. Det är relationen mellan görandet och genomgåendet i en konstnärlig process som ger erfarenheten djup och mening.

I en konstnärlig process – arbetar du med något som, vanligtvis, går att se framför dig.⁴⁵ Du får ett slags svar, eller ett förslag som framträder, i dina händer och framför dina ögon. I min inledande berättelse finns detta med genom hela processen, även om det ser ut på olika sätt. Vi prövar på ett konkret fysiskt sätt: vi doppar material i gips, vi flyttar omkring objekt i rummet – vi ”tar in” det vi gjort och ser vad det återkastar mot oss. Det skulle det kunna gå att säga: Vi percipierar, vi upplever relationen mellan det vi gör och det vi genomgår. Och vad jag ser som väsentligt, det handlar om en *direktperception* som ”inte kommer av ett rent intellektuellt eller utifrån kommande omdöme”.⁴⁶ För mig blir begreppet direktperception här väsentligt, det pekar på något som sker i handling, nära görandet och det handlar inte om en distanserad analys av situationen.

Detta kan tyckas vara en relevant beskrivning för många yrkesutövanden: Du gör något, du får ett resultat som visar att något är tillfredsställande eller bristfälligt, du leds vidare i ditt görande. Det skulle inledningsvis kunna gå att tolka Dewey som att han lyfter

⁴⁵ I en bildkonstnärlig process (fine art) behöver det inte alltid vara seendet som aktiveras.

⁴⁶ Dewey, *Klassiska texter om praktisk kunskap*, s. 84. Innebörden av direktperception är något som Schön sedan utvecklar i begreppet reflektion-i-handling.

fram vissa kvaliteter som endast tillhörande konstnären. Men tvärtom, det är ett skeende som finns överallt, men det framstår med en speciell *tydlighet* i konstnärens arbete.⁴⁷ Det som Dewey formulerar som den estetiska erfarenheten är inget han egentligen placerar på piedestal, snarare använder han den som den ” [...] klargjorda och intensifierade utvecklingen av vad som tillhör varje normal och fullständig erfarenhet”.⁴⁸ I mitt försök att närma mig hur en konstnärlig process kan beskrivas och på vilket sätt den har med kunskap att göra, kan Deweys formuleringar fungera som en ansats till att synliggöra vad det är som händer i en konstnärlig process. Det pekar också mot något jag kan uppfatta som konstnärlig förmåga eller skicklighet. I berättelsen går det att se på vårt görande som ett prövande, och genomgåendet som ett slags emottagande av förslag – och vad som framstår viktigast, vi har en förmåga att se, förnimma och uppleva denna relation mellan vad vi gör och vad vi genomgår. Vi använder oss av en direktperception som inte är bunden till ett enbart logiskt eller induktivt tänkande.

Dewey fortsätter med reflektioner över tänkandet och jämför här konstnärens sätt att tänka med ett vetenskapligt sätt att tänka. Det är absurt, menar han, att påstå att konstnären inte tänker med samma kvalitet som vetenskapsmannen. Tvärtom, menar han, konstnären:

[...] has to see each particular connection of doing and undergoing in relation to the whole that he desires to produce. To apprehend such relations is to think, and is one of the most exacting modes of thought.⁴⁹

”Intelligensens arbete”, enligt Dewey, är just själva ”perceptionen av relationen mellan det som görs och det som genomgås”.⁵⁰ Jämfört med kanske ett mer frekvent och allmänt beskrivande av tankeprocess som något som kommer före (eller efter) det faktiska görandet, synliggörs här ett fordrande tänkande som sker i handlingen. Tänkandet *är* perceptionsprocessen. Intelligensens arbete i konstnärens fall, skulle då kunna förstås som en professionell förmåga. Kanske kan jag här närma mig min fråga om hur konstnärliga processer kan beskrivas i termer av kunskap: Konstnären besitter en kunskap som skapar förutsättningar för direktperciperande i en konstnärlig process.

⁴⁷ Dewey, *Art as Experience*, s. 48.

⁴⁸ Dewey, *Klassiska texter om praktisk kunskap*, s. 79.

⁴⁹ Dewey, *Art as Experience*, s. 47. Frågan är om Dewey här, trots sina föresatser, ändå placerar konstnären på något av en piedestal?

⁵⁰ Dewey, *Klassiska texter o praktisk kunskap*, s. 78.

Jag har här rört mig mellan min egen upplevelse av en konstnärlig process och Deweys begreppsvärld. Samtidigt som jag kan hitta formuleringar som jag upplever har stor bärighet, kan jag tvivla på vad jag egentligen uppnår med att använda hans begrepp som analysredskap. Att det krävs sidor av text för att komma fram till att konstnären gör och genomgår, och har en förmåga att percipiera relationen dem emellan, kan framstå som tillkrånglad.⁵¹ Men, när jag vill försöka beskriva en konstnärlig process finns det onekligen något att hämta hos Deweys strävan att lyfta upp *hela* erfarenhetsprocessen.

För mig blir också Deweys teoretiska beskrivningar av den konstnärliga aktiviteten viktiga för att han påtagligt vänder sig emot en dikotomi mellan att göra och att tänka. Tänkandet finns med i skeendet och är inte något som kräver analytisk distans – att göra och att genomgå sker i handling. I allmänt tal kan konstnären tilldelas en specifik förmåga till ”seende” – med Deweys begreppsvärld kan jag ändå nå fram till en viss distinktion av detta seende i en konstnärlig process. Konstnärlig skicklighet kan sägas ha att göra med förmågan till direktperception – att inifrån processen *se*, uppfatta eller uppleva, relationen mellan vad som görs och hur detta förnimms.

Konstnärligt uttryck

I kapitlet ”The Act of Expression” vänder Dewey blicken mot konstnärens förmåga att nå fram till ett estetiskt uttryck. Att göra konst handlar inte om ett direkt uttryckande av känslor, ingivelsen behöver behandlas, komprimeras, för att kunna uttrycka något, skriver Dewey.⁵² Jag kan se detta som en beskrivning av konstnärens första bearbetning av en idé, eller låt säga en känsla, som kanske mest sker i ett tankearbete. Något yttre kan sägas ha satt igång denna bearbetning: ett möte, en miljö, en händelse – det finns en faktisk situation, en orsak som utgör ett slags stimulus. Att nå fram till ett konstnärligt uttryck handlar om att föra tillbaka känslan till denna faktiska situation – men känslorna måste först gå igenom en bearbetning.⁵³ Denna förståelse lyfter fram en attityd som mycket väl går att känna igen i en konstnärlig process. Hur ”materialet” väljs, och hur det organiseras, kan ses som en behandling av ingivelser – upplevelsen av resultatet blir ett test av hur väl den igångsättande känslan (impulsion) har nått ett kvalitativt uttryck (expression).⁵⁴ Bearbetningen, som Dewey alltså

⁵¹ Jag påminns av den undanlidande karaktären i min forskningsfråga om hur en konstnärlig process kan beskrivas. Å ena sidan så självklart, å andra sidan så komplicerat.

⁵² Dewey, *Art as Experience*, s. 67-68. Dewey jämför denna kompression med den behandling en druva måste genomgå i vinpressen: ”It takes the wine press as well as grapes to ex-press juice.”

⁵³ *Ibid.*, s. 68.

⁵⁴ *Ibid.*

liknar vid en kompression, är beroende av både ”känslor” och något faktiskt i omgivningen som också ger ett motstånd: ”[---] it takes environing and resisting objects as well as internal emotion and impulsion to constitute an *expression* of emotion.”⁵⁵

En sådan experimentell hållning kan också fungera som en precis beskrivning av min kollegas och min aktivitet i arbetet med installationen. Den faktiska situationen, i vårt fall, skulle då kunna vara den av historien laddade platsen, rummet på museet. Kontexten väckte ingivelser och känslor – intentioner och föreställningar om en viss atmosfär började ta form. Men det var en lång process innan ”känslan fick form” i ett material på ett, för oss, tillfredsställande sätt. Både bokstavligt och metaforiskt handlade det om “välja och organisera material”⁵⁶ – vi monterade lagren av tyg över fönster, vi flyttade omkring våra gipsobjekt i rummet, vi ändrade ljussättningen. Först därefter kunde vi avgöra om ett uttryck uppnåts. Jag vill mena att detta inte var en process som vilade på ett utbrott av känslor, snarare på en bearbetning och ett rätt tidskrävande prövande av känslor, idéer och infall.

Dewey fortsätter med att beskriva en balans som måste uppnås för att nå ett konstnärligt uttryck. En närvaro av känslor är förstås avgörande: ”Without emotion, there may be craftsmanship, but not art; it may be present and be intense, but if it is directly manifested the result is also not art.”⁵⁷ Känslorna får alltså inte heller förbli obearbetad. Här känns resonemanget igen från det om att göra och att genomgå. Att drunkna i känslor är att låta genomgåendet ta över, och det aktiva görandet, kan då utebli.⁵⁸ Dewey pekar också på betydelsen av lagrandet av tidigare erfarenheter. När ett barn dansar kan det vara ett uttryck för känslor men det är inte ett konstnärligt uttryck: ”The act is expressive only as there is in it a unison of something stored from past experience, something therefore generalized, with present conditions”.⁵⁹ Dewey tar här Van Gogh som exempel och refererar till brev han skrivit. Van Gogh skulle kunna betraktas som en i allra högsta grad känslomässigt expressiv målare. Men, menar Dewey, att använda så starka känslouttryck in i ett estetiskt arbete kräver en bank av erfarenhet:

Such fullness of emotion and spontaneity of utterance come, however, only those who have steeped themselves in experiences of objective situations; to those who have long been

⁵⁵ Ibid., s. 67.

⁵⁶ Ibid., s.72. (min översättning)

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., s. 74.

absorbed in observation of related material and whose imaginations have long been occupied with reconstructing what they see and hear”.⁶⁰

På samma sätt problematiserar Dewey också begreppet *spontanitet*. Han lyfter fram en kritisk blick på det som skulle kunna betraktas som en spridd fördom: konstnären som en person som besitter en enorm spontanitet. Men konstnären är ingen fågel som brister ut i oplanerade sånger.⁶¹ Spontanitet är förstås en viktig komponent, men det viktigaste draget är snarare förmågan att behålla något som går att beskriva som en *friskhet*:

The spontaneous in art is complete absorption in subject matter that is fresh, the freshness of which holds and sustains emotion. Staleness of matter and obtrusion of calculation are the two enemies of spontaneity of expression.

Samtidigt som Dewey här beskriver ett ämnes stelhet och en påtvingad kalkylering som uttryckets fiender, är det viktigt att förstå spontanitet som ett resultat av en intensiv aktivitet, för att inte riskera det förtyglade. För mig är det en tänkvärd beskrivning – den spontanitet som jag tror att jag använder mig av handlar inte om yviga gester, snarare hjälper den mig att behålla friskhet i den tematik, idé, tanke som bearbetas i en konstnärlig gestaltning. Jag provar att koppla dessa påståenden till konstnärens förmåga eller kunskap: konstnärens skicklighet bygger på en förmåga att – utan att bli stelbent kalkylerande och utan att tappa friskheten i den tematik som behandlas – bevara en styrfart framåt i den konstnärliga processen. Jag tänker att förmågan till spontanitet här möter en annan specifik förmåga, något som skulle kunna kallas för konstnärens *säkerhet* i att navigera.⁶²

Så lyckades vi behålla vår friskhet i den konstnärliga processen jag beskrivit och hur bar vi oss åt i så fall? Kanske kan vårt arbetssätt i stort ses som en bra grogrund, åtminstone höll det effektivt undan en alltför styrd kalkylering. Vår intention var att bygga upp något i ett specifikt rum på museet. Planeringen inför detta kan förstås göras på många sätt, det skulle exempelvis gå att i en digital mjukvara bygga upp en modell av rummet. Samtidigt är det så gott som omöjligt att närma sig vilket uttryck en rumslik gestaltning kan få, utan att kroppsligt faktiskt befinna sig i rummet. Och ännu svårare blir det om gestaltningen innefattar moment av rörelse, som i vårt fall med de svarta tygskikten och fläktarna. Vi var helt enkelt tvungna

⁶⁰ Ibid., s. 75.

⁶¹ Ibid., s. 73. Säkerligen är inte heller fågelns utbristande i sånger en oplanerad aktivitet.

⁶² Osäkerhet brukar annars vara ett centralt begrepp när konstnärlig verksamhet beskrivs. Jag kommer att återkomma till att diskutera begreppet säkerhet.

att under arbetet i rummet se vad som händer. En konstnärlig process kan ofta beskrivas som beroende av en öppenhet. Men jag upplever ofta att begreppet öppen så lätt kan tolkas som ”utan riktning”, där i princip vad som helst kan hända. Jag vill mena att behovet av att behålla en friskhet i processen är en bättre beskrivning.

Deweys formuleringar går emot en kanske förutfattad förståelse av att konstnärens arbete, till skillnad mot exempelvis en vetenskaplig utövar, går ut på att enbart ”följa sina känslor”: ”Only the psychology that has separated things which in reality belong together holds that scientists and philosophers think while poets and painters follow their feelings.”⁶³ På så sätt bryter han ner en rådande hierarkisk uppdelning mellan tanke och känsla – tanke och känsla hör snarare samman. Det finns, menar han, inom både vetenskapspersonens och konstnärens arbetsprocesser grader av känslomässigt tänkande. På samma sätt finns det känslor vars substans består av betydelser och idéer.⁶⁴ Distinktionen emellan de båda professionerna består snarare i vilket ”material” som behandlas:

Those who are called artists have for their subject-matter the qualities of things of direct experience; ”intellectual” inquirers deal with these qualities at one remove, through the medium of symbols that stand for qualities but are not significant in their immediate presence.”⁶⁵

Jag förstår detta som att konstnären kan sägas arbeta med direkta och konkreta erfarenheter. Återigen, vi har något framför oss, så att säga i våra händer. Ett material påverkas och vi genomgår vad som sker.⁶⁶ Men för den ”intellektuella” sker processen mer indirekt, med hjälp av tecken och symboler. Skillnaden är förstås stor, fortsätter Dewey, när det handlar om ”teknik” att bearbeta tankar och känslor på: ”Thinking directly in terms of colors, tones, images, is a different operation technically from the thinking in words.”⁶⁷ Men därifrån är det långt till att påstå att bara för att konstnären tänker på annat sätt än i ord har det ingenting med tankeverksamhet att göra. Det skrivna ordet har lagt beslag på tänkandet, verkar Dewey här vilja uttrycka:

⁶³ Dewey, *Art as Experience*, s. 76.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Och återigen, när jag skriver detta menar jag även att ”material” också kan utgöra en metafor, och även inbegripa konstnärliga immateriella processer.

⁶⁷ Dewey, *Art as Experience*, s. 77.

