



# HDK STENEBY



GÖTEBORGS UNIVERSITET

## Hantverk som konst

Gustav Karlsson

BFA

Examensarbete 10 poäng för kandidat

VT 2007

Järn & Stål / offentlig gestaltning

Examinator: Professor Liss Annika Söderström

Opponent: Staffan Nilsson, silversmed

Opponent: Britt Ignell, konstnär

Handledare: Bengt Gustafsson, konstsmid

Lennart Wintermyr, metallkonstnär

## Sammanfattning

Denna rapport är en del i utformandet av ett konstnärligt förhållningssätt till hantverk. Det är en presentation av hur en konstnärlig process kan se ut då den grundar sig i varmsmidets karaktäristiska egenskaper. Den beskriver hur materialets egenskaper utnyttjas genom intuitivt hantverksmässigt formande och driver ett konstnärligt arbete framåt. Det konstnärliga arbetet har gått ut på att undersöka och gestalta någonting som från början inte formulerats i ord. Detta sker genom en rundgång mellan handens formande, materialets förutsättningar, människans sinnen, hennes upplevelser, tolkning av dessa och tillbaka till händernas formande.

Rapporten för en diskussion som grundar sig i påståenden formulerade i två förarbeten och de praktiska erfarenheter projektet gett. Diskussionen behandlar olika konstnärliga och estetiska kvalitéer och hur dessa genom material och teknik uppstått. Den beskriver både idébaserade och visuella värden. Det praktiska arbete diskussionen grundar sig i och det konstnärliga förhållningssättet som undersökts har resulterat i tre smidda former som alla får sitt uttryck genom smidesteknikers karaktäristiska påverkan av järn. De ramas in och avslutas av tunna färgglada trådramar. De tre formerna är en serie på temat människan där de avser gestalta olika delar i människans väsen.

## Abstract

This report is part of the formation of an art relation to craft. It is a presentation of how an art process can be viewed when founded in the characteristics of hot forging. It is a description of the traits and characteristics of the material and how these are used intuitively through craftsmanship and how this drives the artistic work forward. How the artwork is characterized with its' inherent traits, is described as used through intuitive craftsmanship formation which drives the art work forward. The artwork has an intention to examine and shape something which in the beginning was not possible to verbalize. It is done through a circular movement between the shaping of the hands, the characteristics of the material, the human senses, human experiences, interpretation of these experiences, which is brought back to the shaping of the hands.

The report is discussing the foundation consisting of claims formulated into two preliminary works, in addition to the practical experiences gained from the project. The discussion is focused around different artistic and aesthetic qualities and how these through the material and the techniques used, have arisen. The practical work this discussion is ground in, is founded in the artistic relation examined, which has resulted in three hot forged forms, which all get their expression through the hot forging characteristics effect on iron. These forms are framed and ended by thin, colorful, thread frames. The three forms constitute a series on the theme "Man" where the aim is to shape different parts in human beings.

## Innehållsförteckning

Sammanfattning och Abstract	3
Förord	5
Bakgrund	6
Teoretisk inspiration	6
Syfte	9
Problemformulering	9
Konstnärligt tillvägagångssätt	10
Resultat	11
Utgångsformerna	11
Formen med spricka	11
Trådtrasslet	11
Klumpen	11
Skisser i smide	11
Formerna med spricka	11
Trådtrasslen	12
Klumparna	12
De slutgiltiga formerna	12
Formen med spricka	12
Trådtrasslet	12
Klumparna	13
Ramar som presenterar formerna	13
Det gemensamma i ramarna	13
Den stora röda ramen	13
Den medelstora orangea ramen	14
Den lilla blå ramen	14
Diskussion	15
Att släppa kontrollen leder till det oväntade	15
Smidets närvaro skapar en nödvändig relation till verket	15
Min fascination för människan har fått fysisk gestalt	17
Upplevelsen talar direkt	17
Idén ger ytterligare en dimension	18
Idé och uttryck finns i teknikernas karaktär	19
Uppmärksamhet gör verket offentligt	19
Tidsintervallet var för stort för att avgränsa effektivt	20
Ett förtydligande genom kontraster	20
Slutsatser	21
Källor och litteratur	22
Bilagor	
Utdrag ur "The crafting of form" av Kaneko Kenji 2002	Bilaga 1
"Det tredje rummet" Artikel 2006 av Gustav Karlsson	Bilaga 2
"När skaparen är hantverkare" Essä 2007 av Gustav Karlsson	Bilaga 3
Bilder	Bilaga 4

## Förord

Jag har noggrant sökt mitt inre och alltid kommit till samma svar, detta är vad jag vill hålla på med. Jag vill skapa med mina händer och därigenom förändra världen. Genom att undersöka ett personligt förhållningssätt till smidet och konsten har jag äntligen gjort detta möjligt för mig.

Jag vill tacka min professor Liss Annika Söderström, mina lärare Otto Samuelsson, Jan Hilmersson och Anna-Lill Nilsson för att ni orkat med mig alla dessa år, jag vill också tacka mina handledare Bengt Gustafsson och Lennart Wintermyr för allt vad ni hjälpt mig med. Jag vill tacka mina studiekamrater för den inspiration och hjälp ni gett mig, framför allt David Sellerstam och Ossian Gustavsson för slitsamt arbete i smedjan, Robert Karlsson och Martin Dewe för utvecklande diskussioner. Slutligen vill jag tacka min mamma för att hon stöttat och hjälpt mig genom hela mitt arbete med meningsskapande i konsten.

Under projektets gång har jag formulerat min relation till arbetet på följande sätt:

Allt som är talar ett språk. Jag vill tala smidets språk

Jag vill kontrollera materialets röst för att själv kunna tala

Jag har undersökt smidets språk genom att söka efter olika betydelser i dess uttryck

Jag gör det på järnets villkor, men järnet lyssnar även på mig

Genom smide vill jag uttrycka det jag inte kan formulera i ord

Smide är ett verktyg för att synliggöra mening i mitt skapande

Allt jag skapar kommer att vara en spegelbild av vem jag är

Allt format av människohand är ett självporträtt

All that is, speaks a language. I want to speak the language of forging

I want to control the voice of the material, in order to be able to speak myself

I have examined the language of forging by searching for different meanings in its expressions

I do it on the iron's conditions, but the iron also listens to me

Through forging, I want to express that which I cannot formulate in words

Forging is a tool to make meaning visible in my creation

All I create, will be a mirror of who I am

All created by man's hand, is a self portrait

## Bakgrund

Under ett par års tid har jag undersökt olika förhållningssätt till mitt kreativa skapande. Det började med en uppgift jag gjorde inom kursen färg och form i september 2005. Uppgiften kallades ting i tiden och resulterade i en liten monumental skulptur av smitt järn<sup>1</sup>. På något vis insåg jag att detta föremål låg närmare mig själv än det mesta jag gjort. Sedan dess har jag försökt utveckla metodiker och idégrunder för ett sådant skapande. Fokus har legat på att finna en uttrycksform som är naturlig för mig och att undersöka möjliga vägar att presentera den på.

Genom att studera andra hantverkares arbeten och läsa påståenden kring dessa har jag börjat skriva och formulera idéer själv. Jag har för avsikt att få en förståelse och tydlighet inför mitt eget och andra hantverkares konstnärskap. Jag har undersökt mina påståenden och idéer praktiskt för att se om de är tillämpbara. Många av de idéer som jag utvecklat finns beskrivna i artikeln ”det tredje rummet”<sup>2</sup> och en essä som jag skrev i januari 2007.<sup>3</sup>

I mitt arbete med att formulera mig teoretiskt har jag upptäckt att många hantverkare världen över har en liknande relation till sitt skapande som jag. Inom keramiken hittar jag de största likheterna med mitt arbete. Den största kvalitén har jag hittat i Japan, den keramik<sup>4</sup> jag sett därifrån är i en klass långt över den jag annars stött på. Min ambition är att utveckla en konstform inom smide som får sina kvalitéer utifrån en liknande grund som sådan keramik har. En konstform som berör mig lika starkt men som tar till vara på de unika möjligheter smidet bär på.

Den konstform jag avser undersöka grundar sig i en process där uttrycket i ett föremål kommer ur dess hantverksmässiga bearbetning, där jag som konstnär lyssnar till och låter mig vägledas av materialet och teknikerna. Jag vill använda denna uttrycksfullhet till att undersöka mig själv och den värld jag lever i. Jag är intresserad av att uttrycka mig genom något annat än ord. Jag vill lära känna mig själv genom mitt skapande.

## Teoretisk inspiration

Inspirationen till mitt teoretiska förhållningssätt till hantverk och konst kommer ur konsthantverkets kraftiga omvälvningar under 1900-talets senare hälft. Hantverkets teoretiska grund skiljer sig från bildkonstens då det moderna konsthantverket “inte haft någon avsikt att ingå i bildkonstens konceptbegrepp” (Mazanti, s 28, 2007). Jag tar en ståndpunkt som innebär att mitt arbete *inte* ingår i bildkonstens konceptbegrepp utan snarare i konsthantverkets där den som främst inspirerat mig är Kaneko Kenji (2002)<sup>5</sup> och det han kallar ”the crafting of form”, eller ”craftical formation”.

While Hashimoto uses the materials, techniques and processes traditionally associated with metal forging, what motivates him is the same concern for self-expression found among Fine Art practitioners. His work occupies a middle ground between the crafts and contemporary art, having aspects of both but being neither one nor the other. His clearly articulated philosophy represents a

---

<sup>1</sup> Se bilaga 4, bild 1

<sup>2</sup> Se bilaga 2

<sup>3</sup> Se bilaga 3

<sup>4</sup> bilaga 4, bild 2

<sup>5</sup> Se bilaga 1

new approach to making of the sort I have called 'the crafting of form'. (Kenji 2002)

Hantverkets särart och kvalité kommer fram på ett bra sätt när dess egen teoretiska grund tillämpas. Materialet är en självklar förutsättning inom denna grund, det är inte en begränsning som hämmar den konstnärliga processen utan en nödvändig del av verket. Att frigöra sig från att skissa i något annat material än det material som det slutgiltiga verket ska presenteras i är här en fördel.

Den fria tankens flykt är inte allena saliggörande – handens gång i materialet kan uppenbara mycket (Sethsson 1982)”

Kenji förespråkar ett impulsivt och intuitivt arbete som inte i förväg utgår från en medveten tanke. Det Kenji beskriver ligger nära Edwards (1979) påståenden om höger hjärnhalva. Hon menar att höger hjärnhalva har en förmåga att uppleva världen på ett ickeverbalt plan. När hjärnan kopplar över till ”h-seendet” upplever man världen på ett ordlöst intuitivt plan.

Yagis (citeras av Kenji, 2002) utgångspunkt skiljer sig från den som traditionellt ofta tas vid arbete inom fri konst. Han menar att idén inte behöver värderas högre än hantverket eller föregå valet av material och teknik. Hantverket är ett sätt att förhålla sig konstnärligt till materialet. Materialet är den utgångspunkt som verket uppstår genom. Caldeborg (2005) har ett liknande förhållningssätt och säger att han nu vågar tänka med händerna istället för att formulera sig i ord:

Idéerna finns inte i orden, de finns i verktygen på verktygstavlan i ateljén (Caldeborg, s 33, 2005).

Kenji (2002) beskriver Akiyamas arbete<sup>6</sup> som en ambition att ge fysisk gestalt till leran och dess latenta egenskap att krackelera och gå sönder. Vidare säger han att arbeta med ett material genom hantverk är att samtala med materialet i något som kan liknas vid en förhandling.

the final form of the jar came about through a process of negotiation between the shape intended by the artist and the shape dictated by the clay itself.”(Kenji, s 32, 2002)

Att arbeta på det här sättet är ett sätt att uttrycka sig och att undersöka sig själv.

When craft is practiced as a disciplined piece of knowledge, it is inevitably an activity of self-exploration in the sense that one learns about oneself through searching for excellence in work (Dormer, s 219, 1997)

Jag menar att de verk som uppstår genom hantverkets formande av material avslöjar någonting om sin skapare. Edwards (1979) menar att tecknandet blir en metafor för konstnären. Om man låter handen forma när hjärnan kopplat om till höger hjärnhalva uppstår en bild av vad som kan ses som konstnärens inre.

Avsikten med att teckna är inte bara att visa det man försöker avbilda utan också att visa sig själv (Edwards, s 33, 1979)

---

<sup>6</sup> Se bilaga 4, bild 2

Linde (1968) beskriver hur ting får en speciell laddning när man vet att de är skapade av en människa. De blir ett uttryck för en människas vilja och är därmed en berättelse om den människan. Ett hantverksföremål kan vara form och funktion, men framförallt är det ”mänsklig tid som sparats undan den tomhet våra liv rinner ut i” (Linde, 1968). Han menar att vetenskapen om att en sten från stenåldern är formad efter en människas vilja kan ge en känslomässig upplevelse av människan bakom stenen och kulturen den människan tillhörde. Inför sitt verk kan människan säga:

Detta är min tid – detta är jag; på annat sätt finns jag inte till för mig och för andra (...) Det är sant att allt människan gör har den karaktären, men man erfar det sällan så rent och öppet som inför det hon gjort med sina händer – sällan så enkelt.(Linde, s 18, 1968)

I min artikel<sup>7</sup> (Karlsson 2006) liknar jag hantverk vid ett krokvuxet träd eller en nedgången sko. Det är möjligt att uppleva dem genom sina sinnen och därigenom läsa vad som format dem. Att använda sig av detta språk i en konstnärlig process innebär att det formade får sina estetiska kvalitéer av materialets karaktäristiska uttryck som logiskt uppstår när det formas genom en given teknik.

”Artefaktens aspekt” är en förutsättning för att man överhuvudtaget skall kunna tala om konsthantverk. Det rör sig om en hållning inför det människogjorda; - det som kommer till när ett ljud som låter som vindens vinande plötsligt hörs som en röst – en ofrivillig känsla av att vara anropad. När stenen av forskaren uppfattas som ett verktyg erfar han hur en sedan årtusenden död människa ”knackar på rutan”. Att uppfatta något som bearbetat av människan innebär – ofrånkomligen – att man registrerar en främmande vilja: tingen hamnar i ett nytt intentionalt fält som förändrar dess egenart – det får en ny social laddning, ungefär som järn får en ny laddning i ett magnetfält. (...) det rör sig på detta plan ännu inte om vad en okänd velat – utan endast om att någon haft en avsikt med det föremål man står inför. Känslan är ett slags vittring, en närmast instinktiv reaktion inför varje spår av mänsklig vilja. (Linde, s 15, 1968)

Det aktiva valet att skapa föremål i den fysiska världen är grundläggande inom den teoribildning jag hämtat min inspiration från.

Choosing to work with a particular material is in itself a first step in the creative act. The logic of materials being to proceed step by step to produce forms that can only arise from the symbiosis between materials and the techniques needed to process them.”(Kenji, s 33, 2002)

---

<sup>7</sup> Se bilaga 2, s 1



## **Syfte**

Jag vill undersöka möjligheten att tillverka någonting som uttrycker det material och den teknik det består av, där detta uttryck samtidigt är en formulering av min ordlösa tanke. Syftet är att söka konstnärliga uttryck och värden i järn genom plastisk bearbetning och därigenom skaffa mig erfarenheter som möjliggör en diskussion kring konsten i hantverk.

## **Problemformulering**

Mitt problem kan formuleras i den korta frågan: Hur kan järnets karaktäristiska egenskaper utnyttjas genom varmsmide för att skapa konstnärliga uttryck och värden? I denna rapport har jag valt att precisera problemet genom att formulera tre delfrågor. Dessa frågor är grunden till den diskussion jag för nedan.

1. Vad innebär det att släppa kontrollen över ett konstnärligt arbete på ett sådant vis att dess processer själva skapar gränser och möjligheter?
2. Vad tillför det att skissa i det material och den teknik (smide) som verket slutligen ska tillverkas i?
3. Vad för roll spelar teknikernas karaktär för uttrycket och idén?

## Konstnärligt tillvägagångssätt

Arbetet i stort går ut på att undersöka en metod som är vanlig inom hantverkarens konstnärliga utövande. Det är en metod som grundar sig i teknikens och materialets inneboende gestaltande egenskaper (Kenji 2002)<sup>8</sup> i kombination med sinnenas förmåga att uppleva det och hur dessa föder varandra i en sorts rundgång (Karlsson 2007).<sup>9</sup>

Jag började med att i en förundersökning forma järn genom smide. Jag undersökte en plastiskt formande teknik per dag i fyra dagar. Jag valde slumpvis ut en järnbit, såg på den, och valde intuitivt vilken typ av plastiskt formande teknik den skulle bearbetas med. Jag gjorde en enkel plastisk förändring av järnbiten och valde sedan en ny. Ytterligare tre veckor ägnade jag åt att undersöka de bitar jag smitt.

Av 200 järnbitar valde jag sedan ut fem som berörde mig känslomässigt på det vis jag ville att det slutliga verket ska göra.<sup>10</sup> Jag testade sedan att tillverka flera bitar på samma tema som de fem utvalda.<sup>11</sup> Det innebar bl. a att jag i nya bitar ändrade utgångsmaterialets form men bearbetade dem med samma teknik, att jag förändrade tekniken men behöll utgångsformen, att jag ändrade proportioner eller storlek eller att jag kombinerade olika av de valda bitarnas bearbetningsmetoder.

Jag smidde ett 70-tal nya järnbitar. De fem teman jag börjat med slog jag samman till tre. Inom varje tema valde jag ut de mest uttrycksfulla bitarna. Jag formulerade i ord ungefär vad det var bitarna uttryckte och försökte förstärka det på nya vis. En sådan formulering kunde lyda t ex ”formen med en spricka, den är animaliskt organisk, sensuell på gränsen till vulgär”.<sup>12</sup> Jag undersökte olika sätt att kombinera formerna, presentera dem på och ytbehandla dem med, allt för att framhäva det uttryck jag funnit i dem.

Slutligen gjorde jag ett tillägg för att presentera bitarna som nu vuxit till former. Tillägget hade ingenting med järn eller smide att göra. Dess enda uppgift var att förstärka uttrycket ytterligare, binda samman formerna på ett sätt som kunde förstärka deras gemensamma betydelse och sammanfatta verket. I detta fall innebar tillägget att jag gjorde ramar som beskrivs utförligt under rubrikerna ”Ramar som presenterar formerna” och ”Ett förtydligande genom kontraster”.

---

<sup>8</sup> Se bilaga 1

<sup>9</sup> Se bilaga 3

<sup>10</sup> Se bilaga 4, bild nr. 3-5

<sup>11</sup> Se bilaga 4, bild nr. 6-11

<sup>12</sup> Citat ur min arbetsdagbok för kandidatexamen 2007

# Resultat

Resultatet består endast till mycket liten del av de fysiska föremålen. Det främsta och enligt mig mest meningsfulla resultatet av mitt arbete är diskussionen det har skapat. Den diskussion det innebar att formulera mig kring det skapande som uppstod och insikten i hur detta var grundat i mig själv. Resultatet redovisas därför till stor del under rubriken ”Diskussion”.