There are values and meanings that can be expressed only by immediately visible and audible qualities, and to ask what they mean in the sense of something that can be put into words is to deny their distinctive existence.”⁶⁸

Även om Dewey, präglad av sin tid, utgår från att konstnären arbetar med ett fysiskt material i sina händer, understryker han att det finns en motsvarande ”bearbetning av material” i konstnärens tänkande. De ”inre materialen”, som kan bestå av exempelvis observationer, minnesbilder och känslor, måste också gå igenom ett handhavande. Återigen går Dewey emot en dualistisk uppfattning – det rör sig inte om två separerade operationer, en inre och en yttre:

The work is artistic in the degree in which the two functions of transformation are effected by a single operation. As the painter places pigment upon the canvas, or imagines it placed there, his ideas and feeling are also ordered. As the writer composes in his medium of words what he wants to say, his idea takes on for himself perceptible form.⁶⁹

Det viktiga är inte om denna utveckling, eller bearbetning, sker i ett faktiskt material eller i ett slags visuellt bildspråkstänkande. Ett fysiskt media kan behandlas både som ett konkret material såväl som i en inre föreställningsvärld – en konkret bearbetning av ett material utvecklar föreställningen om tillblivelsen och samtidigt gäller det omvända: föreställningen är uttänkt med hjälp av ett konkret material. Det handlar om ett progressivt organiserande av ”inre” och ”yttre” material, det är bara när dessa två har en ”organisk koppling” till varandra som vi kan nå bortom något inlärt eller någon illustrativ bild av något redan känt.⁷⁰

Dewey betonar denna förmåga att bearbeta en gestaltning i en inre process, att utifrån en första känsla eller vag idé, komma vidare till ett konstnärligt uttryck. Det är den som skiljer ut konstnären: ”What most of us lack in order to be artists is not the inceptive emotion, nor yet merely technical skill in execution. It is capacity to work a vague idea and emotion over into terms of some definite medium.”⁷¹ Konstnärens kunskap skulle då med dessa ord kunna beskrivas som en förmåga till denna transformation, från den ursprungliga idén eller känslan till något mer distinkt och estetiskt.⁷²

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Dewey, *Art as Experience*, s. 78. (Det är förstås tröttsamt, men betecknande, att Dewey konsekvent utgår från det manliga som norm.)

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid. Här börjar det bli svårare att se att Dewey använder konstnären för att synliggöra något allmängiltigt, snarare handlar det mer explicit om konstnärens förmåga.

⁷² Ibid., s. 79. Här hänvisar Dewey till definitionen: ”emotion is esthetic when it adheres to an object formed by an expressive act, in the sense in which the act of expression has been defined.”

Avslutning, del 1

Mitt syfte med denna text är att försöka beskriva vad en konstnärlig process är och undersöka på vilket sätt den bygger på kunskap. Jag upplever att Deweys begreppsvärld kring det konstnärliga uttrycket blir ett sätt för mig att strukturera mina tankar i denna undersökning. Jag tar till mig hur han effektivt bryter ner förväntningar kring konstnären som exempelvis spontan eller speciellt mycket uppfylld av känslor. Detta stärker min uppfattning – i min inledning berörde jag det missledande i att så lättvindigt koppla det konstnärliga utövandet till ett uttryck för personlighet. Beskrivningen av hur ett konstnärligt uttryck uppnås, inte som ett utbristande i känslor och inte som ett bemästrande av tekniskt utförande – utan som en process där intentioner, känslor och ingivelser behandlas och komprimeras för att kunna uttrycka något – svarar bra mot det jag vill lyfta fram i den konstnärliga processen.

Det sista ledet i syftesmeningen, att undersöka på vilket sätt en konstnärlig process bygger på kunskap, är svårare att vid en första läsning explicit hitta stöd i Deweys formuleringar. Kunskap är helt enkelt inte ett begrepp han använder, däremot framträder förstås erfarenhet ständigt som begrepp. Men det går också att säga att han faktiskt inte skiljer mellan erfarenhet och kunskap.⁷³ Nyckeln, uppfattar jag, finns i just Deweys distinktion mellan erfarenhet och kunskap. Erfarande i sig betyder inte att vi når kunskap. Först när vi gör *en erfarenhet* – alltså fullföljer en process av erfarenhet fram till en form av avslutning och från den platsen också kan blicka tillbaka på, och reflektera över, hela skeendet – kan vi sägas ha erhållit kunskap, menar jag.⁷⁴

När Dewey beskriver vad som ligger bakom ett konstnärligt uttryck och förflyttar fokus bort från konstnärens personlighet till något annat, öppnar han också upp för att detta andra skulle kunna beskrivas i termer av förmåga och skicklighet. När Dewey pekar på att ett uttryck för känslor och ett konstnärligt uttryck är två skilda saker, menar han att det konstnärliga uttrycket är beroende av lagrad erfarenhet. Men det stannar inte där, upplevd och lagrad erfarenhet är en sak, det måste också ske en koppling till det vi har framför oss i stunden – den lagrade erfarenheten måste ”materialiseras” i ett nu. Jag menar att förmågan att använda en lagrad erfarenhet in i en konstnärlig gestaltning går att beskriva som en form av kunskap.

⁷³ Hjertröm Lappalainen och Schwarz ger ett exempel på detta: När Dewey beskriver en person som klarar av att ställa en hypotes är det en tränad (*trained*) person, till skillnad mot en otränad (*untrained*) person som inte är redo för det. Författarna påtalar att i den svenska översättningen har *trained* och *untrained* felaktigt översatts som ”utbildad” och ”outbildad”. Hjertröm Lappalainen, Schwarz, *Den reflekterande erfarenheten*, s. 108.

⁷⁴ Det gäller här att inte blanda ihop med hur vi i dagligt tal använder begreppet erfarenhet.

Samtidigt som jag upplever att Deweys begreppsvärld hjälper mig att i denna text reflektera kring den konstnärliga processen, finns också delar som skaver och som utmanar mig att säga emot mig själv. Kanske är det något alltför logiskt och förnuftsstyrt i hans resonemang som jag trots allt värjer mig emot. Jag tror det handlar om Deweys betoning av *balans* i olika sammanhang – balans mellan görandet och genomgåendet, balans mellan känslor och bearbetning. Det finns en fara, tänker jag, att läsa in den konstnärliga processen som alltför bunden av denna ändå resonemangstyrda balans. Det skulle kunna gå att se på det jag kallar den problematiska delen i min berättelse, den där vi sökte oss fram med gipsexperiment, med helt andra ögon än jag tidigare gjort. Kanske var ”problemet” här inte att görandet tog överhanden och att vi inte såg relationen mellan görandet och genomgåendet. Kanske skulle vi ha kastat oss ut ännu mer i detta görande, blivit än mer okontrollerade? Vad vet jag? Men när jag skriver detta är det som att jag ser Deweys formuleringar som om det vore en manual för processen – istället för att stanna vid att använda dem som redskap för att i efterhand reflektera kring. Denna osäkerhet och kluvenhet inför det jag ändå tycker mig sätta fingret på i min undersökning av den konstnärliga processen, får vara betecknande för hela denna uppsats. Tveksamheten finns där redan i det som jag i metodavsnittet beskriver som min skuggfråga: kan en bildkonstnärlig process överhuvudtaget beskrivas i ord och vad skulle vara värdefullt i det?

Del 2

Intervjuer och reflektioner

I detta avsnitt kommer jag presentera och diskutera exempel ur de intervjuer jag haft med tre konstnärer. Med detta som reflektionsyta fortsätter jag använda mig av Deweys tankar i *Art as Experience* och kommer också in på delar av hans verk *How We Think*.⁷⁵ Också här träder några olika teman fram, som jag menar kan hjälpa till att synliggöra vad det är som händer i ett konstnärligt görande och i viss mån även ringa in hur konstnärlig kunskap kan förstås. Dessa fyra teman fungerar också fortsättningsvis som underrubriker i texten: *Percipierande, Tänkande och erfarenhet, Motstånd, (O)säkerhet*.

⁷⁵ Dewey, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*.

Percipierande

Som jag tagit upp tidigare beskriver Dewey i kapitlet *Having an Experience* konstnärens process som bestämd av kopplingen mellan görandet och genomgåendet inför vad som ska göras härnäst. Den egentliga ”intelligensen” är hur vi förnimmer resultatet av ett görande, och hur vi utifrån det väljer att gå vidare. Det är alltså inte görandet i sig som står för det egentliga ”intelligenta arbetet”, även om det förstås också kan sägas kräva en skicklighet.⁷⁶ Jag menar att det är förmågan att percipiera relationen mellan det som görs och det som genomgås som karaktäriserar konstnärens yrkesskicklighet.⁷⁷ Går det att synliggöra mer vad som sker i detta percipierande i en konstnärlig process?

Jag fortsätter att använda mig av Deweys begrepp men låter nu de intervjuer jag genomfört med andra konstnärer utgöra en grund. Jag prövar att se på percipierandet som något som pågår mellan konstnären och dennes verk, där fokus då ligger på det som kan beskrivas som ”förnimmandet av resultatet” under processen, och hur det i sin tur leder vidare i görandet. Hur beskriver andra den process som kan sägas pågå mellan dem själva som konstnärliga utövare och deras verk?

En av de konstnärer som jag intervjuar skriver om sin konstnärliga process i en tidigare utgiven publikation:⁷⁸

När jag arbetar berättar måleriet hela tiden saker för mig. Så är det att göra en målning, den har ett visst förlopp, men i det förloppet kommer det att hända saker som inte kommer att hända på exakt samma sätt igen. Därför är det svårt att prata om det, man vet så lite, sedan vet man allt men det har ingen som helst betydelse, för nästa verk kommer ställa helt nya krav för sin tillblivelse.⁷⁹

Redan formuleringen ”måleriet berättar” går att förstå som en perception av relationen mellan det som görs och det som genomgås – målningen har ett förlopp som konstnären arbetar på att förnimma, få kontakt med. Även om konstnären uttrycker att varje målning är ”ett nytt kassaskåp att knäcka” beskriver hon i vårt samtal också en utveckling, en läroprocess:

⁷⁶ Såsom exempelvis hantverksskicklighet.

⁷⁷ Här tolkar jag Deweys formulering av ”intelligensens arbete” i betydelsen ”yrkesskicklighet”.

⁷⁸ Kristina Jansson, ”Måleriet och den inverterade skammen” ur *Rummets rymder 1974 – En inackorderingsplats för ihågkomna och glömda rum*, red. Kristina Bength, Cecilia Darle, Stockholm: Arvinus + Orfeus Publishing, 2016.

⁷⁹ Jansson, sid 22.

KJ: Jag har gjort väldigt många målningar som bara har havererat, under en väldigt lång tid. Ända tills dess att jag började hitta något: Ja, men det här kanske kan funka. Men jag tillbringade i alla fall de första fyra åren på konsthögskolan, och alla de åren innan, med att göra målningar som jag kände: det här funkar verkligen bara så där. Jag tror att det är något med måleriet också. Det blir fult. Under väldigt lång period. Det ser hemskt ut under en väldigt lång period. [---] Kanske är det så med idrott också. Att man liksom gör och gör och gör, och så finslipar man. Och man känner också medan man gör att just den där grejen funkar inte optimalt, den kan jag slipa på. Och det är något man känner i kroppen helt enkelt.

Kanske är det här också delvis ett tekniskt kunnande som konstnären syftar till, där även en form av hantverksmässig skicklighet i måleriet spelar in. Men hon beskriver även hur hon upplever att ”seendet” har tränats under åren, och att denna träning även sker i samtal om det konstnärliga arbetet. Konstnären har länge undervisat på konstskolor och konsthögskolor, vår dialog rör sig därför mellan hennes erfarenheter som undervisande och kring det egna arbetet i ateljén:

IB: Jag tänker också att det kan handla om att man som lärare i handledningen försöker förstärka en slags dialog mellan student och verket?

KJ: Ja. Och det har mycket med seende att göra. Jag tänker själv på de erfarenheter jag hade i början när jag började måla och tyckte att allt bara var förskräckligt. Jag var så besviken på allting. Och sedan när jag satt i ett rum med andra människor och tittade på saker [arbeten] så kunde jag se hur de nästan fysiskt förvandlades framför mina ögon när det sattes ord på dem. Det var som att man såg de här grejerna på nytt, på ett nytt sätt, och kunde lösgöra sig lite från dem. Det gällde främst andra människors verk, att man fick ingångar. Och då blev det som att jag förstod, att det här är labilt, det här är inget bestämt, hur den här bilden är, det handlar väldigt mycket om avläsning, och hur man hanterar den. [---] Samtalet i sig kan öppna upp bilden, och bända isär de där misslyckandena till öppningar istället. Det här kan man gå vidare med, och ta det exempelvis hit, eller det där kan man också gå vidare om man skulle tycka att det var mer spännande.

Konstnären beskriver en förmåga som bygger på erfarenhet av att också ta del av andras arbeten, och då inte stanna vid ett visuellt förnimmande utan också en mer ordspråklig varseblivning. Att få tillgång till andras dialoger med konstnärliga verk ger erfarenheter in i det egna arbetet. Jag vill mena att det pekar mot ett sätt att faktiskt tränas i förmågan till percipierande. Det öppnar också upp för en erfarenhet om att det i ett konstnärligt görande

finns olika vägar och riktningar, det går att ta sig fram i arbetet med ett verk på olika sätt. Jag kan förstå detta som att konstnärens beskrivning av ”dialogen med verket”; hur vi förnimmer resultat och hur vi utifrån det väljer att gå vidare kan ses som en direkt utveckling av ett ”intelligensens arbete”, alltså att percipiera relationen mellan görandet och genomgåendet.

IB: Är det den här typen av samtal som du också har i ateljén, med dig själv, mellan dig och verket så att säga?

KJ: Ja, det tror jag. I utgångsläget tror jag att jag vet vad jag ska göra, och så känner jag mig rätt lugn och lite förhoppningsfull. Sedan börjar jag och då går det åt helvete, för då blir det stökigt. För det är så väldigt många saker att hålla koll på... innan man får upp en bild så ser den bara helt förskräcklig ut. Den uttrycker behov av att vara ofärdig. Och sedan får jag tänka om helt enkelt. Jag tänker att det är så många olika avläsningsnivåer: det finns inspirationen man går in med som sedan förstörs, då måste man vara extremt praktisk och bara försöka... med allt som har med komposition att göra, med storlek på ramar, hur blir det i rummet, blir det rum? Och sedan när man har sett de sakerna, så kanske man kan gå tillbaka till det här: Vad är det för något, vad är det för spök? Så försöker man fånga tillbaka det, men då är det ofta så att då har bilden, rent konkret, blivit sin egen, och då är det den man får deala med.

Konstnären kan sägas beskriva hur hennes percipierande av relationen mellan görandet och genomgåendet förändras under arbetets gång. I det korta utdraget ur intervjun märks exempel på en väldigt tät koppling mellan det som konstnären gör och det som hon genomgår, det handlar inte om att distanserat analysera ett penseldrag. Det är en prövande process, långt ifrån friktionsfri, som skulle kunna liknas vid en dialog. Här återkommer också konstnären till ett exempel på att verket i sig blir ”aktivt”, att verket tycks uttrycka vad som måste hända. I ett skede uttrycker målningen behov av att vara ofärdig, senare i processen ställer målningen andra krav. Här kan alltså anas en form av brott i processen. Målningen i detta fall, och det som händer med den under arbetet, börjar alstra en egen mening så kraftfullt att den kan sägas staka ut en fortsatt färdriktning.

En av de andra konstnärerna jag intervjuar beskriver även hon ett prövande i arbetsprocessen, här handlar det om en skulptural installation som hon arbetat med tidigare inför en utställning. Percipierandet får då också inbegripa faktiska rumsliga förhållanden och förnimmelser. Lösningar som egentligen kan framstå som väldigt praktiska till sin natur, får även de en viktig roll. Samtalet kretsar här kring tillblivelsen av ett verk som består av stora bokstäver, skulpturalt gestaltade i brunt papper. Jag frågar konstnären om hon kan beskriva

sin process med gestaltningen och hur intentionen till verket föddes:

LS: Ja, det kom också ur en tanke att jag behöver fylla upp konsthallen. Det var en banal men en viktig aspekt: jag behöver helt enkelt göra en installation till. Rumsligt behövs den här dynamiken för utställningen. Då byggde jag en liten modell över rummet, och gjorde små pappbokstäver, men insåg förstås att de ser så där jättefina ut när de är så små, bara då håller de ihop bra. Så då fick jag testa någon slags storleksrelation: går det att bygga, hur, går det att tejpa runt? Jag byggde en del av ett H först, som var alldeles för stort, det gick hela vägen upp i taket, 3,5 m. Då insåg jag det här blir bara som ett draperi, man kan inte avläsa bokstaven. Så byggde jag säkert tre, fyra olika varianter, upp och ner i storlek, och jag firade upp dem i taket för att testa.