## Utgångsformerna

### Formen med spricka<sup>13</sup>

Detta är en mycket komplex form. Dess uttryck är köttsligt vulgärt men också hemligt spännande. Den avslöjar ingenting helt och hållet men är ändå tydligt berättande. Den är mycket liten, storleken i sig skapar en konflikt. Den är alldeles för liten i förhållande till sitt starka uttryck vilket innebar en tvetydighet som försvagar den som verk. Det är ett lösryckt uttryck utan förmåga att själv ta plats eller uppmärksamhet, dess stora svaghet är avsaknaden av ett sammanhang att verka genom.

### Trådtrasslet<sup>14</sup>

Detta var enligt mig och mina handledare den mest intressanta av utgångsformerna. Dess uttryck är svårt att formulera i ord men att det på något vis kommer ur den uppbrutna stången är klart. Ytan och hela stången löses upp i tunna förvridna smådelar för att åter samlas igen. Formen berättar om krafter och svagheter men också om en väsensskillnad hos stången som samtidigt är tråd som fyrkantstång. Den har en stark känslomässig laddning liksom alla tre utgångsformerna.

### Klumpen<sup>15</sup>

Från början var det endast en klump. Den är liten men monumental och berättar tydligt om hur den deformerats genom teknikens kraft och materialets motkraft. Materialet viker sig och bågner inför de krafter det möter. Jag ser formen som en åldrad man, fårad av livet, tyngd av världen. Både uttryck och idé berättar om det gamla, det av tiden slitna.

## Skisser i smide

### Formerna med spricka<sup>16</sup>

I mitt fortsatta skissande lyckades jag inte få fram det ursprungliga uttrycket genom de tekniker utgångsformen tillverkats genom. För att uttrycka detsamma tvingades jag tillverka skisser i antingen den ena tekniken eller den andra. De skisser jag gjorde blev då antingen spännande och hemlighetsfulla eller köttsligt vulgära. Jag utvecklade de köttliga genom att göra mer öppna rundade former. De former som hade fasettliknande hammarmärken blev mekaniska och de stängda formerna vegetabiliskt torra.

Redan från början skissade jag i en storlek större än utgångsformen. Jag gick upp i format ända tills formen fått den storlek som kändes ideal för den. När jag tagit reda på idealstorleken

---

<sup>13</sup> Se bilaga 4, bild nr. 3

<sup>14</sup> Se bilaga 4, bild nr. 4

<sup>15</sup> Se bilaga 4, bild nr. 5

<sup>16</sup> Se bilaga 4, bild nr. 6 och 7

gick jag tillbaka till det första skissformatet för att undersöka ytterligare kvalitéer. På så vis kunde jag hålla en relativt hög hastighet i skissandet samtidigt som jag undersökte problemet från olika perspektiv.

### **Trådtrasslen<sup>17</sup>**

Dessa skisser är mycket olika i uttryck, vad som förenar dem är tekniken de är utförda i. Stångens upplösande till tråd och trådens resa mot solid materia är den idé som samlar skisserna. Många av skisserna berättar om inre krafter och yttre påverkan. Det är en liten serie järnbitar i jämförelse med formen med spricka.

### **Klumparna<sup>18</sup>**

Skisser i klumparna har en annan karaktär än ovan nämnda. De består av två serier deformerade klumpar, större än utgångsformen men ändå mindre än en kubikdecimeter. Skissprocessen har till största delen gått ut på att kombinera olika klumpar på olika vis. Utgångsformen var en uttrycksfull klump, nu finns ytterligare 15 klumpar som alla bär på var sitt starkt personligt uttryck. Skissprocessen blev ett pusslande med olika klumpar. Klumparna spelade mot varandra som om de vore personer i ett socialt sammanhang.

## **De slutgiltiga formerna**

Jag har slutligen tillverkat tre smidda former som alla får sitt uttryck genom smidesteknikers karaktäristiska påverkan av järn. De ramas in och presenteras i tunna färgglada tråddramar på var sitt podium med ytan en kvadratfot. De tre formerna är tänkta som en serie på temat människan.

### **Formen med spricka<sup>19</sup>**

Den första formen består av en tjock rundstång med ett ingrepp och en vridning. Den ramas in av en kulörstarkt varmröd tråddram. Sprickan är kluven varmt genom ett plastiskt ingrepp. Den delen med spricka är vriden både åt höger och vänster på ett sådant sätt att sprickan har öppnat sig och blottar rundstångens innandöme. Samtidigt har en lättare förskjutning av rundstången skett som kan upplevas från alla håll. För mig representerar formen det köttsliga i människan.

### **Trådtrasslet<sup>20</sup>**

Den andra formen är uppbyggd av en mängd trådar som spretar och går samman inramad av en orange ram. Trådarna i formen är uppbyggd av är sammansmida och svetsade längst upp och längst ner. Trådarna är samlade i fyra korvar som tillsammans bygger upp formen. Korvarna är vridna i sig själva men även formen som helhet har en vridning. Vissa delar av formen har vällts<sup>21</sup> samman innan hela paketet trasats sönder genom kall vridning och stukning<sup>22</sup>. Stora delar av formen har övervärmats och brunnit vilket resulterat i ett grovt och

---

<sup>17</sup> Se bilaga 4, bild nr. 8 och 9

<sup>18</sup> Se bilaga 4, bild nr. 10 och 11

<sup>19</sup> Se bilaga 4, bild nr. 20

<sup>20</sup> Se bilaga 4, bild nr. 21

<sup>21</sup> Välla eller "hetsa" är namn på en mycket gammal svetsmetod som utförs i ässjan. Man väller genom att först täcka järnets yta ett flussmedel så att syre inte kommer åt järnet. När järnet värms upp till smälttemperatur kan det då inte oxidera, i stället smälter järnets yta. När två ytor bredvid varandra är smälta kan man med hjälp av slag slå samman ytorna så att de båda järnbitarna blir en solid massa. När många mindre delar välls ihop på det här viset benämns tekniken ibland damaskering eller mönstervällning.

<sup>22</sup> Stuka innebär att plastiskt forma ett material på högkant.

skitigt utseende. Trådkuben ramar in den del av formen som är söndertrasad. Jag ser formen som en representation för människans personlighet.

### **Klumparna**<sup>23</sup>

Den tredje formen har fyra självständiga element. En fristående ram och tre smidda järnklumpar. Ramen innehåller nästan samma volym som klumparna. Den är kulörstarkt blå och helt tom. De tre klumparna har formats genom lufthammarsmide<sup>24</sup> från fyrkantigt stångmaterial. Stångens sidor har bearbetats för att förstärka hörnen innan alltihop stukats, riktats upp, och stukats igen. Klumparnas form har uppstått genom en kombination av materialets karaktär, teknikens stora slumpfaktor och mitt intuitiva kontrollerande av dessa. Klumparna är utvalda från en större mängd klumpar på grund av sina karaktäristiska personlighetsdrag. Klumparna bemöter kubens på olika sätt. Jag upplever att klumparnas relation till kubens berättar om sociala relationer.

## **Ramar som presenterar formerna**

### **Det gemensamma i ramarna**

Ramarna har genomgående ett sätt att förhålla sig till en storleksskala som de symboliserar och konstruerar. Jag tänker mig att köttet egentligen mycket väl skulle kunna rymmas inom personen och att de båda tillsammans skulle kunna få plats i den tomma kubens i relationerna. På grund av att tekniken och verkstaden har satt vissa gränser för storlekarna i det jag gör använder jag mig av ramen för att förtydliga hur formerna förhåller sig storleksmässigt till varandra.

Alla tre former har ett gemensamt tema, när jag insåg det beslutade jag att binda samman dem på ett tydligt sätt. Att göra detta genom ett tillägg som bryter mot idén om materialets och teknikens egenvärde blir just så tydligt. Att jag skulle göra ett tillägg som presentation och jobba med de kontraster det innebär var en tanke som uppstod redan i mitt första samtal med min handledare Bengt Gustafsson.

Ramarnas uppgift är att peka på någonting i formen utan att för den delen bli någonting i sig själva. Detta är anledningen till att de är tillverkade i så tunn tråd. Om tråden blir tjockare blir ramarna så starka att de tar för mycket plats och rum själva. Eftersom det stör formernas uttryck är det olämpligt. Om tråden är tunnare upplever jag den så späd att dess karaktär försvagar hela formens uttryck. En riktigt tunn tråd försvagar också ramens förmåga att påverka formen med sin färg. Ramen försvinner då också i allt annat, jag upplever den till och med som lite omotiverad och störande när den inte får tillräcklig fetma.

### **Den stora röda ramen**<sup>25</sup>

Jag har testat olika storlekar och format i den röda ramen. En större ram får problem med att hålla kvar kontakten med järnbiten. Den blir inte tillräckligt fokuserad på de värden sprickan ger utan försöker prata med hela formen och det klarar den inte riktigt. En mindre ram kapar av kontakten med sprickan och dödar den nästan. Genom att placera formen längst fram i ramen kunde jag förstärka sprickans köttighet. När jag gjorde det förändrade jag samtidigt

---

<sup>23</sup> Se bilaga 4, bild nr. 22

<sup>24</sup> Lufthammarsmide innebär att det är smitt i en maskin som kallas lufthammare. Lufthammare är en maskin som genom att komprimera luft får en hammarkolv att slå med mycket stor kraft. Detta innebär att material, som är så kraftiga att man inte med muskelkraft kan bearbeta dem, ändå kan bearbetas plastiskt. Hammarens slag styrs vanligtvis med hjälp av foten medan händerna håller i järnet.

<sup>25</sup> Se bilaga 4, bild nr. 20

sammanhanget för formen vilket jag inte såg som fördelaktigt. Jag tillverkade en ram som var bredare och högre än den var djup. Det fungerade dock inte som presentation för formen. Delvis tappade ramen sin kontakt med de andra formernas ramar, delvis anser jag att dess sammanhang inte var lika närande för formen som helhet som det i den kvadratiske kuben.

### **Den medelstora orangea ramen<sup>26</sup>**

Ramens storlek och färg kommer ur min vilja att förstärka den sprängkraft jag upplever i trådtrasslet. Jag har blandat färgen med ambitionen att nå en lysande kraftfull känsla som ska se ut som om den kan explodera när som helst. Jag började med gul men hamnade till slut i en orange nyans. Ramens storlek ska försöka göra rummet precis så trångt att formen pressar samman luften så kraftigt att det upplevs som att alltihop skulle kunna explodera. En större ram gör att luften aktiveras på ett mycket mer sansat vis. Formen blir då lugnare och mer harmonisk. I en riktigt stor ram blir den till och med ynkelig. En mindre ram gör delvis formen hopträngd men den får också ramen att läsas ihop med sin form och därmed tappa sin roll som neutralt pekande tillägg.

### **Den lilla blå ramen<sup>27</sup>**

Detta är den ram som genomgått störst storleksförändringar, sin slutgiltiga storlek fick den av idén att ramarna förstärker formernas berättelse om människan. Ramen har i stort sett samma volym som klumparna den umgås med. På så vis blir den på samma nivå som dem vilket gör att de kan kommunicera på ett liknande plan. En riktigt stor ram kan göra klumparna ynkliga och rädda där de oroligt håller sig samman i sin grupp. En riktigt liten kan få dem alla att betrakta så där översittande, men då också individuellt. När ramen står mitt emellan klumparna blir den mer hotfull ju större den är. I den valda storleken upplever jag ramen som hotfull mot någon och hotad av någon.

Jag testade flera olika färger på denna ram då en blå färg, som var mitt första val, både sticker ut från de andras röda nyanser och känns lite väl extrem i sin starka kulör. Ju fler olika färger jag testade desto bättre kände jag att den blå passade. Ljusa färger tappade kontakten med klumparna, varma gjorde serien töntig och svart förmodade jag skulle bli för tungt till de massiva klumparna. Då ramarna ska vara ett tillägg som inte konkurrerar med någonting annat i formen försökte jag undvika att ta upp färger från formen eller podiet.

---

<sup>26</sup> Se bilaga 4, bild nr. 21

<sup>27</sup> Se bilaga 4, bild nr. 22

# Diskussion

## Att släppa kontrollen leder till det oväntade

Att arbeta med ett fysiskt material innebär att uttrycksmöjligheterna samlas inom ett och samma sammanhang, att jag endast kan uttrycka mig genom de möjligheter som järnet genom varmsmide ger mig. I detta arbete har jag valt att dra det till sin spets nämligen till att låta smidets bestämma vilket uttryck jag ska gestalta. (Caldeborg, s 33, 2005) Jag har inte själv alltid haft kontroll över projektets inriktning eller process. De val jag tagit har i många fall varit beroende av vad som är möjligt eller hur olika delar faller sig i de sammanhang som redan fanns där.

Från början var min ambition att genom stenhård disciplin pressa processen framåt. Till mitt PM bifogade jag en tidsplanering där jag bestämt vad jag skulle uppnå och när. Efter samtal med min examinator och mina handledare beslutade jag att släppa den tidsplaneringen och endast använda mig av vissa delar i den. Projektet blev då mycket fritt och utlämnades helt till smidets möjligheter. (Kenji, 2002)

De tre slutgiltiga formerna blev alla relativt små grundläggande presentationer av tekniker och känslor. De uttryck jag använde mig av grundade sig alla i järnets deformation. Deformationen styrde jag bara till viss del och det var detta som fick mig att ändra inriktning i arbetet. I stället för att inspireras av järnet i mitt medvetna skapande handlade arbetet om att sammanställa och presentera de uttryck som jag omedvetet läste in i formerna. Att läsa in uttryck i teknikerna blev lika viktigt som att själv framställa uttryck genom teknikerna. (Edwards, s 33, 1979) Detta gav mig små möjligheter att medvetet blanda in värderingar och kommentarer i uttrycken.

Jag tror att arbetet har mått bra av att jag låtit smidets begränsa det. Det har blivit ett mycket intuitivt och därmed känslomässigt engagerande arbete. De tre slutformerna har blivit mycket starka presentationer av smidets inneboende uttryck. Detta grundar sig förmodligen i den vikt jag lagt vid att låta materialets logiska förutsättningar styra lika mycket som jag själv. (Kenji, 2002) Det känslomässigt intuitiva arbetssättet är förmodligen också ansvarigt för att jag lärt känna mig själv bättre genom arbetet. (Edwards, s 33, 1979)

Att lämna ut kontrollen på det här viset har en hel del baksidor. Framför allt har jag varit mycket frustrerad över att inte hantera situationen. Jag har känt ångest över min oförmåga att leda projektet framåt. Jag har känt mig dålig och ovärdig men framför allt har jag upplevt en obehaglig meningslöshet inför konstnärligt skapande. Jag tror att detta delvis berott på att jag inte har kunnat besluta om när jag ska släppa en del och gå vidare till nästa. Att lämna ut kontrollen över arbetet till arbete självt har inneburit att det blivit svårt att begränsa.

## Smidets närvaro skapar en nödvändig relation till verket

Mitt val att nästan uteslutande skissa i smide har spelat en central roll i arbetet. Det negativa är att jag begränsats till att hålla slutformernas utformning enkel. De blev aldrig riktigt hela självständiga skulpturer, jag ser dem som former, genom sin idégrund blir de ett verk.

Det har varit alltför tidsödande att undersöka mer komplexa konstruktioner. De små delarna har ett starkt uttryck. Ett sammanhang för dessa skulle behöva hålla lika hög konstnärlig nivå som dem för att inte förstöra verket. Den höga nivå det innebär har jag inte lyckats uppnå i

större sammanhang. Om idén föregått uttrycket som fallet ofta är när man skissar på papper först skulle delarna utformas utifrån det större sammanhanget från början. När jag skissat i smidet har jag börjat i andra ändan och därför har de inom denna tidsram inte vuxit sig större. Detta innebär inte att deras uttryck är svagt. Det innebär däremot att de främst talar genom en kanal till skillnad från ett föremål som även använder sin konstruktion, komposition osv. De talar alltså tydligt men bara på några få av alla konstnärliga språk.

De positiva resultaten är flera. Till att börja med är smidet så uttrycksfullt i sig själv att det inte skulle vara möjligt för mig att använda mig av dess kvalitéer i teckningar. Vidare är smidet precis lagom tidsödande att utföra för att jag ska hinna reflektera och filosofera under tiden jag tillverkar det. (Dahlbäck Lutterman, s 13, 1982) Min relation till föremålen blir på så vis starkare och ger mig en naturlig respekt inför dem. Denna respekt kan liknas vid ett konstgalleris förmåga att få föremål som annars skulle vara helt vanliga till att bli konstverk och därmed läsbara. Jag börjar läsa formerna och uppleva dem som artefakter. (Linde, s 15, 1968) De talar till mig, de betyder någonting. Det som formen råkat ut för med materialets naturliga reaktion som resultat betyder någonting. Rent krasst kan man säga att det endast visar någonting om fysikens lagar, men den relationen till föremålen processen gett mig får mig att läsa in mening i dessa former. (Edwards, s 33, 1979)

Så här i efterhand ser jag att alla de former som fångat mitt intresse har ett relativt stort mått av slump i sitt utförande. Förmodligen grundar sig min fascination för dessa i att materialets karaktär framgår mycket tydligt när det inte fullt kontrolleras. Det blir då en tydlig redovisning av föremålets uppkomst. Ett föremål som redovisar sitt ursprung bär alltid på en berättelse av ett speciellt slag. Det berättar sagan om hur den fysiska verkligheten fungerar med sina naturlagar och begränsningar. Det i materialets karaktär som fångar mig starkast, är upplevelsen av ren och skär verklighet, en upplevelse av tinget i sig. (Edwards, s 46, 1979) Det är detta jag ser i Yō Akiyamas keramik<sup>28</sup> vilken inspirerat mitt arbete.

En intressant iakttagelse i sammanhang av deformation är att sprickans deformation upplever jag som mer köttig när den inte är helt jämn. En alltför jämnt formad spricka blir tråkig och tappar stora delar av sitt uttryck<sup>29</sup>. Förmodligen sker detta på grund av att den trots sin uppkomst genom deformation inte ser deformerad ut. För att en deformerad järnbit ska få de kvalitéer jag söker måste den alltså se deformerad ut, vara vild på något vis.

När slumpen spelar en roll är det också lättare att få bläckplumpseffekten. Det fungerar lite som hos psykologen där man får berätta vad man ser i en oformlig bläckplump. Jag projicerar egenskaper hos formerna som kanske snarare finns i mig själv<sup>30</sup>. På så vis kan jag formulera någonting som jag kanske inte känner till på ett medvetet plan men ändå lägger stor vikt vid. Denna formulering blir sedan någonting jag jobbar medvetet med. Verket utformas genom att jag medvetet kombinerar olika slumpmässiga element som då blir en tydlig representation för den känsla jag från början projicerade men nu faktiskt har gestaltat. Det är här hantverket blir ett redskap för att formulera mening i mitt skapande.

En sådan gestaltning är just vad jag ville arbeta med i mitt examensarbete. Det är enligt min vetenskap och förståelse helt nödvändigt att skissa så här om man vill att tekniken och materialet i sig ska tala. Eftersom det är i detta material verket slutligen ska presenteras är dessa värden

---

<sup>28</sup> Se bilaga 4, bild nr. 2 och bilaga 1

<sup>29</sup> Se bilaga 4, bild nr. 12-13

<sup>30</sup> Se bilaga 4, bild nr. 5, 9-11, 14



lämpligast att använda.<sup>31</sup> De talar det språk jag försöker använda mig av, detta är bästa sättet att finna det språket.