IB: Då var det upplevelsen av hur bokstaven kändes i rummet som du prövade?

LS: Ja, och alla praktiska parametrar: hur många snören behövs, hur kan man fästa dom?
Det var en testande process.

De två konstnärernas processer kan sägas utmärka sig som skeenden där förmågan att se relationen mellan görandet och genomgåendet driver handlingen framåt. De beskriver bägge processerna som att de gör något fysiskt med material, och därefter tar ställning till hur de ska fortsätta. Förnimmandet och tänkandet har en stor plats, men de har samtidigt något faktiskt framför sig i form av en målning eller ett skulpturalt objekt. Genomgåendet blir på så sätt nära knutet till görandet. Jag återkommer här till något som kan användas vid beskrivningen av en konstnärs skicklighet: det stannar inte vid en förmåga att "se" sitt verk, det handlar om att *se relationen* mellan vad som görs med verket och hur det genomgås. Det skulle gå att beskriva som en skicklighet där inte bara det tekniska kunnandet finns med, utan också en form av ett dialogiskt kunnande med materialet.

Den tredje konstnären jag intervjuar, inleder även hon med att först beskriva ett faktiskt fysiskt provande i ett material:

FB: Det är svårt att tala om när något [en konstnärlig process] börjar. Oftast börjar det inte från början utan jag är inne i någon slags process ständigt, och det ena leder hela tiden fram till det andra. Som till exempel när jag broderar. Då kan jag börja väldigt sökande i det. Där jag kanske vill undersöka ett tema. [---] Då i början ser jag något framför mig som ett slags slutmål. [---] Men när jag sitter i den där processen, då väcks det nya frågor, jag får syn på något annat. Så det är en ständig rörelse där den ena processen föder nästa process.

Men konstnären beskriver också ett annat exempel ur en konstnärlig process som är mindre kopplad direkt till material. Även här sker ett slags prövande, men kanske är det mer att likna vid ett slags föreställande tankearbete. Genomgåendet finns där men detta har ingen faktisk fysisk gestaltning att relatera till.⁸⁰ Konstnären beskriver ett verk hon arbetade med flera år tidigare under hennes utbildning, hon börjar med att beskriva hur hon hittade fram till en idé:

FB: Jag minns väldigt tydligt hur jag fick den här idén, jag cyklade genom stan och tänkte på vad jag skulle arbeta med i mitt examensprojekt, och plötsligt när jag tittade på alla byggnadsställningar, så såg jag något framför mig. Jag såg hur jag började brodera på dem. [---] Jag hade funderat en del över de här textila traditionerna, att de kändes så begränsade. Och hur skulle jag kunna angripa detta?

IB: Men det du beskriver är att det var mer en gestaltningsidé som poppade upp, att liksom så här skulle man kunna göra?

FB: Ja precis, och inte ett så målinriktat sökande, utan mer att det kom idéer lite så där hipp som happ, och så tog jag fasta på någon. Men nu är jag mycket mer målinriktad och det krävs att jag problematiserar mycket innan jag sätter igång.

IB: Kan man säga att det gjorde du där också. Men du gjorde det efteråt.

FB: Ja, i lite omvänd ordning.

IB: Men du får det att låta så enkelt, du cyklar genom stan och så får du en bild framför dig av något du vill göra, och får lust och kraft, något stämmer. Och du säger själv att det hade poppat upp många olika idéer. Då tänker jag att den här gestaltningstanken du får, den går igenom någon slags prövning för att duga på något sätt? För du tog inte någon av de andra tio idéerna?

FB: Nej, precis. Jag funderade lite på det tidigare, jag tänker att det handlar väldigt mycket om en kunskap. Det finns vissa moment i processen där erfarenheter och kunskapen man har används på ett konkret sätt. Att välja en idé, är ju på något sätt baserat på mina tidigare erfarenheter. Jag minns att jag pratade med en vän om det här. Jag skulle jobba inför en utställning och var lite tidspressad. Så sa jag: Men jag måste pröva detta först, jag måste göra skisser... Och hon sa bara: Det där stadiet har du passerat, du kan bara göra. Och då gjorde jag bara, jag hade inte tid att gå in i de där långa skissprocesserna. [---] Jag tänker att det ligger något i det, att det som jag väljer att jobba med, sen kanske det inte är att allt blir jättebra, men någonstans så tror jag att mitt val är baserat på tidigare arbete, jag kan också i förväg se vad som fungerar.

IB: Att du har ett slags förtroende för det du ska göra, en säkerhet liksom?

FB: Ja, för känner jag inte den säkerheten för en idé så får den vila, så kanske den poppar upp

⁸⁰ Dessa inslag finns även i de två andra konstnärernas processer, jag har gjort ett urval ur de olika intervjuerna för det jag vill diskutera.

lite senare, där jag då också kanske kan fördjupa mig på något sätt i det som jag vill gå vidare med.

Jag uppfattar detta som ett konkret exempel på att det inte räcker med att erfarenhet tillägnas, själva tillägnandet är bara en första fas, därefter börjar arbetet med att lära att dra slutsatser – ett slags träning i att se relationen mellan görandet och genomgåendet. Konstnären beskriver detta genom att hon prövar, både tidigare erfarenheter och nya idéer, genom tankeprocesser. Detta skulle kunna vara ett bra exempel på det jag nämnt tidigare om de ”inre materialen”.⁸¹ Observationer och minnesbilder behöver, precis som faktiska fysiska material, också de gå igenom en bearbetning för att nå ett estetiskt uttryck. Konstnären lyfter fram att det är tidigare erfarenheter som möjliggör denna organiska koppling mellan de inre och de yttre materialen – hon kan i tankarna bearbeta en gestaltningsidé. Jag kommer att återkomma till det skeende konstnären beskriver där ”idéer poppar upp” i en senare diskussion.

I de exemplen jag lyft fram från intervjuerna går det att se hur förmågan att uppfatta relationen mellan görandet och genomgåendet är påtaglig. Jag ser det som att den här uttrycks i konstnärernas förmåga att inleda och upprätthålla en dialog med verket. Denna förmåga kan också tränas i en konstnärlig praktik, att ta del av andras dialoger kan skapa erfarenheter som gagnar den egna dialogen. Det handlar ofta om ett prövande i material eller i rum, men prövandet kan också ske ”immateriellt” i tankarna – det gestaltade, i tanke eller i något materiellt, framstår sedan som ett förslag som det gäller att ta ställning till. Jag menar att processen kräver en förmåga som även om den är i allra högsta grad kopplad till kroppsliga förmågor av hur något fysiskt beter sig, också handlar om abstrakta tankeprocesser. Dialogen med verket – eller perceptionen av relationen mellan görandet och genomgåendet – är ett ”intelligensens arbete”.

I syftet till min uppsats ingår att undersöka hur en konstnärlig process bygger på kunskap – jag vill mena att förmågan till perception av relationen mellan görandet och genomgåendet, det dialogiska arbetet under verkets tillblivelse, absolut kan sägas beskriva konstnärlig skicklighet. Jag prövar att påstå att konstnären besitter en form av intelligens som blir synlig just i detta perciperande. Genom att på detta sätt använda begreppet perception ger jag ett möjligt svar på min inledande fråga om hur en konstnärlig process kan beskrivas med ord. När jag här också lyfter fram erfarenhetens betydelse till detta perciperande, och menar

⁸¹ Denna text s. 25-26.

att den bygger på skicklighet och en form av intelligens, har jag också gett ett möjligt svar på en annan inledande fråga, nämligen på vilket sätt en konstnärlig process bygger på kunskap. Innan jag går vidare i reflekterandet kring intervjuerna ger jag först mer plats åt frågan om tänkandets roll i processen.

Tänkande och erfarenhet

I Deweys verk *How We Think* beskriver han hur reflektionsprocessen, det som han menar är det sofistikerade tänkandet, är länkat till erfarenhet och uppstår i handling.⁸² Att erfarenhet och tänkande är tätt sammankopplade med varandra och strävar åt samma håll betonas även här. När vi ställs inför en situation som på något sätt ter sig problematisk och vi motiveras att lösa den – då börjar det reflekterande tänkandet, enligt Dewey. Men alla problem leder inte automatiskt till reflektion, en förutsättning är att vi hamnar i någon grad av *perplexitet* – vi blir avvaktande och följer inte första bästa infall utan kritisk granskning.⁸³ Reflekterandet sätter igång ett granskande av situationen, ett observerande. Detta görs genom direkt varseblivning där vi exempelvis kan använda syn och hörsel, men även minnen av tidigare observationer involveras. Sammantaget får vi fram det som Dewey kallar ”fakta i målet” som vi är tvungna att förhålla oss till: ”They must be taken for just what they are. Hence observation and recollection must be used to the full so as not to glide over or to mistake important features.”⁸⁴

Den reflekterande aktiviteten, skriver Dewey, sker mellan två ytterpunkter: pre-reflekterandet – problemet presenteras framför oss, post-reflekterandet – problemet har lösts tillfredsställande.⁸⁵ Mellan dessa poler rör sig olika tillstånd av tänkande. Dewey delar in dessa tillstånd i fem faser, men betonar samtidigt att de går in och ut i varandra, dessa är: *förslag, intellektualisering, hypotes, resonerande, test och handling*.⁸⁶ Även om jag ryggar inför det rationaliserade sättet att se på tänkandet, prövar jag att se om begreppen hjälper mig i försöken att beskriva den konstnärliga processen.

Den första fasen, *förslag*, innebär att vi istället för att handla snabbt och spontant, hejdas temporärt.⁸⁷ Handlandet fortgår då i en annan ställföreträdande skepnad, som formande

⁸² Dewey, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*.

⁸³ *Ibid.*, s. 196.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 196-197.

⁸⁵ John Dewey, ”En analys av det reflekterande tänkandet” (övers. Sten Andersson), *Reflektion och praktik i lärryrket*, red. Christer Brusling, Göran Strömquist, Lund: Studentlitteratur, 1996. (översättning av kapitlet ”Analysis of Reflective Thinking”, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*.)

⁸⁶ *Ibid.* s. 17. (Jag använder mig fortsättningsvis av Anderssons översättning i löpande text, men hämtar blockcitat från originaltext.)

⁸⁷ *Ibid.*, s. 17.

av idéer eller förslag. Dewey använder ett exempel där en person kommer fram till en bäck som är för bred för att lätt hoppa över.⁸⁸ Ett första stadie skulle då kunna vara att det kommer upp ett flertal idéer om hur situationen ska lösas. Tankar och idéer uppstår i handlingar – de uppstår när vi står där inför bäcken, menar Dewey.⁸⁹ Men vad är egentligen bäcken en metafor för i konstnärens arbete? Om jag ska utveckla formuleringar kring ”den problematiska situationen” kan jag pröva att se på flödet av alla de gestaltningssituationer som uppstår under det konstnärliga arbetets gång, ibland konkreta och praktiska, ibland idébaserade eller estetiska. Det bör vara här, inför de ständigt uppkommande situationerna, som perplexiteten kan bli synlig. Dewey skriver att vi oftast inte vet exakt vad ett problem består av förrän i det ögonblick då vi har dess lösning.⁹⁰ Konstnären säger troligen inte: Det här är mitt gestaltungsproblem. Istället är det något som ”inte stämmer”, och kanske är det först när vi närmar oss ett förslag till en lösning, som vi förstår vad det var som inte stämde.

Den andra fasen kallar Dewey för *intellektualisering*.⁹¹ När en svårighet uppstår finns till en början bara något emotionellt, en förargelse över att vi hindras i vår handling. En intellektualisering krävs för att problemet ska bli preciserat, först då avtäcks problemet och vi ser orsakerna. Den vägledande idén, *hypotesen*, beskriver Dewey som en tredje fas.⁹² Här handlar det inte om de förslag som först kan tänkas dyka upp omedelbart och spontant. Detta förslag är i form av en mer bearbetad hypotes som bygger på att insikter och fakta fått oss att modifiera och korrigera det ursprungliga förslaget. En av konstnärerna beskriver att varje målning har ett slags exklusivt inbyggt förlopp som egentligen inte upprepar sig: ”Därför är det svårt att prata om det, man vet så lite, sedan vet man allt [---]” Jag tolkar detta som att först när målningens förlopp är löst, och en bearbetad hypotes framlagts, framgår vad problemet bestod av. En av de andra konstnären använder begreppet förslag explicit: ”Så tänker jag att skulpturer är, eller installationer. De är en slags förslag.”

Den fjärde fasen, fortsätter Dewey, är *resonemangets* fas.⁹³ Dewey menar att i denna fas utvecklar vi, för att lösa något komplext, långa resonemangskedjor av idéer som relaterar vidare till andra idéer. Vi resonerar om idéernas konsekvenser, utvärderar och tänker vidare. Detta utvecklande bygger på kunskaper som intellektet redan besitter, något som exempelvis påverkats av tidigare erfarenheter och utbildning. Men Dewey pekar här även på att det

⁸⁸ Ibid., s. 15.

⁸⁹ Ibid., s. 18.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid. s. 19.

⁹³ Ibid. s. 20.

omgivande sammanhanget, kultur och vetenskap, skapar förutsättningar för vilken utvecklingsgrad som uppnås.⁹⁴

Reasoning helps extend knowledge, while at the same time it depends upon what is already known and upon the facilities that exist for communicating knowledge and making it a public, open resource.⁹⁵

I mina intervjuer får Deweys resonemangsbegrepp en explicit plats i konstnärernas beskrivningar av processerna. En av konstnärerna lyfter fram exempel från samtal med kollegor och studenter där just ett konkret resonerande blir betydelsefullt, det kan leda arbetet vidare: ”Samtalet i sig kan öppna upp bilden, och bända isär de där misslyckandena till öppningar istället.” I en annan intervju visas exempel på hur resonemanget också är något som pågår i tankarna, idéernas konsekvenser utvärderas i en tankeprocess av resonemangskedjor. Hur det omgivande sammanhanget också har betydelse för resonemang blir även det synligt i intervjuerna. En av konstnärerna beskriver exempelvis tiden på konsthögskolan: ”Där fanns också människor att prata med hela tiden, om det inte var lärarna så var det studenterna. Och man fick stå till svars och prata om det man gjorde”. I citatet beskriver konstnären faktiska vardagliga förhållanden på konsthögskolan, men det skulle också kunna gå se att ett mer övergripande kulturellt sammanhang skapar förutsättningar för resonemanget att ta plats: här finns också nödvändiga kanaler att förmedla kunskapen vidare.

Den avslutande femte fasen, menar Dewey, består av *test och handling*.⁹⁶ Om vi tidigare med stöd av resonemang prövade en hypotes kommer vi här till en fas där experiment är nödvändigt. Om detta faller väl ut bekräftas vår tes. Men, menar Dewey, ”ett misslyckande är inte *bara* ett misslyckande”.⁹⁷ Tvärtom, vi lär oss lika mycket av våra misstag, under förutsättning att vi gjort dem efter ett reflekterande – då leds vi vidare och blir medvetna om vad som ytterligare behöver göras. Det är inget problem att synliggöra misslyckandets ”nytta” i en konstnärlig process. Kanske blir detta extra påtagligt just för att det är en sådan tydlig och ständig rörelse mellan orsak och verkan: ett penseldrag blir fel, en skulptur faller samman. Det är också möjligt att se misslyckanden som något som blir framgångsrikt över tid. En av konstnärerna pekar konkret på detta: ”Jag har gjort väldigt många målningar som bara har

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Dewey, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*, s. 204.

⁹⁶ Dewey, *Reflektion och praktik i läraryrket*, s.22.

⁹⁷ Ibid.

havererat, under en väldigt lång tid.”