## **Min fascination för människan har fått fysisk gestalt**

När jag har skissat och rensat i skisserna har jag hela tiden favoriserat vissa uttryck. Av olika anledningar har flera av de former som tilltalar mig handlat om nästan samma sak. De tre spår jag följt har länge hållit sig inom temat människan. Klumparna ser jag som personligheter. De är som små djur eller något som har ett helt liv bakom sig med allt vad det har att berätta. Formen med en vriden spricka känns köttlig. Jag ser den som organisk på ett animaliskt vis. Trådtrasslet är svårare, det är tvetydligt i sitt uttryck. Jag har intresserat mig för dess uppdelade in och utsida. Dess uttryck påminner på många sätt om egenskaper som intresserar mig hos en person. Kroppsspråkets ofrivilliga avslöjande av personligheten som alltid skiner igenom ett välpolerat yttre.

Genom att välja ut just de former som på olika sätt har med människan att göra (eller eventuellt att bygga påhittade luftslott runt mina verk som alla har med människan att göra) lär jag mig någonting om mig själv. (Edwards, s 33, 1979) Nog kände jag till att människan, dess psyke och fysiska förutsättningar alltid intresserat mig, men om jag valt detta ämne från början så kanske jag hade försökt att förstå det samtidigt som jag gestaltade det. Eller så kanske jag skulle ha försökt ta det ett steg längre och arbetat med varför människan intresserar mig. Nu slapp jag begränsa mig av någonting sådant. Från början till slut jobbade jag med min fascination oberoende av vad den var. Det intuitiva arbetet framkallade känslorna istället för åsikterna, det omedvetna istället för det medvetna. (Caldeborg, s 33, 2005)

Att jag till slut såg ett tema genom alla de tre formerna innebär att jag har lärt känna ytterligare en del av mig själv. Det innebär att en del av min känsla inför människan har fått en form. På samma sätt som en tanke blir tillämpbar och möjlig att diskutera när den formuleras i ord har en känsla nu förtydligats genom att den fått fysisk gestalt.

## **Upplevelsen talar direkt**

De former jag tillverkat gör intryck på mig. Jag upplever dem först på ett känslomässigt plan. Denna direkta känslobaserade upplevelse som föremålen framkallar benämner jag uttryck. Dess främsta kvalité ligger i att det talar direkt till känslorna. Uttryck med påföljande intryck är ett gemensamt verktyg inom nästan alla konstarter.

Värdet i att tala till känslan är att det som sägs då blir mycket komplext, helhetligt. Alla språk begränsar en innebörd, men det visuella språket har en fördel i att inte vara verbalt begränsat. (Edwards 1979) Jag talar inte bara genom uttrycket jag undersöker även mig själv genom det, på så vis blir formen med sitt uttryck en typ av ickeverbal formulering av min ordlösa tanke.

Nyttjandet av de uttryck som logiskt (Kenji 2002) ligger i teknikerna har gjort att uttrycket blivit en del av materialet, det ligger i själva materian. (Karlsson 2007) Jag har på så vis materialiserat min konstnärliga ambition och fått en bit av den fysiska verkligheten att kommunicera det som är i mitt inre.

---

<sup>31</sup> Se bilaga 3

## Idén ger ytterligare en dimension

Jag anser att de tre föremål jag format har värden som inte direkt syns, värden som finns där och som kan förtydligas genom att man vet om dem. Det positiva i att formulera en idégrund till ett verk är att kvalitéer som annars endast spelar roll för mig som skapat verket då kan uppenbara sig för andra. (Linde, 1968) De är inte tänkta att tvinga en betraktare åt någon viss tolkning, snarare erbjuda ytterligare dimensioner i upplevelsen av verket. Idégrunden innebär en förförståelse och riktar sig alltså främst till dem som tidigare inte intresserat sig eller lärt sig så mycket om smide och de processer det innebär att forma järn genom dess tekniker.

Järn är ett hårt material men vid hög temperatur blir det tillräckligt mjukt för att genom slag eller annan yttre påverkan formas plastiskt. Detta gör att smidda föremål som formas varmt, genom fysikens lagar, får ett utseende som om de vore tillverkade i mjuka material. Här uppstår alltså en kontrast i att ett mycket hårt material som är tungt och känns hårt att ta på ändå ser ut att vara mjukt.<sup>32</sup> Detta är ett idébaserat värde på grundläggande nivå. Kunskapen i detta gör det möjligt för en betraktare att leva sig in i den väsensskillnad järnet genomgått och de krafter det utsatts för under sitt formande.

På liknande sätt men ofta mer komplext har konstvetare formulerat en rad olika doktriner och teorier. Många av dessa teorier är tillämpbara på detta verk. Här är några: Allt en konstnär gör kan på sätt och vis ses som ett självporträtt. Genom att betrakta visuella aspekter såsom rumslighet, volym, ytstruktur osv kan man uppleva ett verk på samma sätt som man upplever smaker när man äter mat.

Mycket idébyggande är formuleringar av sådant som många redan vet. Det mesta är förmodligen sådant som egentligen alla inom en viss krets känner till. Att formulera det genom en teori gör det tillgängligt även för dem som inte är lika insatta. Alla teorier är inte tillämpbara på alla föremål inom en konst. Jag ska nu försöka formulera i ord ytterligare några av de idéer jag arbetat utifrån i detta verk.

Handens avtryck är en av de mest sprida av dessa idéer. Den innebär ungefär att det finns ett värde i att den mänskliga faktorn inte är mekaniskt exakt när den formar materialet. Även om det är ett verktyg eller en maskin mellan handen och materialet eller om det är någon annan kroppsdel än handen som använder verktyget kan dessa värden uppstå. Det viktiga är att en människas motoriska förmågor påverkar resultatet nämnvärt.<sup>33</sup>

Ytterligare en idé benämns materialets tröghet. Den innebär att det finns ett värde i att arbetet tar tid. I förlängningen har materialets tröghet att göra med regeln om materialets möjligheter. Dessa idéer utvecklas mer ingående under rubrikerna ”Att släppa kontrollen leder till det oväntade”, ”Smidets närvaro skapar en nödvändig relation till verket” och ”Upplevelsen talar direkt”.

Formens läsbarhet innebär att man lämnar kvar spår av de bearbetningstekniker som man bearbetat materialet med. Denna idé utvecklas även under rubriken ”Smidets närvaro skapar en nödvändig relation till verket”. Den har delvis med idén om handens avtryck att göra. I praktiken innebär den att det finns ett värde i att man kan se formens ursprung och utveckling.<sup>34</sup> Genom att läsa hur formen utvecklats kan man se en berättelse dikterad av hantverkaren och en berättelse om materialet själv.

---

<sup>32</sup> Se bilaga 4, bild nr. 1, 3, 5-6, 10-11, 13-15

<sup>33</sup> Se bilaga 4, bild nr. 5, 7, 16

<sup>34</sup> Se bilaga 4, bild nr. 1, 4-5, 7-10, 14, 16-18

Plastisk bearbetning innebär förflyttning av massa. Denna idé är inte lika intressant inom mjuka material. Att forma metall plastiskt innebär att man förflyttar dess massa till önskad plats. Ingenting läggs till och ingenting tas bort, slutformen har lika stor massa som utgångsmaterialet trots att formen förändrats avsevärt. Värdet ligger i den upplevelse man kan få av att förstå en forms formande<sup>35</sup>, det påminner om idén om formens läsbarhet.

Sinnen upplevelse grundar sig i idén att du med dina fem sinnen kan uppfatta kvalitéer. Detta utvecklas ytterligare under rubriken ”Upplevelsen talar direkt”. I praktiken innebär det att du genom att titta, känna, lukta, lyssna och smaka på föremålen kan uppfatta värden. Just i detta verk är det kanske olämpligt att smaka men i teorin skulle även det innebära en intressant upplevelse.

## **Idé och uttryck finns i teknikernas karaktär**

Teknikernas karaktär är en förutsättning för att uttrycket och idén ska kunna uppstå. (Yagi citeras av Kenji, 2002) Om dessa inte skulle komma ur en process beroende av tekniken skulle det unika i dem aldrig uppstå. (Kenji, s 32, 2002) Det unika i denna konst är rundgången mellan handens formande, materialets förutsättningar, människans sinnen, hennes upplevelse, tolkning av dessa och tillbaka till händernas formande. Om tekniken, steget mellan människokroppen och materialet, skulle tas bort faller hela processen. På samma sätt skulle processen falla av att något annat av dessa steg försvann. Resultatet av denna rundgång är ett verk som både bär på konstnärliga värden och är en naturlig del av den fysiska världen. (Kenji 2002)

Uttrycket uppstår samtidigt som materialet formas, det förstärks när processen gått ett varv runt och material formas igen. Teknikens karaktär dikterar förutsättningarna för hur materialet kan formas. Den sätter också förutsättningarna för hur materialet bör formas. (Kenji, s 32, 2002) Idén uppstår ofta när föremål ligger på gränsen till vad som är tekniskt möjligt eller lämpligt. Om en del är ologiskt formad är det ofta ett aktivt val av hantverkaren och bär alltså på en idé. Idén uppstår alltså i relation till, och ofta på grund av, materialets och teknikernas inneboende karaktäristiska egenskaper. (Caldeborg, s 33, 2005).

Min kreativitet kanaliseras genom tekniken, den får utlopp därigenom. Vissa av de former jag fått fram skulle vara möjliga att kopiera i andra material och tekniker men dessa uttryck skulle förmodligen aldrig ha uppstått från första början om det inte vore för att teknikerna gav dem logiskt. (Kenji, s 32, 2002) Om jag endast använde teknikernas karaktär till att skissa och sedan tillverkade formerna på annat vis skulle viktiga delar av idén falla, handens spår, plastisk bearbetning, formens läsbarhet och deformationens väsen för att nämna några. Teknikens karaktär är det som binder samman uttrycket med idén, om det ena tas bort tappar det andra sitt värde.

## **Uppmärksamhet gör verket offentligt**

Hantverk är ett sätt att arbeta med konsten i den fysiska världen. Att formulera en konstnärlig ambition genom att ge den fysisk form är det första steget mot att göra den offentlig. Verket

---

<sup>35</sup> Se bilaga 4, bild nr. 6, 12-13, 19

är, inom denna teoretiska grund, beroende av en fysisk gestalt. (Karlsson 2006)<sup>36</sup> Verket finns inte till innan det har en fysisk gestalt.

När ett verk formulerats genom att få fysisk form (Yaigi, citeras av Kenji, 2002) har det möjlighet att upplevas av andra människor än sin skapare. Ju fler människor desto större uppmärksamhet, ju mer uppmärksamhet desto offentligare blir det. Helt offentligt är endast det verk som varje människa på jorden upplever. Det är lätt att blanda ihop storlek med offentlighet. Ett litet föremål tar upp mindre plats i ett givet rum vilket kan resultera i mindre uppmärksamhet. Ett litet föremål kan dock bli lika offentligt som ett stort om det är i ett rum som ger det mycket uppmärksamhet. Därför styr rummet hur offentligt ett verk blir.

Kyrkan är ett sammanhang där artefakter genom ritual och symbolik kan få mycket stor uppmärksamhet. Där liksom i vissa andra inomhusrum är ett föremål inte beroende av sin storlek på samma sätt som utomhus. Där är storleken inte ett mått på hur offentligt ett verk är, storlekens roll har mer att göra med den roll föremålet spelar i en given ritual. På liknande vis är konstgalleriet ett offentligt rum där traditionen av podier och liknande presentationssammanhang möjliggör ett offentliggörande av mycket små föremål. Dessa offentliga inomhusrum är begränsade på grund av sin kulturella tillhörighet, men ändå offentliga i den betydelsen att de är möjliga att upplevas av alla som är intresserade. Dessa rum kan på ett rättvist sätt presentera de tre former jag tillverkat.

### **Tidsintervallet var för stort för att avgränsa effektivt**

Under arbetet har jag haft flera problem orsakade av tidsbegränsningen. Stora delar av processen upplevde jag som ohanterbara på grund av det stora tidsintervall jag avsatt till dem. Arbetet växte till en nivå som nästan gjorde mig apatisk. Framför allt har jag haft problem med gränsdragningar. Jag hade inte en aning om var jag skulle sluta med en del och påbörja nästa.

När tiden började ta slut och jag tvingades acceptera att det inte blir bättre fick jag arbetsglädjen åter. Då när tidsbegränsningen satte gränser och tvingade mig att ta beslut hade jag stor hjälp av den.

Min okunskap om detta är förmodligen anledningen till att slutresultatet blev så annorlunda från vad jag väntat mig. Om jag känt till den ångest ett alldeles för stort problem framkallar skulle jag inte ha lagt en så lång tid på ett sådant problem. Flera delmål och olika delprocesser skulle förmodligen hjälpa till att hålla processen mer levande och framför allt ge en lite större bredd inom processen. Det praktiska resultatet av den långa tiden i ett något feldimensionerat projekt är att slutformerna blivit som de blev. De är snarare presentationer av genomarbetade provbitar där smidet ger ett intressant uttryck än självständiga skulpturer som uttrycker något.

### **Ett förtydligande genom kontraster**

Ett tillägg som tydligt kontrasterar till en form förblir ett tillägg och inte en del av formen, det styr uttryck och idé genom att aktivera eller stänga ute valda delar av formen. Syftet med ett tillägg är att utnyttja materialets karaktär till fullo. Jag har undersökt några olika typer av tillägg för att uppnå detta. Slutligen har jag beslutat att använda mig av en ram som är färgglad, tunn och helt kubisk. Kontrasten mellan det metalliskt smidda och det färgglatt

---

<sup>36</sup> Se bilaga 3, s 4

nätta förtydligar smidets karaktär. När den tunna ramen är där slås jag av hur robust och grovt smidet är i jämförelse. Utan att söka efter det upplever jag denna förgrovnings av järnet.

Den form som jag kallar trådtrasslet är ansvarig för att jag valt ramar som tillägg i stället för kulor, blanka ingrepp eller något annat. På ett visuellt plan har denna form nämligen två delar som jag anser förbättras avsevärt genom en ram. Det ena är den sammanhängande toppen. På många sätt är det positivt med en förtätning av trådar i ändarna. Problemet är att deras gemensamma form är cylindrisk vilket är totalt smaklöst. Avslutet passar inte heller ihop med formen. Det är oformligt som en amöba och mekaniskt avbrutet. Här hjälper ramen till för att lägga fokus på de uppspruckna delarna i formen. Ögat styrs naturligt till de osynliga fönster ramen skapar och därmed formens mitt, vilket gör amöbadelarna ointressanta som former. De behåller dock sin viktiga idébärande kvalitet ”formens läsbarhet”.

Den andra visuella kvalitén jag anser avsevärt förbättras av en ram är ytstrukturen. Av någon anledning får ramen ytan att aktiveras. När jag ser på ytan utan ram är det en massa tråd. Med ram på upplever jag en mängd spännande delar som annars endast är svaga. Jag har svårt att formulera i ord vad det är men det har med kontraster, djup, textur och liknande värden att göra. Jag tror att ramen gör att jag lättare upplever formen med höger hjärnhalva. (Edwards , s 48, 1979)

## Slutsatser

Min viktigaste erfarenhet av examensarbetet är att den metod jag avsett att undersöka verkligen fungerar. Om den bara får ett sammanhang att verka inom som beskrivs nedan, kan dess kvalitéer utnyttjas i mitt konstnärliga skapande. Både starka estetiska kvalitéer och idémässiga värden uppstår genom materialets samspel med sinnena. Ett verk skapat genom hantverkstekniker får faktiskt den där känslan av verklighet, det framkallar en känsla av att uppleva tinget i sig. Det blir verkligen en materialiserig av min ordlösa tanke. Hantverk är lika mycket konst som någonting annat.

Min starkaste och tydligaste erfarenhet är den ångest konstnärligt skapande kan orsaka. Jag tror att ångesten orsakas på grund av känslan av att inte hantera en situation. Denna erfarenhet blev så stark att den delvis ger mig en ovilja att arbeta konstnärligt. Min ambition att uttrycka mig konstnärligt har dock inte slocknat. Jag tror att ett konstnärligt skapande i mer hanterbara sammanhang ligger närmare mig och min ambition. Med mer hanterbara sammanhang menar jag sådana där inte jag måste sätta alla gränser själv. Ett sådant sammanhang skulle kunna vara att arbeta med brukskonst. Inom kyrkan ser jag en kultur som skulle kunna göra mina verk rättvisa. Dess bruksaspekt är lagom begränsande på så vis att det snarare handlar om en rituell bruksfunktion än en praktisk. Jag tror att jag på så vis kan hitta en balans mellan frihet och begränsningar.

Med detta som erfarenhet vill jag gå vidare på magisternivå genom att undersöka smidets konstnärliga möjligheter inom de offentliga rummen begravningsplatsen och kyrkan. Mitt nästa projekt är att göra ljusbärare till minneslunden i Vara i ett samarbetsprojekt med trädgårdsdesigner Elin Skogman. Jag avser att använda de processer jag redovisat i denna rapport som en del i ett större sammanhang, tillämpa denna konstnärliga process på verkliga behov.

# Källor och litteratur

## Litteratur som citeras i detta arbete

Caldeborg, Mats (2005): Att tänka med händerna. *Hemslöjden* 2005:2

Dahlbäck Lutteman, Helena (1989): Konsthantverkets 1980-tal. *Om konsthantverkare i 80-talet. Stockholm, 1989*

Dormer, Peter (1997) *The culture of craft: status and future*, Manchester, 1997

Edwards, Betty (1979) *Teckna med högra hjärnhalvan*, Stockholm, 1982 (orig.uppl. 1979)

Kenji, Kaneko (2002): Studio craft and craftical formation. *The persistence of craft. New Jersey: New Brunswick, 2002*

Linde, Ulf (1968): Konsthantverk i stället för definition. *Hantverkets 60-tal. Stockholm, 1968*

Mazanti, Louise (2007): Med händerna i vardagen – om konsthantverkets semiautonoma position. *Paletten* 2007:1

## Litteratur som inspirerat till detta arbete

*Understanding Practice : perspectives on activity and context*. Ed. By Seth Chaiklin, Jean Lave. Cambridge, 1993

Falkenhaus, F. (2005) Därför behövs handens arbete. *Slöjdforum* 2005:6

*Lexikon för konsthantverk*. Stockholm, 1989

*The persistence of craft*. Ed Paul Greenhalgh. New Brunswick, New Jersey, 2002

Grenander Nyberg, Gertrud. *Svensk slöjdhistoria*. Stockholm, ny, aktualiserad uppl. 1995

Hedman, Britt-Marie, *Konsthantverk och status*, C-uppsats vid Uppsala universitet: 2001

Hedman, Britt-Marie, *Samtida Konsthantverk*, D-uppsats vid Uppsala universitet: 2003

Helgeson, Susanne (2002) *Det är konsthantverkets tur*. Stockholm, IASPIS, 2002

Hellner, Brynolf, *Konstsmide : historia och teknik*. Stockholm 1960

*Making and metaphor: a discussion of meaning in contemporary craft*. Ed. By Gloria A. Hickey. Quebec, 1994