Det kan tyckas väl formaliserat när Dewey presenterar dessa tänkandets faser, även om han betonar att de inte följer ett fastlagt mönster och att ”[---] dessa fem faser bara utgör en skiss till de oundvikliga drag som kännetecknar det reflekterande tänkandet.”⁹⁸ Såsom jag förstår sker tänkandet i en rörelse där de olika stegen går in och ut ur varandra. Men användandet av begreppet *fas* kan ändå väldigt lätt få oss att tänka i riktning ”ett skeende”, ”en period” eller ”en nivå”.⁹⁹ Hur mycket Dewey än betonar att det rör sig om oundvikliga drag som inte är fixerade eller avgränsade, associeras begreppet fas alltför lätt till linjärt tidsliga stadier, menar jag. Kanske kan vi här också inbegripa en skiljelinje mellan en konstnärlig och en vetenskaplig diskurs – ett linjärt framåtskridande som börjar med en problemformulering hör definitivt till den senare.¹⁰⁰ Jag tycker mig se hur skeenden i ett konstnärligt görande går att sätta ord på med hjälp av Deweys begrepp om tänkandets faser, men bara till en viss grad. Den konstnärliga processen är förstås också tidslig, men kanske är den det på ett annat sätt? Det finns också en fara att inordna den alltför snävt i en form som kanske lättast kan kopplas till vetenskap.¹⁰¹

I en antologi med texter som berör Deweys verk skriver filosoferna Jonna Hjertström Lappalainen och Eva Schwarz kapitlet ”Konsten att lära av erfarenheten”.¹⁰² De tar här utgångspunkt i Deweys *How We Think* och diskuterar hans framställning av erfarenhet och tänkande. Författarna skriver fram en kritik kring att Dewey visserligen medger att de förslag som från början ”poppar upp” är beroende av individens tidigare erfarenheter, men att han ändå inte verkar tillskriva dem någon större intellektuell betydelse.¹⁰³ Hjertström Lappalainen och Schwarz invänder och menar att Deweys resonemang brister ”eftersom varje individs historia påverkar vad hon observerar i en situation och i en mening även vad det är som gör henne perplex”.¹⁰⁴

Om jag vänder tillbaka till mina samtal kan jag absolut se att ”de första infallen”, förslagen som bara tycks poppa upp, beskrivs av konstnärerna som något av betydelse. Jag instämmer i författarnas kritik, det framstår som självklart att även de till synes spontant upp-poppande förslagen i allra högsta grad bygger på tidigare erfarenhet och kunskap, och inte

⁹⁸ Ibid., s. 23.

⁹⁹ originaltext: phases

¹⁰⁰ Även om det säkert inte *alltid* måste förhålla sig så i en vetenskaplig process heller.

¹⁰¹ Jag kommer att återkomma till diskussion konst-vetenskap i denna uppsats sista del.

¹⁰² Jonna Hjertström Lappalainen och Eva Schwarz, ”Konsten att lära av erfarenheten”, *Den reflekterande erfarenheten – John Dewey om demokrati, utbildning och tänkande*, red. Anders Burman, Huddinge: Södertörns högskola, 2014.

¹⁰³ Ibid., s. 104.

¹⁰⁴ Ibid.

bara på ”emotionell kvalitet” som Dewey tycks anse.¹⁰⁵ När en av de intervjuade säger ”[---] och plötsligt när jag tittade på alla byggnadsställningar, så såg jag något framför mig. Jag såg hur jag började brodera på dem”, så framgår tydligt den bank av erfarenhet av intellektuell betydelse som måste ligga bakom. Hon observerar det hon gör, byggnadsställningar täckta med vävplast, för att hon på grund av sin kunskap och erfarenhet associerar dem till något – vävplastens raster påminner om ett uppförstorat stramaljtåg.¹⁰⁶ Här finns en dialogisk kunskap med en teknik, att ha erfarenhet om hur ett broderi genomförs, såväl som en mer gestaltningsmässig erfarenhet och kunskap, att kunna bearbeta en gestaltningsidé till, som i detta exempel, ett monumentalt broderi. Detta sammantaget kan mycket väl sägas vara förutsättningar för hennes observationer och i viss mening också för hennes tillgång till själva perplexiteten. Men kanske ännu mer intressant är att konstnären befinner sig i en kulturell position där en sådan tanke är möjlig att tänka. Hon är student på en konstnärlig högskola och har där definitivt en given kontext. Det till synes snabba och spontana förslaget kan snarare sägas bottna i en mycket komplex uppsättning av erfarenhet, kunskap och sammanhang.

Vad vi tänker, hur vi tänker, borde i varje steg under det reflekterande tänkandet ha en nära koppling till den erfarenhet vi redan har med oss. Samtliga de faser Dewey tecknar upp för det reflekterande tänkandet menar jag kan ses som direkt förknippade med våra erfarenheter. I den första fasen bör vår förmåga till perplexitet vara avhängig av erfarenhet, precis som nämnts tidigare. I den andra fasen bör vår förmåga att lokalisera och definiera problem vara beroende av tidigare erfarenhet. När vi i den tredje fasen kommer fram till en bearbetad hypotes som då uttryckligen bygger på insikter och fakta, bör det finnas en stark koppling till den erfarenhet vi bär med oss. Den femte fasen beskrivs som ett prövande av hypotesen genom handling, att även den bör bygga på erfarenhet framstår som givet.¹⁰⁷ Samtidigt som Dewey skriver att ”granskningen av det förflutna kan vara den viktigaste faktorn i tänkandet” verkar det ändå vara så att ”den mest värdefulla hänvisningen till det förflutna inträffar [---] sannolikt när han kommit fram till slutsatsen”, vilket då kan förstås som tillhörande den fjärde fasen.¹⁰⁸ Det kan tyckas märkligt att Dewey som verkligen vill hävda erfarenhetens betydelse inte låter just tillgången till erfarenhet genomsyra varje steg i den reflekterande aktiviteten.

¹⁰⁵ Dewey, *Reflektion och praktik i läraryrket*, s. 19.

¹⁰⁶ Hennes upp-poppande idé kan sägas bygga även på andra mer tematiska associationer, som även de är beroende av hennes erfarenhet. Exempelvis hur hennes medium går att koppla till femininitet och hur hennes idé skulle kunna placera in det i en oförväntad domän, bygghantverkarnas.

¹⁰⁷ Den fjärde fasen som berör resonemang är den enda som Dewey uttryckligen beskriver som direkt beroende av erfarenhet.

¹⁰⁸ Dewey, *Reflektion och praktik i läraryrket*, s. 25.

Den första upplagan av *How We Think* skrivs redan 1919, en tid som präglas av naturvetenskapens frammarsch.¹⁰⁹ Kanske går det att se det som att detta speglas i Deweys försök att strukturera upp tänkandet, att få ordning och reda på något som ter sig mycket svårfångat. Det kan vara så att han först senare, när *Art as Experience* skrivs, utvecklar sina teorier kring vad en erfarenhet är och betonar dess betydelse fullt ut. När jag i denna text vill pröva att nå fram till hur den konstnärliga processen kan beskrivas blir ändå Deweys formuleringar kring tänkandets faser användbara, trots den kritik jag här skrivit fram. Det mest värdefulla, menar jag, är argumenteringen för att ”det sofistikerade tänkandet” är länkat till erfarenhet och uppstår i handling – tänkandet sker i handling, erfarenhet och tänkande är nära sammankopplade. I detta ligger ett starkt ifrågasättande av, till och med avståndstagande från, den gängse dualistiska uppdelningen mellan tanke och handling, och i förlängningen även den mellan teori och praktik. Att tänka och att göra är helt enkelt inte dikotomier.

Jag vill i denna essä som sagt undersöka hur en konstnärlig process kan beskrivas, en process som verkligen kan sägas ske just i handling. Som jag skriver inledningsvis vill jag dessutom försöka se på processen som en rörelse där tankar och idéer transformeras till en konstnärlig gestaltning. Att tänkandet och görandet formuleras som en enhet snarare än motsatspar, hjälper mig i min undersökning menar jag. Ett möjligt svar på frågan hur en konstnärlig process kan beskrivas är – som ett skeende där ett komplext tänkande uppstår i handling.

När jag här diskuterat tänkandets faser påminns jag om en förväntad distinktion mellan konstnärlig och vetenskaplig diskurs – den konstnärliga processen låter sig inte så enkelt beskrivas som en linjär process inledd av en problemformulering. Jag kommer att återkomma till diskussionen konst – vetenskap i uppsatsens sista del, men vänder nu tillbaka till att diskutera vad som kan sägas driva processen fram till ett konstnärligt uttryck.

Motstånd

Jag har i ett tidigare avsnitt beskrivit den rörelse i en konstnärlig process som kan sägas ske mellan ett känsloutryck och ett faktiskt konstnärligt uttryck. Det är inte floder av direkta känsloutryck som blir till konst, snarare handlar det om att känslor och ingivelser måste gå igenom stadier av bearbetning för att nå ett estetiskt uttryck. För mig stärker det min egen

¹⁰⁹ Darwins *Om arternas uppkomst* publicerades 1859, evolutionsteori och naturalistiska synsätt präglade starkt vetenskapen. (Burman, *Den reflekterande erfarenheten*, s. 19.)

upplevelse av vad en konstnärlig process innefattar och att den bygger på en förmåga snarare än något som lättare kan kopplas till personlighet.

När Dewey diskuterar begreppet uttryck markerar han tydligt att en aktivitet i sig inte automatiskt för med sig detta. Det är en utbredd missuppfattning: “[---] of supposing that the mere giving way to an impulsion, native or habitual, constitutes expression”.¹¹⁰ Han pekar här ut en distinktion mellan ”impuls och uttryck” – för att något ska kunna kallas uttryck behöver specifika erfarenheter inkluderas. Dewey introducerar här betydelsen av motstånd: “There is no expression without excitement, without turmoil.”¹¹¹ Men det är avgörande att detta tumult bara ska förstås som en plattform: “The turmoil marks the place where inner impulse and contact with environment, in fact or in idea, meet and create a ferment.”¹¹² Risken för att gå vilse i tumultet betonas. Det motstånd som tumultet innebär är nödvändigt för uttrycket, men det ska ses som en plats där syftet är att något ska behandlas för att sedan kunna gå vidare.

Kan jag uppfatta delar från mina intervjuer med andra konstnärer där något som kan likna detta tumult framträder? I ett av samtalen kommer vi mycket snabbt och konkret in på begreppet motstånd. Konstnären reagerar här på en publicerad text i en antologi där en annan målare jämför sig själv och måleriverktygen (duk, penslar, färg) med ryttaren och hästen. Det ordlösa samarbete som kan uppstå mellan en häst och en ryttare liknas vid det som uppstår mellan en konstnär och hennes verktyg, och i detta skeende framträder upplevelsen av ”en kropp” – ett påstående som min intervjudeltagare vänder sig emot.¹¹³

KJ: En häst har ett medvetande och en samarbetsvilja. Och det är helt avgörande. Och det skiter färgen i, den är inte ett dugg samarbetsvillig. Jag kan uppleva det som en kamp från noll till hundra.

IB: Du beskriver det som att det finns ett starkt motstånd?

KJ: Ja, man har å ena sidan sina idéer och sitt kunnande, sina känslor och intentioner. Å andra sidan har man sitt material, sina materiella förutsättningar. Och de två identiteterna tycker inte om varandra. De avskyr varandra. Som konstnär står man ju egentligen där och försöker att tvinga ihop två pluspoler som inte vill vara nära varandra, ju närmare man kommer desto svårare är det.

¹¹⁰ Dewey, *Art as Experience*, s. 64.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid. s. 69.

¹¹³ Red. Kristina Bength, Jonathan Habib Engqvist, Jan Rydén, Sigrid Sandström, *Studio Talks: Thinking Through Painting*, Stockholm: Arvinus + Orfeus Publishing, 2014, s. 140.

Konstnären formulerar konkret ett motstånd hon upplever och ger ”the turmoil” en faktisk plats: i gränssnittet mellan intentioner och materiella förutsättningar. Jag menar att detta kan vara en precis beskrivning av tumultet som måste genomgå. Tumultet markerar platsen där ”inre impulser” möter den faktiska omgivningen – i detta fall sker mötet konkret på målarduken.

I publikationen *Rummets rymder 1974 – En inackorderingsplats för ihågkomna och glömda rum* finns samma konstnär representerad med en essä.¹¹⁴ Även här finns formuleringar som kan sägas beskriva processens motstånd:

Som målare känns det som om jag arbetar knästående. Det är en både förnedrande och tvingande process, att bestämma sig för att tro på en idé som ibland är så tunn, så tunn, för att sedan kliva in i gestaltningens helvete där skala, format, färg, metod och bildförlagor långsamt skall arbetas fram. Man står där med ett slags ingenting utan varken mottagare eller egentligt syfte.

Konstnärens process kan här sägas beskrivas både faktiskt och metaforiskt. Uttrycket ”att arbeta knästående” tänker jag både står för en upplevelse av underläge, men det kan också läsas mer precist – att måla är på olika sätt en arbetsam process och hela min kropp är närvarande i detta arbete. Det ligger förstås nära till hands att i intervjun också ställa frågan vad det är som får konstnären att ge sig in i denna process:

IB: Vad är det du behöver ha med dig för att överhuvudtaget våga närma dig det här slagsmålet med bilden, att du vågar ge dig in i kampen så att säga?

KJ: Jag tror faktiskt att det har lite med att göra att jag inte tror att jag behöver göra allting. Jag får lite av mitt material också. Jag kan tänka att materialet i sig kan ha den där transformerande kraften, motbilden. Och det kanske är därför jag målar, att jag upplever den där friktionen. För mig är det inte bild, utan bild och material i friktion.

Så även om konstnären inte upplever att det samspel som kan sägas uppstå mellan ryttare och häst går att använda som metafor för målaren och hennes material, går det ändå att ana att någon form av samverkan, åtminstone bitvis, kan skönjas. Konstnären beskriver hur hon

¹¹⁴ Kristina Jansson, ”Måleriet och den inverterade skammen”, *Rummets rymder 1974 – En inackorderingsplats för ihågkomna och glömda rum*, red. Kristina Bength och Cecilia Darle, Stockholm: Arvinus + Orfeus förlag, 2016.

också, efter en kamp, upplever att hon kan få något tillbaka av sitt material. Men kanske är det just formuleringen kring att ryttare och häst har ett gemensamt mål, blir en kropp och rör sig harmoniskt framåt som är svår att använda som jämförelse.¹¹⁵ Vad jag tar fasta på är hur konstnären i intervjun lyfter motståndet som också en betydelsefull motor i processen. Jag har tidigare beskrivit det som att det konstnärliga görandet inte handlar om ett direkt uttryckande av känslor – för att kunna leda till konstnärligt uttryck måste den ursprungliga ingivelsen behandlas, komprimeras och utsättas för motstånd. Det konstnären här kan sägas beröra är att detta upplevda motstånd också är det som kan ”trigga igång” måleriet. Motståndet är något som motiverar och driver konstnären – om motståndet är en förutsättning för konstnärligt uttryck har det också implicit en inbyggd attraherande effekt på utövaren.

Konstnären som här ovan har citerats har under många år arbetat mest i ett medium, måleriet. En av de andra intervjuade konstnärerna använder sig i sitt konstnärskap, uttalat av medier av skilda karaktärer som exempelvis performance, programmering, relationella verk och skulptur. Hon formulerar här en annan typ av motstånd:

IB: Du började med att prata om att du har en bredd som konstnär, vad gäller olika material och metoder. Och att det är en styrka, men att det också ibland kan vara svårt för andra att definiera hur du arbetar. Men är inte det just din strategi?

LS: Jo, jag tror jag gillar det. Att problemlösa, det finns en förtjusning i det.

IB: Problemlösa ner på materialnivå också?

LS: Ja, och på programmeringsnivå, ljud, motorrörelse... och det är ofta så att när jag står inför ett nytt material, då är jag mer oskuldsfull. Det går att bli så himla skicklig på någonting. Jag är inte alltid så intresserad av skickligheten i sig.