Hård af Segerstad, Ulf, *Tingen och vi*, Stockholm: 1957

Craft in dialogue : six views on a practice in change. Ed. By Love Jönsson . Stockholm, IASPIS, 2005

Tidskriften Paletten, Göteborg (1940- )

Ljungberg Anders, Formuleringar – människan, rummet, tingen. Stockholm, 2003

Re:form : svenskt samtida konsthantverk under debatt. Red. Hanna Ljungström och Ulf Beckman . Stockholm, 2005

Lundahl, G.(2004) Arv och tradition, STN Svenska textilnätet, Ett föredrag,  
<http://www.svenskatextilnätet.net/arvochtradition.html>

Låke, S. (2005) Porträttet – fångad av pil, *Hemslöjden* 2005:3

McMillen, J. (2005) Få det oförutsägbara att hända. *Hemslöjden* 2005:1

Pagold, S. (2005) Öppna och bredda! *Hemslöjden* 2005:3

Paulsson Gregor, Vackrare vardagsvara, Stockholm 1919 (faksimilupplagor 1986 och 1995)

Hantverkets 60-tal. Stockholm, 1968

Robach, Cilla (1995) Designens status skulle höjas. *Formens rörelse: svensk form genom 150 år* Red. Kerstin Wickman. Stockholm, 1995

Konceptdesign. Katalogred. Cilla Robach. Stockholm 2005. (Nationalmusei utställningskatalog nr 643)

Om konsthantverkare i 80-talet . Red. Olle Sethson, Stockholm,1989

Signums svenska konsthistoria: konsten 1915-1950, Band 12. Lund 2002

Säljö, Roger. (2000): Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv. Stockholm, 2000

Veiteberg, Jorunn. (2004): *Konsthantverket – ett tredje rum.*

CRAFT IN DIALOGUE-SEMINARIERNA

<http://www.iaspis.com/craft/se/veiteberg.html> hämtat december 2005

Vessby, Malin (2006) Förnyare. *Form: designtidskriften*, 2006:6

Walldén, L. (2004) Porträttet. *Hemslöjden*. 2004:6

Vygotskij, L. S. (1995): Fantasi och kreativitet i barndomen. Göteborg, 1995

## Bilaga 1

Utdrag ur texten: Studiocraft and craftical formation av Kaneko Kenji 2002. Denna text är publicerad på engelska i antologin *The persistence of craft* med redaktör Paul Greenhalgh. I tryckningen (New Jersey: New Brunswick) från år 2004 sträcker den sig över sidorna 28-36.

Writing retrospectively about the early years of the Sōdeisha, Yagi explained:

“Unlike in sculpture and painting, where ideas preceded the choice of materials and techniques, the starting point in ceramics was the medium itself.... Our work didn't begin so much from the consideration of form but was led by the nature of clay and the processes used to fashion it. This was rather different from what happened in fine art. It was more a question of integrating the ceramic making process with one's own artistic impulses.”<sup>9</sup>

This adoption of a position firmly situated between Fine Art and the crafts as they had traditionally been understood was a solution to the problems posed by material relevance. It offered a means towards self-expression that, whether in a spirit of acceptance or rejection, was based on a recognition of the autonomy of ceramics and the processes of dayworking. This new approach to the making of ceramics is what I have termed 'the crafting of form'. The origins of these ideas can be traced back to Kenkichi Tomimoto, mentioned earlier as the pioneer of individualistic ceramics in Japan. He had formulated a philosophy of ceramics around the use of the potter's wheel in the making of jars, at which he excelled. His theory was based on the idea of the 'battle of the profile':

“If you work at the wheel with the shape of a jar in your mind's eye, the soft clay moves in and out in a myriad of profiles. I call this the 'battle of the profile'. (1914)”<sup>10</sup>

What Tomimoto meant was that the final form of the jar came about through a process of negotiation between the shape intended by the artist and the shape dictated by the clay itself. Tomimoto subsequently developed this idea into a broader concept of ceramics as 'the making of solid forms within space' (1926-40). Then, arguing that 'ceramics represent the ultimate in abstracted forms', he posited that 'ceramics are little different from abstract sculpture'<sup>12</sup> (1926-40). While this sounds similar to the assertion made by Staite Murray, it is more a reflection of the limits of language and thinking that prevailed at the time and their inability to go beyond the equating of three-dimensional forms with sculpture. With Tomimoto, unlike Staite Murray, there was a logic and consistency in how he limited himself to, and worked exclusively with, ceramics.

Tomimoto's achievement lay in the fundamental shift he made from using clay to produce vessels dictated by the

Traditions of ceramics to the creation of new forms that grew out of the process of throwing on the wheel. These ideas were taken up by Shōji Kamoda (1933-1983) and then developed by Kazuo Yagi into his 'new concept of creating form'. Further sophistication has continued to this day:

“To be able to limit oneself to one material and its associated techniques is to have the freedom to reject freedom. The issue is whether or not one can make the logic of materials implied by adherence to a set of limitations the starting point for the realisation of one's creative ambitions.”<sup>13</sup>



Written by Masayuki Hashimoto (b.1950; see p.31) in 1996, this proposes that choosing to work with a particular material is in itself a first step in the creative act, the 'logic of materials' being to proceed step by step to produce forms that can only arise from the symbiosis between materials and the techniques needed to process them. This notion of the logic of materials is an important step forward in the conceptualisation of ceramic practice, and represents a major furthering of the ideas developed by Yagi.

Contrasted with what might be described as a rather defeatist notion of 'pleasure in limitations', Hashimoto's logic of materials offers a positive and constructive way forward. In Alison Britton's thinking, limitations resulting from a lack of alternatives are regarded as the characteristic of working in the crafts. I have already explained that this derives from the undifferentiated

view of materials originating in the Fine Art position that all media are potential candidates for creative manipulation. This idea of 'limitations' is based on the Fine Art view of materials, the only options are to work within the confines of a particular medium - which effectively means making vessels - or to reject this completely and operate as a Fine Artist.

Hashimoto's proposition is different from this. His 'logic of materials' and its positive embracing of the limitations of materials as the starting point for creative practice renegotiates the space between the crafts and Fine Art. While Hashimoto uses the materials, techniques and processes traditionally associated with metal forging, what motivates him is the same concern for self-expression found among Fine Art practitioners. His work occupies a middle ground between the crafts and contemporary art, having aspects of both but being neither one nor the other. His clearly articulated philosophy represents a new approach to making of the sort I have called 'the crafting of form'.

## Bilaga 2

Denna text har i en förkortad version publicerats i FORM Designtidskriften, nr 6 2006, sidorna 40-42.

Gustav Karlsson  
Järn och Stål / offentlig gestaltning  
HDK Steneby

2006-02-11

### Det tredje rummet

#### Verket blir synligt först genom språket

#### Skapelsens röst

Jag har en fascination för gamla slitna föremål, förmodligen därför att jag i dem ser spår av vad som varit. Tiden blir materialiserad. Om en och samma person regelbundet använder ett par skor kommer skorna att formas efter just de fötterna och dess specifika gångstil. Om en sten ligger ute i en skog förändras stenen på olika vis beroende på vad för klimat och flora där är. Tinget får en själ, ett språk, tinget berättar om vad det varit med om.

På samma sätt som ting formas av sin omgivning kan ett material formas av en hantverkare. Det formade avslöjar alltid en liten bit av dess skapares lynne. Den tidsödande processen att fysiskt skapa ett föremål ger skaparen en unik möjlighet att kommunicera genom något annat än ord. Handens avtryck i det skapade blir som tidens tand, en mängd små berättelser som tillsammans avslöjar en process i skaparens inre.

Man kan ofta förnimma något speciellt i de verk en duktig hantverkare skapat. Det kan vara något han inte tänkt på. Det kan vara något som tanken eller ordet inte kan formulera men som handen lyckas med. När hantverkaren ser vad han skapat startar en process i hans inre, han mognar. Skaparens inre finns nu till viss del utanför honom, en materialisering av den ordlösa tanken. Genom att arbeta i den fysiska världen med olika material kan hantverkaren komma närmare det ordlösas kärna.

När en hantverkare skapar och ser det ordlösa utvecklas han, med erfarenhet av vad han sett skapar han något nytt. Skaparen kan förstärka vad han sett för att förtydliga det. Skaparen kan kombinera olika värden han funnit och göra verket mer intressant. Skaparen kan, genom att skapa se och skapa igen, utveckla verket. En välutvecklad skapelse har någonting att säga till alla som lyssnar, men ofta just bara dill dem, de som lyssnar.

## Ett tredje rum

Jag har upplevt att en modern konsthantverkare, av olika anledningar, först har valt ett material, en teknik eller en funktion, sen har han frågat materialet, tekniken eller funktionen vad den har att säga och så har han låtit den säga det. Eller kanske han har frågat sig: vad kan jag säga inom ramen för det här hantverket, det här materialet eller den här funktionen? Han verkar även ha kunnat utgå från en funktion eller ett förhållningssätt till någonting, och sedan spelat på dess samhälleliga funktion, provocerat eller kommenterat. Detta är dock inte alls den uppfattning jag har haft av själva begreppet ”konsthantverk”.

Ur det som traditionellt har kallats konsthantverk har en ny form av konst vuxit fram. Denna konstform har lika mycket gemensamt med samtidskonst som den har med traditionellt konsthantverk. Det kan enligt mitt sätt att se på saken inte längre kallas för bara ”konsthantverk” eller ”konst”. Den främsta anledningen är att det varken är fri konst eller traditionellt konsthantverk, det är något helt annat. Jorunn Veiteberg tar upp detta i ett seminarium inom ramen för ”Crafts in dialogue”. Hennes förslag på vad denna nya konstform kan kallas, åtminstone i en övergångsfas, är ”ett tredje rum”.