IB: Men betyder det att du är ”naivare”, att du då har en annan känslighet då som är mer prövande, när du närmar dig ett nytt material?

LS: I min egen process tror jag att det är viktigt, jag är tvungen att göra det på det sättet jag kan. Jag tror att jag någonstans bekämpar en fallenhet jag har av att vara otroligt noggrann. Alltså jag är otroligt noggrann i varje möte med ett nytt material, det måste man ju verkligen vara. Men jag kan också känna när jag lärt mig programmera motorer eller microchips, att jag skulle kunna fastna i det här, hela mitt liv och sitta och nörda ihop. Och det skulle jag inte stå ut med. Så det är också ett slags bekämpande av ett slags väldigt systematiskt sinne. Som behöver få ett annat mothugg, en motpol. [---] Jag tycker bättre om att vara noggrann med något som jag inte riktigt känner till. Än att vara noggrann med något jag kan alltför väl.

¹¹⁵ Även om jag som hobbyryttare kan uppleva att mycket av ridningen också är en kamp (om än väldigt rolig), och att det här är en idealbild av ridningen.

Konstnären uttrycker att hon ser en utmaning i att närma sig olika medier, att det motstånd som finns där för att hon faktiskt inte har skickligheten i ett nytt material, används som en drivande faktor. Jag tolkar det som att hon dels drivs av nyfikenhet att pröva konstnärliga uttryck i skilda medium, dels att hon använder ”okunnighet” som ett nödvändigt motstånd. Kanske är det också ett sätt för henne att undvika ett lösningsinriktat eller alltför induktivt tänkande. Samtidigt framgår det tydligt att det motstånd en konstnär kan sägas behöva, och kanske söker efter, inte på något sätt går att generalisera. Kanske är det därför det går att synliggöra detta motstånd hos just den konstnärliga utövaren som i hög grad utformar och själv väljer sin arbetsmetod.

En annan konstnär beskriver ytterligare en form av motstånd som kan sägas beröra mer konceptuella delar av en konstnärlig process där en gestaltningsidé tar form. Hon ställer här materialmässiga ”impulser” mot, något som jag tolkar som, ett teoretiskt motstånd. Hon beskriver en process där hon först tagit del av textila arkiv och blivit hänförd av det hon såg:

FB: I början var jag vilsen inför vad jag skulle göra av allt det här, jag försökte hitta någon ingång eller angreppssätt, det tog ganska lång tid. Jag var tvungen att fördjupa mig mer teoretiskt, läsa lite mer, förstå lite mer. [---] För att hitta någonting som jag kunde ställa emot det som jag hade sett. Det räckte inte bara med den där hänförelsen, att hitta någon slags kritisk infallsvinkel var också viktigt. För att sätta två saker mot varandra. För att det ska födas någon slags tanke, gestaltningsidé, som jag kunde arbeta kring.

Det nödvändiga tumultet kan här sägas uppstå i mötet mellan en stark estetisk upplevelse, hänförelsen när konstnären får ta del av textila samlingar, och ett intresse av att hitta teoretiska ingångar i den konstnärliga processen.

När jag här försöker fånga hur en konstnärlig process kan beskrivas kan just motståndet i processen framstå som signifikativ – en nödvändig friktion som uppstår mellan olika enheter. På en övergripande nivå kan det beskrivas som ett tumult mellan konstnärliga intentioner och materiella förutsättningar. Men, menar jag, det går också att se att motståndet dessutom har en förmåga att dra in konstnären i processen, att motståndet kan vara en drivkraft och kanske till och med en metod. Det skulle kunna formuleras som att konstnären faktiskt söker efter bäcken som inte så lätt går att ta sig över. Men med en sådan beskrivning framstår konstnären som uttalat probleminriktad, något jag värjer mig emot. Det kanske inte är så att konstnären från början ser ett uttalat slutmål – det där att komma över bäcken är inte i fokus – det är snarare vägen dit, och allt som då kan uppstå, som har större betydelse. Jag

skulle hellre uttrycka det som att konstnären är motståndsinriktad och söker efter en nödvändig friktion i den konstnärliga processen. Precis som i min diskussion om tänkandets faser stöter jag här på det som ofta kan beskrivas som en konstens distinktion mot vetenskapen: formulerandet kring problem och slutmål. Jag prövar en annan variant av bäckmetaforen: vetenskapspersonen vill på bästa och snabbaste sätt komma över bäcken, konstnären har inget emot att uppehålla sig i bäcken. Kanske är det till och med görligt att påstå att jag som konstnär ställer mig frågan: Var är bäcken? Jag menar att formulerandet kring det ”nödvändiga” motståndet och konstnärens relation till det, hjälper mig att ge ett möjligt svar, om än ett metaforiskt sådant, på frågan om hur den konstnärliga processen kan beskrivas. En konstnärlig process utspelar sig till stor del i en bäck där rörelser av motstånd är nödvändiga.

(O)säkerhet

Ett begrepp som ofta används när en konstnärlig process beskrivs är osäkerhet. Kräver en konstnärlig process en grad av osäkerhet och hur kan vi få syn på den i så fall? Dewey skriver om det nödvändiga tvivlet i *How We Think*:

To be genuinely thoughtful, we must be willing to sustain and protract that state of doubt which is the stimulus to thorough inquiry, so as not to accept an idea or make positive assertion of a belief until justifying reasons have been found.¹¹⁶

Tvivlet behövs för att motivera hela undersökningen, det är nödvändigt att dröja kvar vid ett ovetande, menar Dewey. Det är knappast en kontroversiell uppfattning. Konstnärens processer lyfts ofta fram som just sökande och osäkra, med en avsaknad av givna mallar. Samtidigt, eller kanske just därför, tänker jag mig att konstnären i allra högsta grad är beroende av osäkerhetens motsats, en visshet eller säkerhet. När jag tidigare i denna text diskuterade begreppet spontanitet berörde jag också kort just säkerhetens betydelse i den konstnärliga processen. Jag beskrev då denna säkerhet som en förmåga till att behålla styrfarten framåt i den konstnärliga processen.¹¹⁷

¹¹⁶ Dewey, *Volume 8:1933, Essays and How We Think*, s. 124.

¹¹⁷ Denna text s. 21.

En av konstnärerna beskriver i en passage att även om hon går in och arbetar med nya material och metoder upplever hon en trygghet i att hon vet *varför* hon gör något. Trots att hon inte har lång erfarenhet inom ett materialområde så märks ett slags skicklighet i att hålla kvar vid detta varför, och det skapar en riktning.

IB: Men hur tänker du att det här byggs upp? Den här tryggheten i att veta ”varför”? [---]
Vad är det du har med dig?

LS: Ja, dels tror jag att det är erfarenhet. Och erfarenheten är ju både flera år av att det bara har hänt olika saker, alltså konstnärligt, där jag har visat upp ting, verk, performance för andra. Och också sett hur det fungerade och analyserat, vad blev konstigt, vad blev otydligt, eller vad som nu är viktigt just då. Det är en del. Sedan handlar det nog också om att jag jobbar med saker jag är uppriktigt intresserad av. Att jag litar på det. [---] Jag tror att man som konstnär övar upp det där konstnärssubjektet, att man själv är ansvarig för det man gör. Till exempel: här är min bild, jag gjorde så här, och det blev bra. Man ska vara säker på det liksom. Det är jag bra på att ha med mig in i de här ganska osäkra skeendena som vi ibland visar upp.

Parallellt med den osäkerhet som ändå kan sägas ligga i en konstnärlig process för konstnären fram en nödvändig säkerhet: en förmåga att hålla fast vid, och tro på, intentionen. Om tvivlets nödvändighet lyfts fram för att kunna tänka i verklig mening, vill jag samtidigt betona tvivlets motsats, säkerheten, som nödvändig i en konstnärlig process. Den skulle kunna förstås som en visshet i att stanna i en osäkerhet. Jag menar att konstnären också pekar på hur denna säkerhet byggs upp: det handlar om att försöka väldigt många gånger och det handlar om att ”utsätta sina försök” för provningar, exempelvis genom att låta de möta en mottagare, en betraktare. Säkerhet är något som märks vid ett flertal tillfällen under intervjuerna. En av konstnärerna nämner vikten av att uppleva en säkerhet initialt när en idé börjar formuleras. ”[---] känner jag inte den säkerheten för en idé så får den vila [---]. En annan av konstnärerna uttrycker att förtroendet för det som ska göras är viktigt. I min egen berättelse i uppsatsens första del kan också en säkerhet märkas, där handlar det om vissheten att något är klart, jag formulerar det som att ”det var hit jag ville”.

Någonting som återkommer under mina intervjuer med de tre konstnärerna är också en syn på processen som meningsbärande i sig. I det konstnärliga görandet ligger en vilja att

utforska något.¹¹⁸ Ett tema, en problematisering eller ett område ska greppas under själva processen med gestaltningen – processen i sig blir på så sätt en plats för ett undersökande. En av konstnärerna uttrycker att hon skapar sig själv en fråga eller ett problem som hon sedan diskuterar eller ifrågasätter i och med att hon faktiskt gör. Kanske förstärks detta eftersom hennes arbetsprocess bygger på en tidskrävande teknik, i detta exempel är det fråga om broderi:

FB: Jag vill förstå mitt material och mina tekniker, vad de är i sig själva mer än fibrer eller tekniker. Förstå var till exempel ett korsstyggn i sig kommunicerar, eller ett motiv snarare kanske. När jag jobbar så tar det tid och i den tiden prövar jag mina idéer, tankar frågeställningar och diskuterar ganska mycket med mig själv och försöker också att vara kritisk mot de val jag gjort.

Här märks ett reflekterat tänkande inte bara mycket nära kopplat till det faktiska görandet, utan även *i* eller *genom* görandet. Genom handlingen med att sy stygnen förs en dialog med vad stygnen, eller verket som stygnen bygger upp, i slutändan ska ge uttryck för. Precis som i de andra konstnärernas beskrivningar av sina processer märks ett fjärmande från ett linjärt tänkande från idé till ett utförande. Eller från ett problem till en lösning. Men trots det, eller kanske snarare på grund av den slingriga processen – betoningen av de framträdande undersökande dragen i konstnärliga processer menar jag i allra högsta grad bygger på och kräver en säkerhet. I inledningen av denna uppsats ställde jag frågan på vilket sätt en konstnärlig process bygger på kunskap. Det är inte svårt att se att den säkerhet jag här pekar på i en konstnärlig process kan handla om just tillägnad erfarenhet och kunskap. Kunskap som då kan sägas exempelvis göra att ett ”varför” kan hållas närvarande eller som får mig att veta när något är klart.

Avslutning, del 2

I denna andra del av uppsatsen låter jag utdrag från intervjuer med tre konstnärer utgöra en grund för reflektion kring konstnärliga processer. Genom några olika teman prövar jag att synliggöra vad som kan sägas hända i ett konstnärligt görande och jag försöker också att ringa in på vilket sätt det kan sägas handla om kunskap. Jag kommer fram till att ett sätt att beskriva på vilket sätt en konstnärlig process bygger på kunskap är att peka på konstnärens förmåga till

¹¹⁸ En vilja att utforska något kan då också betyda en strävan efter att hitta det som ter sig svårt att greppa, det som inte förstås – i betydelsen det som kan sägas erbjuda motstånd.

percipierande av relationen mellan görandet och genomgåendet. Jag framställer det som en form av dialogiskt arbete med ett verks tillblivelse och menar att förmågan till detta bygger på skicklighet och erfarenhet. Jag prövar att påstå att konstnären besitter en form av intelligens som möjliggör percipierandet av relationen mellan görandet och genomgåendet.

Deweys teorier kring tänkandets faser ges i denna textdel utrymme och jag menar att dessa, trots en viss kritik, blir användbara i min strävan att ge exempel på hur en konstnärlig process kan beskrivas. Jag liknar en konstnärlig process som ett skeende där en viss form av tänkande uppstår i handling, i det konstnärliga görandet.

Jag hittar också fram till något jag liknar vid motståndets betydelse i en konstnärlig process. I mina intervjuer ser jag exempel på hur konstnärerna kan sägas använda sig av en form av friktion i processen, något som jag själv också har lätt att känna igen. Detta kan liknas vid ett tumult som uppstår mellan exempelvis konstnärliga intentioner och materiella förutsättningar. Jag pekar också på att detta motstånd inte bara är nödvändigt för att driva processen framåt utan att det också kan sägas utgöra en form av konstnärlig drivkraft. Avslutningsvis lyfter jag fram säkerhetens betydelse i den konstnärliga processen – till skillnad mot osäkerheten som annars brukar framställas som mest betydelsefull. Jag menar att just för att en konstnärlig process inte så lätt går att inordna i ett linjärt tänkande från idé till slutmål, är den beroende av konstnärens säkerhet. Tillägnad erfarenhet och kunskap blir avgörande för denna säkerhet.

Syftet med denna uppsats, att beskriva den konstnärliga processen, låter sig inte så enkelt göras – men trots ett visst eget tvivel, hittar jag här formuleringar som jag menar ändå kan vara möjliga. För mig blir språket, orden, ett sätt att också synliggöra något i sig mycket välbekant ur en annan vinkel. I uppsatsens sista del kommer jag nu vända blicken mot tre andra konstnärliga utövare och genom att ta del av deras texter och skrivande åter ställa frågan: Hur beskrivs konstnärliga processer med ord? Jag kommer då också närmare det som jag inledningsvis beskriver som ett underliggande syfte: att undersöka den konstnärliga praktikens relation till det textuella.

Under skrivandet har jag vid några tillfällen blivit påmind om en förväntad distinktion mellan konstnärlig och vetenskaplig diskurs, där jag också uttryckt att det finns ett problem att inordna den konstnärliga processen i ett alltför linjärt och logiskt skeende. Jag har exempelvis ställt frågan att även om den konstnärliga processen förstås också är tidslig, kanske den är det på ett annat sätt? Även dessa funderingar leder vidare till den tredje delen av uppsatsen, och en av mina frågeställningar får här mer tyngd: Vad händer när kunskapsbegrepp används för att beskriva konstnärliga processer?

Del 3

ORD eller inte

Så här långt i uppsatsen har jag reflekterat kring och beskrivit konstnärliga processer – och också gett förslag på hur ett konstnärligt görandet går att formulera med kunskapsbegrepp. Jag har med ord beskrivit en till vissa delar kanske ordlös process.

I uppsatsens inledning beskriver jag det som kan uppfattas som en tudelning av förhållningssätt till det textuella inom fältet av konstnärliga utövare. Jag kan å ena sidan uppfatta närvaron av en ovilja, eller rädsla, att tvinga in den ”ordlösa” konstnärliga processen inom en teoretisk struktur, och i detta innefattar jag bland annat att med ord beskriva en konstnärlig process. Å andra sidan kan jag uppleva en helt annan hållning till det skrivna ordet och den konstnärliga praktikens relation till teori överhuvudtaget. Utövare med denna senare hållning kan dessutom hävda att det skrivna ordet är, tillsammans med det visuella, delar av ett konstfält med en stor bredd av uttryck. Min egen hållning beskriver jag som ambivalent – jag skriver alltså redan inledningsvis fram något som också kan vara mitt egen tvivel.

I denna tredje del av uppsatsen flyttar jag därför mitt fokus till att undersöka dels vad andra konstnärliga utövare skriver om konstnärliga processer, dels vad som händer när begrepp som teori, kunskap och vetenskap förs in i diskussionen kring vad konstnärliga processer är – något som oundvikligen leder vidare in i en kontext av konstnärlig forskning. Denna del kan kanske uppfattas som separerad från uppsatsens första delar, för mig är den dock adekvat ur två perspektiv: den ger exempel på hur andra inom mitt fält tar sig an de frågor jag hittills behandlat, och den hjälper på så sätt också till att synliggöra delar av den konstnärliga kontext jag själv befinner mig inom. Utan att släppa det jag har kommit fram till i uppsatsen så här långt vill jag nu diskutera andras ståndpunkter och förhållningssätt vad gäller relationen mellan konstnärlig praktik, teori och det textuella. Jag vänder då också tillbaka till en av de inledande frågorna: Vad händer när kunskapsbegrepp används för att beskriva konstnärliga processer?

Litteraturvetaren Sina Najafi skriver fram en metaforisk berättelse i en artikel i antologin *What is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*.¹¹⁹ Berättelsen

¹¹⁹ Sina Najafi, “Cut the Bean: Curiosity and Research in the Pages of Cabinet Magazine”, *What is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, red. Michael Ann Holly, Marquard Smith, New Haven: Yale University Press, 2008.

har uttolkats ur en brevväxling mellan poeten André Breton och filosofen Roger Caillois:¹²⁰

On the evening of 26 December 1934, André Breton and Roger Caillois encountered a Mexican jumping bean for the very first time. Caillois, a precocious twenty-one-year-old member of the Surrealist movement, was as astonished as Breton at the antics of the little bean. There must be an insect or larva in it, he offered, and suggested that they cut the bean to find out its secret. Breton was offended by this suggestion, arguing that such a humdrum, empirical approach would dispel the little bean's mystery and undermine its potential for conjuring various poetic, explanatory scenarios in the minds of the viewers. And so it was that the creature inside the bean survived. The friendship between Caillois and Breton did not.¹²¹

Bilden av de två männens förhållande till ett eventuellt utforskande av bönan kan sägas beskriva två motsatta förhållningssätt: Å ena sidan Caillois vilja att skära upp bönan för att utforska varför den hoppar och vad som finns därinne. Å andra sidan Bretons ståndpunkt att vi verkligen inte ska skära upp bönan, vi ska istället förundras över mysteriet som det är och inte använda oss av empiri för att försöka förklara.

Najafi tar här in berättelsen om bönan i ett sammanhang där konstnärlig forskning diskuteras. Han lyfter fram nyfikenhet som en viktig drivkraft och i berättelsen framstår då Caillois som den som är nyfiken, den som vill utforska.¹²² I de exempel på hållningar jag har målat upp vad gäller konstnärens relation till det skrivna ordet skulle Caillois vara konstnären som ser ett undersökande skrivande som något självklart och nödvändigt, medan Breton är konstnären som vill stanna i tystnad kring sitt konstnärliga arbete. I Najafis artikel fördjupas berättelsen om Breton och Caillois. Dispyten med den hoppande bönan leder till att Caillois bryter vänskapen och även lämnar den surrealistiska rörelsen som de båda var en del av. Caillois skriver i ett brev till Breton att det är möjligt att hitta en balans mellan den tillfredsställelse som ett utforskande kan ge med den njutning som poesin kan erbjuda.¹²³ Kunskap kan aldrig minska vår hänförelse inför det vi har omkring oss i vår värld, kunskap kan snarare öka vår förundran, menar Caillois. Att uppleva Palmyra i verkligheten blir alltid större än att stanna vid föreställningen om Palmyra, skriver Caillois i brevet.¹²⁴ Att verkligen

¹²⁰ André Breton, 1896-1966, fransk essäist och poet, räknas som en av surrealismens grundare. Roger Caillois, 1913-1978, fransk författare och filosof.

¹²¹ Najafi, s. 138.

¹²² Najafi använder "curiosity" i denna kontext i betydelsen "observe and care about details", "an act of displacement of the self from itself".

¹²³ Najafi, s. 138.

¹²⁴ Långt innan 2015 då det syriska världsarvet Palmyra förvandlades till en plats för död och terror.

kunna förklara det fantastiska i hur den lilla fjärilslarven lyckats hitta sitt hem i bönan innebär inte slutet på varken vårt fortsatta frågande eller vår hänförelse inför det poetiska. Tvärtom det väcker bara nya frågor och ökar bara vår begeistring.¹²⁵

Konstnären Magnus Bärtås använder sig i sin avhandling inledningsvis av just metaforen med den mexikanska bönan och positionerar sig delvis också med hjälp av denna.¹²⁶ Han identifierar sitt eget förhållningssätt med Caillois, precis som Najafi gör. Men han betonar också sin ståndpunkt att "[---] ett konstnärligt verk aldrig ska reduceras till enbart kunskapsproduktion och kan aldrig till fullo inskrivas i epistemologin".¹²⁷ I berättelsen om dispyten mellan Breton och Caillois framgår att det inte heller är det Caillois menar. Att öppna bönan är inte samma sak som att avlägsna vår förundran för världen. Skillnaden är snarare att om Breton trodde på att det fantastiska är i betraktarens sinne, finner Caillois det fantastiska i världen i sig själv.¹²⁸

Så här långt i min tolkning av berättelsen kan jag inte annat än att också hålla med Callois. Om min böna i denna uppsats är den konstnärliga processen, och det jag försöker är att "knäcka upp" begreppet konstnärlig process och i skrivandet redogöra för mina tankar och upptäckter, så följer jag helt Callois linje. Jag vill inte heller mena att min undersökning i det textuella mediet har röjt några "hemligheter" kring den konstnärliga processen som skulle förändra min syn på dess kraft. Jag upplever så att säga inte att jag har förstört något, eller gjort något som skulle påverka min egen konstnärliga process i negativ riktning. Samtidigt är det något i resonemanget som gnager och som gör att jag vill hålla kvar frågeställningen som Bretons och Callois berättelse synliggör. Med denna tolkning inbegriper vi i samma andetag att enda sättet att förstå någonting är att med empirins stöd förklara, avslöja sanningen. Men, menar jag, kanske är Bretons nyfikenhet minst lika stor och leder vidare till något annat än att skära upp bönan. Kan han istället lämna utrymme för att förstå på ett annat sätt? Eller om vi sätter in konstnären och relationen till det textuella i berättelsen kan frågan ställas om den nyfikenhet som Najafi beskriver, viljan att förstå något, nödvändigtvis är synonymt med att använda det skrivna ordet som medel.

Jag vill påstå att Najafis analys av berättelsen ger en alltför ensidig bild av vad begreppet kunskap inbegriper. Jag ser inte att Bretons agerande självklart skulle innebära en mindre öppen attityd inför kunskap, bara inför den logiska kunskapsform som kan sägas vara

¹²⁵ Najafi, s. 139.

¹²⁶ Magnus Bärtås, *You Told Me*, Göteborg: ArtMonitor/Göteborgs universitet, 2010.

¹²⁷ Ibid., s. 67, min översättning. Bärtås refererar här i fotnot till andra sätt att se på kunskap, med hänvisning till praktisk kunskap och de aristoteliska kunskapsbegreppen.

¹²⁸ Najafi, s. 139.

kopplad till vetenskap. Breton ser helt enkelt inget värde i att öppna bönan och nå ett slags sanning om hur det förhåller sig med larven. Vad jag vill komma fram till här är att vi alltför lättvindigt läser in vad denna eftersträvansvärda nyfikna och undersökande attityden egentligen står för. Att vara nyfiken och undersökande är att vara öppen för kunskap, men vilken form av kunskap inbegrips när vi påstår detta? Om vi sätter in berättelsen med den hoppande bönan i en kontext där den konstnärliga praktikens relation till det textuella diskuteras, vad innebär det då att vara öppen och utforskande? Jag vill mena att vi inte per automatik ska läsa in att ”öppen och utforskande” är synonymt med att med en viss distans inleda ett reflekterande skrivarbete om den konstnärliga praktiken. Gör vi det riskerar vi i förlängningen att se den textuella akten som det enda sättet att nå kunskap. Min uppfattning är snarare att både den konstnärliga praktiken och den textuella praktiken handlar om kunskap, de bygger på kunskap och de genererar kunskap. Det går inte att säga i vilken praktik jag är mest ”öppen och undersökande” eller kunskapssökande, jag är det bara på olika sätt. I denna essä har jag med hjälp av det textuella försökt greppa hur en konstnärlig process kan beskrivas – det är *ett* sätt att nå en form av kunskap.

*

Jag fortsätter nu med att följa hur andra konstnärliga utövare ser på relationen mellan konstnärlig praktik och det textuella. Om jag i uppsatsens två första delar gett mina förslag på hur den konstnärliga processen kan beskrivas, diskuterar jag här hur andra konstnärliga utövare förhåller sig till att sätta ord på dessa processer. Inledningsvis kommer jag att beskriva och ta avstamp i två avhandlingar inom konstnärlig forskning.

I Magnus Bärtås avhandlingsprojekt med titeln *You Told Me – work stories and video essays* ingår tre videobiografier, två videoessäer och tre essäer.¹²⁹ I avhandlingen reflekteras och analyseras, med olika medel, skilda perspektiv på narration: narration i samtidskonst, narration som konstnärligt medium och narration som ett sätt att experimentera med roller och metoder i en text. Bärtås använder sig av begreppet verkberättelse (work story), ett verks tillblivelseprocess. En verkberättelse beskrivs här som en skriven eller talad berättelse om både materiella och immateriella händelser, det faktiska forandet av material såväl som immateriella händelser, situationer, relationer som kan sägas ligga bakom ett verks tillblivelse. Bärtås ger det essäistiska en framskjuten plats, både i hans konstnärliga verk med

¹²⁹ Bärtås, *You Told Me*.

exempelvis video-essäer, men också som en metod i själva avhandlingen. Han framhåller en subjektiv essäism som inte bara tar form i verk utan också blir verktyg för reflektion i avhandlingen. Bärtås till det skrivna ordet kan förstås i relation till hans litteraturvetenskapliga bakgrund. Han är även verksam som skribent och författare.

Men om jag knyter an till min ursprungliga fråga för denna uppsats, vad säger denna avhandling om konstnärlig processer mer explicit? Det går att läsa in att själva begreppet verkberättelse i sig skulle kunna vara en beteckning för en konstnärlig process. Bärtås beskriver en verkberättelse som att den kan ”vara en kort, torr beskrivning av en process, närmast som en materialbeskrivning inom måleriet, eller vara mer en komplex berättelse i litterär/essäistisk form.”¹³⁰ Hans egna exempel på verkberättelser tillhör tveklöst den senare kategorin. Jag uppfattar att Bärtås ser på verkberättelsen inte bara som avgörande för hur konstverket ska förstås utan också för görandets riktning och hur verket utvecklas. Han skriver: ”In an extended form a work story disseminates meaning rather than capturing it.”¹³¹ Mitt eget intresse i denna uppsats, att reflektera kring och beskriva konstnärliga processer, skulle då också kunna inrymmas i begreppet verkberättelse. Men inte där Bärtås själv placerar sig, som skrivande en komplex berättelse i litterär/essäistisk form som i sig sprider mening. Snarare vill jag med min text, och mina verkberättelser, fånga mening, även om jag inte med detta stannar vid ”en kort, torr materialbeskrivning”.

En verkberättelse kan alltså också ha fokus på ”ett formande av material”, menar Bärtås och tar som exempel att den kan vara som en materialbeskrivning inom måleriet. Men hur skulle denna ”materialbeskrivning” te sig i Bärtås konstnärliga process under avhandlingsprojektet? När han skriver fram sina essäer beskriver de visserligen de bakomliggande historierna och händelserna som kan sägas ligga bakom verket, men samtidigt utgör de själva en del av verket och framstår på så sätt som en form av metatexter. Det är inte så att han reflekterar kring vad det är som får allt det här som han upplever och skriver fram, att bli till ett verk och vilka medel han använder för att möjliggöra det. Även om det mycket väl kan sägas finnas där implicit är det är helt enkelt inte där intresset ligger.

I denna uppsats är det just detta görande som jag tidigare beskrivit som en dialogiskt bearbetande process mellan konstnären och verket som jag vill försöka nå och beskriva. Jag skriver inledningsvis att jag vill pröva att se på en konstnärlig process som en rörelse där tankar och idéer transformeras till en konstnärlig gestaltning. Det är förstås en mycket öppen

¹³⁰ Magnus Bärtås, *Verkberättelse som pilgrimage*, Göteborg: Göteborgs universitet, ArtMonitor nr 10, 2013, s. 19.

¹³¹ Bärtås, *You Told Me*, s. 7.

formulering. Mitt intresse, i denna text, kan ändå sägas ligga uttryckligt på görandet och handlandet. Vad är det faktiskt konstnären gör för att gestaltningen ska ta form? Vid sidan av, eller tillsammans med, det mer hantverksmässiga utförandet – vad är det som händer i denna undflyende process? Redan inför mina intervjuer med de valda konstnärerna märkte jag av en distinktion – jag ville inte fokusera på konstnärernas bakomliggande historier och idémässiga resonemang om ett verks tillblivelse, hur en idé koncipieras. Jag har förstås ett stort intresse av denna form av berättande eller beskrivande, men jag ser det också som något oproblematiskt, något som vi som konstnärer kan sägas vara inskolade i. En verkberättelse av detta slag, om än mycket komprimerad, är något som avkrävs i exempelvis texter till utställningspublikationer eller artist talks.¹³² Jag upplever att konstnären generellt intresserar sig för att i ord, skrivna eller talade, berätta om bakomliggande tankar, teorier och idéer kring sitt verk. Frågor som vad man vill kommunicera eller vad man vill undersöka får ett självklart fokus. Hur man faktiskt går till väga och hur förutsättningarna är för att kunna transformera de här tankarna och idéerna till ett gestaltande verk kanske inte upplevs lika angeläget eller så är det bara mycket svårare. Det här var något jag också blev medveten om under mina intervjuer, och jag känner igen det hos mig själv – jag har betydligt lättare att prata om intentioner och berättelser bakom ett verks tillblivelse än att sätta ord på den process där verket faktiskt gestaltas.

Bårtås är också medveten om denna distinktion. Han formulerar det problematiska i att med ord försöka beskriva detta ”gestaltningsgörande” som jag är ute efter, i en konstnärlig process, något som han formulerar som ”ett konstverks slingrande projektilbana”:¹³³

A methodological question (specific for artistic research) would be: How is one to perform and describe a research/art process in a way that makes some sort of knowledge and understanding of the investigation accessible without thereby totally reducing the risky and heterogeneous process which lies behind a work of art? It's a process that staggers between conscious choice and chance, conceptual direction and wishful thinking, theoretical influence and imitation, entrenchment and alienation, epistemology and suspense, construction and post-construction, quick fancies and treated memories, vision and fantasies, conceptions and misconceptions, laziness and mania, miscalculations and pure luck, practical and physical limitations, cowardice and braveness...¹³⁴

¹³² Ett artist talk innefattar en presentation av det egna konstnärskapet, form och innehåll för detta kan se helt olika ut beroende på fokus och intention.

¹³³ Bårtås, *You Told Me*, s.68. Min översättning.

¹³⁴ Ibid.

Hur ska vi med ord beskriva och skapa förståelse för denna vindlande, komplexa konstnärliga process utan att reducera den till antingen något mycket förenklat och trivialt, eller till något nästan magiskt och upphöjt? Jag känner igen tvivlet, men påminns också om att just tvivlet varit en av drivkrafterna till denna uppsats. Det är denna balansakt där det torra, faktiska och självklara möter det fantastiska och svårfångade, jag i uppsatsens första två delar försökt hantera.

Konsthantverkaren Mårten Medbo disputerade 2016 med avhandlingsprojektet *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*.¹³⁵ Avståndet mellan Bårtås och Medbo kan upplevas som stort redan när deras bakgrunder jämförs. Den ene med en professionell förankring i skrivandet, den andre inom ett materialbaserat område. Skillnaden dem emellan avspeglas också i deras avhandlingstitlar: den ene för fram berättandet och även skrivandet som en bärande del. Den andre talar för en annan typ av språklighet, nämligen materialets, och i detta fall handlar det om lerans språk.

Medbos avhandlingsprojekt består av två delar: en materiell gestaltande del som presenterats i utställningsform, en textdel där han beskriver ”den lerbaserade erfarenheten” och i relation till detta diskuterar begreppet språklighet.¹³⁶ Medbo menar att det går att prata om en *teoretisk vändning* som skett de senaste decennierna inom den konsthantverkliga miljön.¹³⁷ En vändning som inneburit att en viss typ av konsthantverk kommit att beskrivas som alltför låst vid materialet, som ”bara form” och därmed ”tomt” – medan en annan sorts konsthantverk som han framställer som mer innehållslig och konceptuell, vunnit terräng.¹³⁸ Medbo påstår att inom det konsthantverkliga fältet har dessa tankar växt sig starka mycket genom influenser från områdets tongivande teoriutövare.¹³⁹ Han ställer sig kritisk inför denna vändning, för honom som keramiker har form aldrig varit något tomt och arbetsmaterialet, lera, har aldrig upplevts som ett hinder.¹⁴⁰ Tvärtom, hävdar Medbo, lera är hans språk.¹⁴¹

Eftersom Medbo är skrivande i sitt avhandlingsarbete, kan förstås en paradox anas: hans avhandlingsarbete består visserligen av en visuellt gestaltande del, men också av en textdel – han använder sig i allra högsta grad av ordet, och på så sätt även av den makt som tillskrivs texten. Medbo förnekar inte detta, han menar att skrivandet på ett positivt sätt utgjort

¹³⁵ Mårten Medbo, *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*, Göteborg: ArtMonitor / Göteborgs universitet, 2017.

¹³⁶ Tematiken kan även tolkas in i de verk som visades i utställningen.

¹³⁷ Medbo, s. 123.

¹³⁸ Ibid., s. 49.

¹³⁹ Ibid., s. 124.

¹⁴⁰ Ibid., s. 153-154.

¹⁴¹ Ibid., s. 116.

en nödvändig och reflekterande metod.¹⁴² Det verkar vara en annan dikotomi Medbo vill föra fram, nämligen den mellan materialets uttryck och det innehållsliga, som han tycks koppla till ett mer ”ordnära” uttryck. Detta sistnämnda benämner han alltså som ett verks konceptuella uttryck, och ifrågasätter det han upplever som detta uttrycks oförtjänt höga status.

Avhandlingen vill på detta sätt diskutera hantverkets eller materialets språklighet, med fokus på att synliggöra denna språklighet som något som borde ha en mer definierad status.

Inledningsvis återger Medbo ett samtal där en för honom avgörande fråga kom upp: ”Varför är det lättare att föreställa sig en textbaserad keramiker än en lerbaserad statsvetare?”¹⁴³

Men säger Medbo något om det som jag i denna uppsats försöker fånga – hur förhåller han sig till att beskriva konstnärliga processer? Titeln *Lerbaserad erfarenhet och språklighet* skulle kunna antyda ett gemensamt intresse, till och med kanske ett intresse för kunskapsbegrepp. I ett kapitel vill Medbo nå en fördjupning av ”hantverkets fenomenologi” – tekniken drejning får här stå i fokus.¹⁴⁴ Han menar att just drejning är en intressant hantverksteknik att analysera: ”den som vill lära sig dreja måste ta sig över en tröskel för att överhuvudtaget kunna uppfatta sig själv som drejkunnig”.¹⁴⁵ Denna form av hantverkskunskap är därför lätt att skilja ut, antingen kan man eller så kan man inte – en färdighetskunskap som då kan jämföras med cykling, antingen kan man cykla eller så faller man.¹⁴⁶ Det handlar om en rytmkänsla och en kroppslig kunskap som måste nötas in, menar Medbo.

I Medbos avhandling synliggörs på så sätt hantverkliga processer. Jag vill mena att den kunskap som är förutsättning för ett skickligt hantverksutförande är komplext och också svårt att beskriva, något som ändå Medbo ger sig i kast med. Men hur beskriver han den kunskap som skulle kunna ligga bakom konstnärlig skicklighet? Medbo uttrycker tydligt att det inte går att sätta likhetstecken mellan ett väl utfört hantverk och ”intressant konst utifrån ett samtida konstbegrepp”.¹⁴⁷ Han stannar dock vid att formulera det som att en insikt krävs för att göra konst av hantverket: ”Konstnär blir då den som har ett hantverksskunnande i kombination med en insikt om hur den kunskapen kan användas i konstnärligt syfte.”¹⁴⁸ I slutet av avhandlingen formuleras något som även det kan sägas handla om konstnärlig kunskap, i hans exempel är det i arbetet med leran:

¹⁴² Ibid., s. 171.

¹⁴³ Ibid., s. 11.

¹⁴⁴ Ibid., s. 83.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid., s. 84.

¹⁴⁷ Ibid., s. 99.

¹⁴⁸ Ibid., s. 89.

Jag märker att något inte känns rätt och försöker rätta till det. Det är en reflexiv verksamhet. Genom den utvecklas kunskapen så att det konstnärliga handlandet kan anpassas och bättre svara mot det mål man satt upp. Öppenhet och mottaglighet för känslan att något inte stämmer (eller stämmer överraskande väl) är alltså en förutsättning för det ständiga lärandet som kännetecknar den reflexiva praktiken. Det finns något vardagligt i detta och som yrkesutövare fäster jag mig oftast inte särskilt vid det.”¹⁴⁹

Här pekar Medbo på det som också, åtminstone inledningsvis, varit en del av min osäkerhet i detta uppsatsskrivande. Kanske är frågan om hur den konstnärliga processen ser ut ointressant för en utövare? Vi gör det vi gör helt enkelt, och en uppfattning skulle kunna vara att det inte går att komma längre än att säga att det är en reflexiv praktik.

Men återigen, det beror förstås på var intresset ligger. Jag kan hålla med om att *under* arbetet med ett konstnärligt verk kanske det inte finns så mycket att säga om vad som händer i processen, det kan absolut ha en ton av vardaglighet över sig. Det är helt enkelt svårt att sätta ord på vad vi gör och så är det förstås alltid när vi är inne i ett görande som kräver en närvaro och som inte, åtminstone inte hela tiden, bygger på logiska eller teoretiska principer. Men om jag vänder tillbaka till min egen undersökning i de två inledande delarna i denna uppsats, påminns jag om på vilket sätt det har varit av intresse för mig att faktiskt ändå försöka reflektera kring och sätta möjliga ord på vad som kan sägas hända i denna process. Ett av mina syften med denna essä är att undersöka på vilket sätt en konstnärlig process bygger på kunskap. I detta ligger förstås att jag vill hävda något, jag vill hävda att den konstnärliga processen bygger på kunskap. Min väg att göra det i denna essä har därför varit att försöka beskriva just detta ”vardagliga görande” i ord.

Poeten Magnus William-Olsson försöker i en essä i antologin *Methodos – Konstens kunskap, kunskapens konst* hitta ingångar till något som skulle kunna beskrivas som konstens eget kunnande.¹⁵⁰ I essän betonar han att detta till vissa delar är ett specifikt kunnande som skiljer sig från vetenskapen: ”Konst är inte ett annat slags vetenskap. Kunskapen är inte en och samma.”¹⁵¹ Den konstnärliga utövaren besitter en annan slags kunskap och denna skillnad formulerar William-Olsson som ontologisk: ”De konstnärliga och vetenskapliga verken skiljs

¹⁴⁹ Ibid., s. 161.

¹⁵⁰ Magnus William-Olsson, ”Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-själv-polka i mörkret”, ur *Methodos – Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson, Linderöd: Ariel förlag, 2014.

¹⁵¹ Ibid., s.13.

inte åt av olika sätt att uttrycka sanningen, utan genom olika sätt att vara sanna.”¹⁵² När vi försöker greppa det konstnärliga kunskapandet bör vi därför inte ta kunskaps- och vetenskapsteorins begrepp för givna, menar han. Vi, som konstnärliga utövare, måste skapa oss en egen teoribildning och i detta arbete måste vi ägna oss åt en ”grundläggande begreppsrevision” där vi granskar vedertagna begrepp, konstant och uppmärksam, ur konstens synvinkel. Ett påstående som förstås stärker mig, jag menar att en sådan begreppsrevision är det jag kan sägas göra i denna uppsats. Min djupdykning i Deweys begreppsvärld använder jag för att just göra detta – jag frågar mig vad begrepp som exempelvis percipierande, motstånd och säkerhet betyder ur just ”konstens synvinkel”.

William-Olsson ställer sig inledningsvis frågorna: Vad betyder exempelvis, ur konstens synvinkel, det av den moderna vetenskapen så frekventa begreppet *metod*?¹⁵³ Är det överhuvudtaget ett giltigt begrepp inom konstnärligt kunskapsutövande? Måste allt kunskapande bygga på att det finns ett *vad?* och ett *hur?* Måste även vi som konstnärer först veta *vad* för kunskap som vill nås och *hur* vi ska nå fram till den? William-Olsson försöker beskriva vad han själv gör i sitt konstnärliga görande som skrivande poet. Det kan börja i ett incitament, ett ord som väcker genklang, drömmar eller upplevelser. Något väcks som måste undersökas eller i andra fall är det mer en intensiv känsla av att vilja uttrycka något. Men, menar han:

Nästan alltid gäller, hur som helst, att diktens *vad?* är en följd av, snarare än en utgångspunkt för, skrivandets rörelser. Om man skall knyta denna tanke till metodbegreppet, och tala om en kunskapsväg verkar det åtminstone som om man följer vägen baklänges, utan att se vart man går.¹⁵⁴

Denna bild av hur konstnären gående följer vägen baklänges, blir för mig träffsäker. I min inledande berättelse, och i fragmenten från intervjuerna, kan jag se åtskilliga beskrivningar som överensstämmande med denna metafor. Att beskriva den konstnärliga processen som en

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Det grekiska ordet *methodos* består av ordleden *meta* (efter) och *hodós* (väg). Först genom Sokrates utvecklades just det metodiska kunskapandet, den försokratiska filosofin liknade mer poesin och konsten, insikter lades fram som faktum som världen fick förhålla sig till. William-Olsson spekulerar i om det kanske är i och med införandet av just metod som ”ett annat vetande, en annan kunskap” tar platsen som något överordnat. Poesi (och konst) blir i och med detta ifrågasatt, konstens sätt att vara sann avfärdas. Logos och det dia-logiska förnuftet står som segrare. ”Sanningen i konsten kan bara *stå fram* och *sättas i verket*. Vi kan peka på den och omtala den, men om vi *dia-logiskt* skall formulera den kan det bara sluta i oförståelse och oenighet.” (William-Olsson, s.17.)

¹⁵⁴ William-Olsson, s. 21.

baklängesvandring kan bli ett sätt att fånga en riktning i en konstnärlig process, där det absolut finns aningar om slutmålet även om vi inte kan se det direkt, och där vägen inte är självklart given. I min inledande berättelse avslutar jag med: ”Det var hit jag ville, jag hoppas att det var hit vi ville. Eller kanske det är mer sant att säga att det var hit vi kom nu, det här var en av lösningarna.” I en av intervjuerna beskriver konstnären: ”Därför är det svårt att prata om det, man vet så lite, sedan vet man allt men det har ingen som helst betydelse, för nästa verk kommer ställa helt nya krav för sin tillblivelse.” Först när vi hamnat på en punkt kan vi ta ställning och säga att vi är framme. För mig öppnar det upp för en beskrivning som befinner sig långt bort från ett planlöst irrande, men också på bekvämt avstånd från logiskt och formaliserat tänkande.

Och om jag försöker sätta in det i ett ontologiskt språk: Konstverket har absolut ett *vad?*, men detta *vad?* behöver inte vara en utgångspunkt i den konstnärliga processen. *Vad?* är snarare en följd av processen i sig själv, en följd av dess egen inneboende rörelse. Denna beskrivning går att koppla till det jag tidigare formulerat som konstnärens behov av att hitta motstånd. Jag vänder tillbaka till metaforen där vi stod framför en bäck som vi inte direkt visste hur vi skulle ta oss över – och där då konstnären kan sägas *leta* efter just denna bäck som var svår nog. *Vad?* blir det som i slutändan framträder där för oss, men vi kan nästan sägas vurma för att befinna oss i undersökandet fram till detta *Vad?* Att gå baklänges skulle inte bara kunna vara ett uttryck för att inte se slutmålet, eller inte låta slutmålet vara styrande – att gå baklänges kan också vara en bild för en förflyttning som inkluderar ett motstånd, det är helt enkelt svårare rent motoriskt.

William-Olsson fortsätter i sin essä med att också ifrågasätta om en väg, en *hodos*, verkligen är bra att använda som metafor för konstnärliga görandets metoder överhuvudtaget. En väg kan sägas vara ett resultat av en förflyttning. Vi tar oss från en punkt till en annan. Vi kan välja en befintlig väg, eller vi kan som på måfå röja oss fram som om vi vore vilsna i en tät djungel. Diktskrivandet kan sägas utspela sig i tiden – men, frågar han sig, är verkligen förflyttning en bra metafor för denna process? Diktens, eller i mitt fall konstverkets, tillblivelse kanske bättre går att likna vid andra metaforer såsom att ”klarna” eller att ”tättna”, begrepp som visserligen har en abstrakt riktning eller syfte (det *klara*, det *täta*) ”men som varken *förflyttar* sig dit eller någonsin kommer *fram*”.¹⁵⁵ Redan i min inledning formulerar jag en konstnärlig process som en rörelse där tankar och idéer transformeras till en gestaltning. Men varför är jag så bekväm med just begreppet rörelse? Sitter det i ryggmärgen att ett

¹⁵⁵ Ibid., s.22.

tidsligt skeende nödvändigtvis bäst beskrivs som en förflyttning och är det kanske omedvetet också i sig ett närmande till ett vetenskapligt vokabulär där det finns avsikter, riktningar och slutmål?¹⁵⁶

Och, tänker jag, om konstnärens process inte kan förklaras med utgångspunkt från dess slutmål eller ändamål, hur ska vi då placera in det i ett kunskapshänseende? William-Olsson formulerar det också:

Vad ger oss då egentligen rätten att tala om kunskap? [...] Frågan är – kan det finnas ett *hur* nå kunskap om man inte vet *vad* kunskapen gäller? Finns det en metod om det varken finns mål eller ens riktning, en metod utan *tendens*, utan ett sträckande *efter*, *åt* eller *mot*?¹⁵⁷

Det är förstås inte svårt att beskriva delar av den konstnärliga processen i termer av kunskap och metoder, det menar även William-Olsson. Att lära sig en teknik, hantverkslig eller teknisk, är självklara och tydliga exempel på *färdighetskunskap*.¹⁵⁸ Men att blanda färg eller att programmera bygger kanske bara till viss på denna färdighetskunskap. William-Olsson ställer sig här de frågor som också jag ställer: ”Är det inte för enkelt att avfärda detta slags kunskap och de metoder genom vilka den vinnas som blott hantverksmässiga eller instrumentella?”¹⁵⁹ Jo, absolut, svarar jag, och ser återigen en precis inringning av vad jag i denna uppsats försöker att göra – om vi vill synliggöra detta slags kunskap med ord måste vi ge oss i kast med att beskriva den vindlande och komplexa konstnärliga processen utan att vare sig reducera eller upphöja den.

William-Olsson vänder sig till Aristoteles kunskapsbegrepp *techné*, *epistémé* och *frónesis* – den hantverksmässiga, den vetenskapliga och den erfarenhetsbaserade kunskapen.¹⁶⁰ Han menar att den konstnärliga utövaren har ett viktigt uppdrag i att själv formulera vad ”konstens egna *veta*, *kunna*, *förstå* och *göra*” står för. Inom alla olika konstnärliga fält används ord och termer som mycket väl kan beteckna olika former av kunskapsakter, och som används just i kritiska avgörande moment. Det är inte svårt att hitta dessa ord och uttryck i min inledande berättelse och inte heller i intervjufragmenten, exempelvis i fraser såsom : ”inte rätt nu heller”, ”vi var inte där”, ”så här skall det vara” och ”nu är det klart”. Det uttrycks med bestämdhet något som kan liknas vid ett arbete i riktning

¹⁵⁶ Detta kan också kännas igen i Bärtås formulerande av verkberättelse, där förflyttning kan sägas betonas och processen beskrivs som en tidslig och rumslig resa.

¹⁵⁷ William-Olsson, s. 23.

¹⁵⁸ Ibid. Något som Medbo också visar i sin avhandling.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid. Aristoteles kunskapsbegrepp formuleras i *Den nikomachiska etiken*.

mot ett moment av att vara säker. Det här menar William-Olsson är det närmsta ett mål, ett ”telos”, skapandet kan komma.¹⁶¹

Det är som om konstens kunskapande beror av att den inte vet var den vill och inte vart den ska. Dikten kanske tättnar eller mognar – visst, men dess önskan är sällan att bli tät eller mogen utan snarare bara att bli klar, och bli som den ”ska vara”, vad det nu innebär.¹⁶²

Det är jag som konstnärlig utövare som kan, och kanske bör, formulera vad konstens kunskapande kan sägas stå för – något som jag i denna uppsats också får sägas göra.

Avslutning, del 3

I detta avsnitt har jag undersökt om och hur andra utövare förhåller sig till att beskriva konstnärliga processer med ord, och om de uppfattar det som relevant. Tre andra konstnärliga utövares tankar och teorier har fått träda fram. Berättelsen om en dispyt kring den hoppande bönan, och huruvida den skulle knäckas eller inte, inledde detta avsnitt. Det jag tar med mig mest från den diskussionen är mitt eget tvivel kring det jag uppfattar som en allmän tolkning, att ett nyfiket undersökande så entydigt kopplas till det textuella – kunskap är text, vi erhåller kunskap (endast) genom att använda ord. En obekvämt ensidig hållning att ta med sig in i konstnärlig forskning, menar jag.

Jag tycker mig se att bildkonstnären generellt intresserar sig för att i ord beskriva konstnärliga processer. Men i processerna inbegrips ett fokus på berättande om bakomliggande drivkrafter, tankar, teorier och idéer kring sitt verk. Detta är något vi gör frekvent och det kan nog betraktas som, visserligen självklart intressant men ändå oproblematiskt. Det vi beskriver då är förstås en viktig del av den konstnärliga processen, men det där andra som också hör till den konstnärliga processen – hur vi faktiskt går till väga och hur förutsättningarna är för att kunna transformera tankar och idéer till gestaltande verk kanske inte upplevs lika angeläget. Samtidigt som jag förstår detta, har jag ändå varit motiverad att i denna uppsats använda just det sistnämnda perspektivet på den konstnärliga processen. Jag menar att det är intressant just för att det är svårt, och för att det finns så mycket föreställningar om hur denna process egentligen ser ut. Men vad som också framträder för mig nu, är att om vi vill undersöka hur den konstnärliga praktiken förhåller sig till ett kunskapande, måste vi ge oss in i att också sätta ord och begrepp på det erkänt

¹⁶¹ Ibid., s. 25.

¹⁶² Ibid., s. 22.

svårfångade konstnärliga görandet. Konst är inte vetenskap, menar William Olsson, och en framträdande skillnad skulle vara att vi i det konstnärliga görandet mycket väl kan sägas gå baklänges – vi har absolut ett mål, men det kan oftast preciseras först när vi är på plats. Men är det verkligen där skillnaden blir synlig? Kan inte viss form av vetenskap också sägas gå baklänges och vad vinner vi på polemiken? Jag skulle våga påstå att osäkerhet om ett slutmål är något som kan känneteckna även den vetenskapliga utövaren. Jag menar att detta sätt att beskriva förhållandet mellan konst och vetenskap också riskerar att stilisera vad det konstnärliga görandet egentligen är. Kanske går det att påstå att konstnären i sina processer mer uppehåller sig i osäkerheten, att både osäkerhet och säkerhet ser annorlunda ut i jämförelse med vetenskapspersonen. Jag tror också att konstnärens sätt att ”söka efter bäckar” kan sägas visa på en skillnad i hur man förhåller sig till ett ”problem”. Som konstnär kan jag sägas vurma för motståndet.

Så slutligen, vad kan jag svara på frågan om vad som händer när kunskapsbegrepp används för att beskriva konstnärliga processer? Ett möjligt svar skulle kunna vara att det finns en stor risk att dras in i en vetenskaplig kontext. Språket tycks, i sig, vara så ingrott av ord och begrepp som lätt tenderar att dra oss i den riktningen. Ett exempel på detta skulle kunna vara hur lätt och okritisk vi använder begreppet ”väg” i en beskrivning av en konstnärlig process, och hur jag själv så självklart liknar processen vid en ”rörelse”. Nästan automatiskt inbegriper vi i liknelserna att det är fråga om en förflyttning, om än kanske inte alltid linjär, som står för en rörelse längs en sträcka där det finns ett uttalat slutmål.

Slutord:

Under arbetet med denna uppsats slås jag ibland av kopplingen mellan det som jag skriver om, en konstnärlig process, och det som jag gör i detta nu, i en så att säga uppsatsskrivande process. Det finns många likheter och ibland kan jag nästan se arbetet med min text vid arbetet med ett slags skulptur. Delar behöver flyttas, något behöver karvas bort, något nytt måste läggas till. Vad var det nu jag ville uttrycka, påstå, kommunicera? När jag arbetar med avsnittet där jag skriver om att konstnärens process till vissa delar kan sägas bygga på ett slags förslagsställande ser jag att precis samma sak gäller i realtid i skrivarbetet. Jag behöver skriva ut ord och påståenden, för att uppfatta hur de ter sig, eller varför inte för att genomgå

dem. Det skulle gå att säga att i skrivprocessen behöver jag både görandet och genomgåendet, jag behöver förnimma relationen dem emellan. Och det kan nästan framstå som skrattretande när jag skriver om begreppet motstånd – formulerar jag inte i min inledning att jag vill göra något som inte så lätt låter sig göras?

Vad är det då jag gör i denna uppsats? Mitt syfte har varit att försöka synliggöra vad en bildkonstnärlig process är, undersöka hur den kan beskrivas och på vilket sätt den bygger på kunskap. Så formulerar jag det redan i inledningen och det är det syftet jag texten igenom försökt hålla mig till. Självklart bottnar detta i ett intresse och ibland förundran inför vad det är som händer under en konstnärlig process, den innehåller så många variabler från det mycket handfasta och konkreta till något nästan obegripligt. Men om jag ska vara ärlig, finns det inte också en mer underliggande, slagkraftig intention? Drivkraften till att jag skriver är väl snarare att jag vill *hävda* att det konstnärliga görandet bygger på kunskap?

Vid detta tillfälle har jag alltså velat undersöka hur detta ska kunna göras i en akademisk kontext, där orden är det givna mediet. Jag tänker på det som att jag använt mig av ett slags raster framför mina ögon, som faktiskt får mig att se vissa detaljer i den konstnärliga processen, samtidigt som andra har fått träda tillbaka. Kanske har jag också tilltalats av att använda mig av ett rätt strikt och teoretiskt förhållningssätt som, även om jag delvis också kritiserar det, ändå står som en fond mot det där svårgripbara som kan sägas ingå i en konstnärlig process. Men det medium jag använt mig av, uppsatsskrivandet, är förstås långt ifrån en neutral form som lyfter fram objektiva sanningar. Tvärtom språkformen för oundvikligen med sig ett i varje fall delvis formaliserat förhållningssätt, som sätter sina begränsningar och villkor.

Det finns ett videoverk av konstnären Magdalena Dziurlikowska som jag tycker mycket om. Konstnären agerar själv i videon och det verkar som att den utspelar sig i hennes hem. Vi möter henne först i ett kök. Hon böjer sig ner under köksbordet och pekar på ett av bordsbenens fästen: ”Det här fästet måste lagas”. Sedan pekar hon på en hörna av köket och håller upp en blomkruka med en växt, mot den gröna väggen: ”Här skulle vi behöva en hylla. För det skulle bli fint med den här orkidén här, fint i färg med blomman mot det här gröna.” Så fortsätter det. Konstnären rör sig omkring i lägenheten och upptäcker hela tiden nya saker som *skulle kunna* göras. Verket heter *Home Styling* och det är lätt att känna igen ett slags vardagshysteri, allt ska fixas som aldrig verkar bli av, alla idéer som finns där i huvudet men aldrig realiseras.¹⁶³ Men när jag återser filmen under arbetet med denna uppsats, slås jag

¹⁶³ <http://dziurlikowska.se/?p=251>

av en annan helt subjektiv och alternativ tolkning. Det finns en situation som kan uppstå i min konstnärliga process som jag upplever som väldigt obekvämt och problematiskt. Den har karaktären av precis detta: ”man skulle kunna göra så, man skulle kunna göra så”. Som att jag stod där vid bäcken och bombarderades av en mängd lösningsinriktade förslag hur jag kan ta mig över, och inget tycks ta fäste. Vart jag än vänder mig, i ateljén, på tunnelbanan eller i affären, kommer idéerna: med det där materialet skulle jag kunna forma det där, jag skulle kunna ta fram den där träskivan och bygga något på den, kanske det där ljudet skulle kunna finnas med. Förslagen tycks finnas där överallt, men det stannar bara vid ett ”man skulle kunna göra”. I min inledande berättelse tycker jag mig märka en lindrigare variant av denna ”kreativa” stress i det skeende jag beskriver som problematiskt. Ett stressigt flöde av upp-
poppande idéer utan urskiljning som absolut inte verkar leda till någonting.

På detta sätt kan jag, med min helt subjektiva tolkning, uppfatta att Dziurlikowska på ett suveränt sätt beskriver och undersöker ett skeende jag känner igen i min konstnärliga process. Hon gör det genom en konstnärlig gestaltning, till skillnad mot mina försök att beskriva processen i en uppsats. Jag skulle kunna fråga mig om hon dessutom inte gör det så mycket bättre. Men det är rättvisare att säga att vi använder olika medium i våra undersökningar, med olika styrkor och begränsningar, som också leder oss till olika platser. Det faktum jag påminns om när jag ser Dziurlikowskas videoverk är: att undersöka något i ord är inte det enda sättet att undersöka, och inte heller att nå kunskap. Eller tillbaka till den mexikanska bönan: att knäcka bönan, att få kunskap om något, är *aldrig* enbart synonymt med att utforska något i text – det låter sig även göras på andra sätt.

Intervjuade konstnärer:

Frida Berntsson

www.fiberartsweden.nu/content/frida-berntsson

Kristina Jansson

www.andrehn-schiptjenko.com/kristina-jansson

Liv Strand

www.livstrand.com

Källförteckning

Litteratur

Aull Davies, Charlotte, *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*, London och New York: Routledge, 2008.

Bauer, Petra, *Sisters! Making Films, Doing Politics : An Exploration in Artistic Research*, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, 2016.

Bength, Kristina, Habib Engqvist, Jonathan, Rydén, Jan, Sandström, Sigrid (red.), *Studio Talks – Thinking through Painting*, Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2014.

Bergström, Inger, *I mitt görande – hur kan ett konstnärligt kunskapande beskrivas och reflekteras?*, magisteruppsats, Södertörns högskola, 2014.

Burman, Anders, ”Konsten att tänka kritiskt ur – John Deweys How We Think”, *Utbildning & Demokrati*, vol.17/nr.1. Örebro universitet, 2008.

Burman, Anders, ”Dewey och den reflekterade erfarenheten”, ur *Den reflekterande erfarenheten – John Dewey om demokrati, utbildning och tänkande*, red. Anders Burman, Huddinge: Södertörns högskola, 2014.

Bärtås, Magnus, *You Told Me*, Göteborg: ArtMonitor/Göteborgs universitet, 2010.

Bärtås, Magnus, *Verkberättelse som pilgrimage*, ArtMonitor nr 10, Göteborg: Göteborgs universitet, 2013.

Dewey, John, *Art as experience*, New York: Penguin Group, 1934.

Dewey, John, ”How We Think: A Restatement of the Relation of Reflective Thinking to the Educative Process”, *The Later Works, 1925-1953*, Carbondale och Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.

Dewey, John, ”En analys av det reflekterande tänkandet” (övers. Sten Andersson), *Reflektion och praktik i läraryrket*, red. Christer Brusling & Göran Strömqvist, Lund: Studentlitteratur, 1996.

Dewey, John, ”Att göra en erfarenhet” (övers. Jonna Hjertström Lappalainen), *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, Huddinge: Södertörns högskola, 2015.

Edling, Marta, ”Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977-2008”, *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*, red. Torbjörn Lind, Årsbok KFoU Vetenskapsrådet, 2009.

Haraway, Donna, *Apor, cyborger och kvinnor: Att återuppfinna naturen*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008.

Hjertström Lappalainen, Jonna & Schwarz, Eva, ”Konsten att lära av erfarenheten” ur *Den reflekterande erfarenheten – John Dewey om demokrati, utbildning och tänkande*, red. Anders Burman, Södertörns högskola, 2014.

Hjertström Lappalainen, Jonna & Schwarz, Eva, ”Tänkandets gryning – Praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet”, *Våga veta!: Om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*, red. Anders Burman, Huddinge: Södertörns högskola, 2011.

Jansson, Kristina, ”Måleriet och den inverterade skammen”, *Rummets rymder 1974 – En inackorderingsplats för ihågkomna och glömda rum*, red. Kristina Bength, Cecilia Darle, Stockholm: Arvinus + Orfeus Publishing, 2016.

Lindberg, Katji, *Från tyst till explicit kunskap. Varför skriver konst-/designstudenter uppsats (och hur)?*, Bodö universitet, 2010.

Medbo, Mårten, *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*, Göteborg: ArtMonitor/Göteborgs universitet, 2017.

Najafi, Sina, ”Cut the Bean: Curiosity and Research in the Pages of Cabinet Magazine”, *What is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, red. Michael Ann Holly & Marquard Smith, Williamstown: Clark Studies in the Visual Arts, 2009.

Nobel, Andreas, *Dimmer på upplysningen – text, form och formgivning*, Stockholm: KTH och Konstfack, 2014.

Wallenstein, Sven-Olof, *Bildstrider – föreläsningar om estetisk teori*, Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 2001.

William-Olsson, Magnus, ”Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-själ-polka i mörkret”, ur *Methodos – Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson, Linderöd: Ariel förlag, 2014.

Övrigt material

Arnell, Malin, *Avhandling / Av handling (Dissertation / Through action*, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, 2016. <https://lup.lub.lu.se/search/publication/1f28382e-c78c-4fd6-b87b-c778f96c8fe2>, 2017-05-02.

Dziurlikowska, Magdalena, *Home Styling*, videoverk, 2006. <http://dziurlikowska.se/?p=251>, 2017-05-12

Eriksson, Michael, *Vilken effekt har en intervention baserade på konst och kultur på arbetsplatsen? – En studie av Skådebanan Västra Götalands projekt AIRIS år 2006*. http://imit.se/wp-content/uploads/2016/02/2007_186.pdf, 2017-05-02.

Högskoleförordningen, examensbeskrivning för konstnärlig doktorexamen: www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/hogskoleforordningen-1993100_sfs-1993-100 2017-06-10.

Programtext, Lunds konsthall: www.lundskonsthall.se/Utställningar/Aktuella-utställningar/as-told/ 2017-05-02.

Utbildningsdepartementet, promemoria *Förslag till examensbeskrivning för konstnärlig doktorexamen*, 2008. www.regeringen.se/49b727/contentassets/19fbd4840ba54392976ab9e5a72ea44f/forslag-till-examensbeskrivning-for-konstnarlig-doktorexamen-m.m 2017-05-09.

Wolgers, Dan, debattinlägg: www.omkonst.com/15-dialogen-wolgers-dan.shtml 2017-05-02.