Kanske att ett mer lämpligt namn på konstarten skulle kunna vara ”fri tillämpad konst”, ”sinnlig konst” eller bara ”handens skapande”, jag vet inte. För att undvika att blanda ihop denna icke namngivna nya konstform, med traditionellt konsthantverk har jag, för enkelhetens skull, i denna text valt att kalla den, precis som Veiteberg, för ”Ett tredje rum” eller ”Det tredje rummet”. Som begrepp är det inte klockrent, men det får duga tills vidare. Lämpligheten ligger i dess innebörd. Det understryker att denna nya konstform varken är det ena eller det andra, varken konst eller konsthantverk. Det tredje rummet är inte bara en blandning av två konstformer, den här konstformen är något eget, något helt nytt - ett tredje rum.

Detta tredje rum skulle kunna sägas vara det som i brist på bättre har kallats modernt konsthantverk eller materialbunden konst, men även konstnärligt intressant måleri ryms enligt mitt synsätt inom ramen för det tredje rummet. Anledningen till att den inte kan heta *materialbunden konst* är att det då alltid kommer att vara underordnat *fri konst*. Anledningen till att det inte kan, som nu, kallas för modernt konsthantverk, eller samtida konsthantverk, är att en alltför stor grupp människor anser sig veta att konsthantverk är på ett visst sätt och att det inte förändras.

Till skillnad från konsthantverk går det tredje rummet inte att klart definiera, det är föränderligt och ickestabilt. Precis som musik, bildkonst eller poesi finns där inget rätt eller fel, olika värden får olika vikt i olika tider. Det tredje rummets utövare formar själva, genom sitt skapande, tankar och idéer om vart konstarten ska utvecklas.

Till skillnad från fri konst är det fysiskt bundet. Det är helt beroende av den relation en människa har till sina händer och sitt fysiska skapande. Detta tredje rum uppstår i kommunikationen mellan

idén och handen men också mellan handen och materialet. Det är här det unika i det tredje rummet uppstår. Materialet kommunicerar med konstnären då han fysiskt skapar.

Materialet eller tekniken talar inte bara till konstnärens intellekt utan även till hans sinnen. Här förändras och utvecklas verket, det får ett djup som jag upplever att samtidskonsten ofta tappat. Här finns också möjlighet till samspel mellan olika konstnärliga kvalitéer. För såväl konstnären som betraktaren handlar det om att skapa och se med både kropp, medvetande och känslor.

Jag tycker inte att det är önskvärt att konsthantverk upptas som en del av samtidskonsten. Samtidskonsten har genom sitt avståndstagande från teknik och materialkunskap blivit svårt att skilja från filosofi. Vad som behövs är en helt egen rörelse som grundar sig i för sammanhanget intressanta parametrar. Dessa kan sedan fortsätta att vara grunden till en levande utveckling vid sidan av andra konstarter. En ny grupp människor kommer att kunna ta till sig av dess budskap och forma dess existens. Dess essens och kärna kommer inte att förloras men dess yttre kommer att ta den form som det samhälle den lever i kräver. Det mänskliga, fysiska skapandet i ett material, kommer alltid att vara centralt i detta nya rum.

## Ett sociokulturellt perspektiv

Jag tror inte man kan förklara människans skapande genom att enbart analysera vårt psyke. Inte heller tror jag man kommer närmare sanningen genom att förneka de processer som pågår i vårt inre. Nej, för att förstå kärnan i detta tredje rum måste vi försöka se hela människan. Vi måste titta på hur människans inre, och hur de verktyg hon har tillgång till, praktiska såväl som intellektuella, samarbetar och påverkar varandra.

Människan och tinget genomgår en process där det inre och det yttre samspelar och skapar något helt nytt. I processen omformar tinget människan, samtidigt som människan omformar tinget. Det kan liknas vid en flod som flyter fram. Vad är det som bestämmer flodens väg – vattnet eller marken? Är det markens sammansättning som bestämmer flodens väg eller är det floden som urgröper marken? Man kan inte säga att det är det ena eller andra – tillsammans påverkar de varandra och formar landskapet.

Man kan säga att all typ av upplevelse är beroende av hur den presenteras för en människa. När man hör ett ljud eller ord krävs ett öra för att höra det. Det krävs också ett språk för att tolka ljudet, ett sammanhang för att begripa dess innebörd och en tanke för att formulera det. På detta sätt går ett intryck genom en mängd olika processer innan det når våra känslor och vårt medvetande. Dessa olika processer vinklar budskapet men gör det möjligt för oss att uppfatta ljudet. Man säger inom den sociokulturella teoribildningen att omgivningen ”medieras” av olika verktyg.

För att ytterligare förtydliga innebörden av begreppet mediering vill jag påstå att ingen människa står i direkt kontakt med verkligheten. Allt en människa förnimmer är medierat, det tolkas och upplevs på något sätt, med hjälp av fysiska eller intellektuella verktyg. Dessa verktyg formar hela vårt väsen, allt vi ser, hör, känner lukten av, smakar på eller rör vid medieras för att kunna nå oss. När det rent fysiskt kommit in i vårt medvetande genom till exempel örat, sätter det igång en process, där upplevelsen fortsätter att formas, medieras, genom språk, tankar och associationer.

Vilka medierande verktyg vi använder för att uppleva ett ting är alltså avgörande för hur vi upplever det. På en konsert vet vi att det är öronen vi ska använda, där ställer vi in hela vårt väsen på den typen av upplevelse ljud kan ge, vi har därför möjlighet att uppleva musikens storhet. Själva vetskapen att det är en konsert, och de erfarenheter vi har av konserter, gör att vi oftast helt automatiskt ställer om till ett konsertbaserat synsätt på omgivningen. Om någon skulle försöka hitta var målet är och vem som har bollen när han är på operan och lyssnar på Mozarts Trollflöjten, missar han förmodligen vad som är så bra med opera.

Sammanhanget i vilket en människa stöter på ett ting eller en företeelse är alltså avgörande för hur han/hon ser på det. Han som letade efter boll och mål i Trollflöjten tyckte säkert att det var en urusel fotbollsmatch. Han som använde sina öron och ögon däremot, och därtill kanske var insatt i vad opera ska vara bra för, är kanske av en annan åsikt.

## Verket måste bli synligt

Ovan står beskrivet hur ett ting kommunicerar med individer genom olika medierande verktyg. Lite förenklat skulle man kunna säga att en fri konstnärs arbete går ut på att finna ett material och ett specifikt sammanhang, och i kombination med varandra brukar de sedan kunna mediera ett budskap till betraktaren. En modern konsthantverkare eller någon som arbetar inom det tredje rummets kontext söker på samma sätt hitta ett kommunicerande språk, men inom ett visst fysiskt material eller en teknik. Det tidigare, fri konst, är ofta beroende av ett galleri eller på något sätt uttalad konstinriktat sammanhang, t ex en utställning, för att betraktaren ska kunna ta till sig den fria konsten.

Det tredje rummets arbetssätt däremot, har en annan möjlighet att bygga in kommunikativ information i det fysiska föremålet. Detta genom att låta material och teknik spela en viktig roll i verkets tillkomst. Det är ett arbetssätt som låter en stor del av konstverket utvecklas i kommunikationen mellan en skapare och ett material. På så vis kan en diskussion mellan skaparen och verket utvecklas, ett samtal där skaparen lyssnar lika mycket som han påstår. När ett verk står färdigt ser man en slutsats i samtalet mellan skapare och skapelse. Eftersom skaparen hela tiden lyssnat till och formats av verkets röst, har den rösten blivit så stark att den talar tydligt och klart.

Problemet med det tredje rummet är att det sammanhang inom vilket denna nya typ av konstnärer och konsthantverkare skapar, inte är känt idag. Det finns nästan inga kritiker som bedömer denna typ av verk utifrån det tredje rummets kvalitéer. Det bedöms antingen som fri konst eller traditionellt konsthantverk. Vissa människor har möjlighet att uppleva det tredje rummets kvalitéer, men eftersom det fortfarande inte finns någon begreppsvärld eller kulturell tillhörighet för dem har de liten möjlighet att förmedla detta tredje rums storhet till sin omgivning.

För att en större grupp människor ska kunna ta till sig verket i det tredje rummet måste det bli tydligt vad man ska leta efter i objekten. Man måste ha en möjlighet att lyssna till vad som är väsentligt i sammanhanget, lyssna till det tredje rummets språk.

Detta språk är i dagsläget gravt underutvecklat. En av de viktigaste uppgifterna för den medvetne konsthantverkaren idag är att vara delaktig i skapandet och utvecklandet av ett sådant språk. Detta kan bara ske den dag konsthantverkarna själva deltar i debatten. Vi kan inte överlåta konststartens utveckling till människor som inte förstår dess kärna. Det är vi som själva kommunicerar med ett fysiskt material som har möjligheten att utveckla denna konststart. Det är vi som vet vart vi vill med vårt skapande.

## Litteraturlista

Caldeborg, M. (2005): Att tänka med händerna. I *Tidskriften Hemslöjden*. 05/2, s. 33

Falkenhaus, F. (2005) Därför behövs handens arbete, I *Slöjdforum* 05/6, s. 3

Låke, S. (2005) Porträttet – fångad av pil, I *Tidsskriften Hemslöjden*. 05/3, s. 19

Säljö, R. (2000): *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Bokförlaget prisma

Veiteberg, J. (2004): *Konstbantzverket – ett tredje rum*. CRAFT IN DIALOGUE-SEMINARIERNA  
<http://www.iaspis.com/craft/se/veiteberg.html>

Vygotskij, L. S. (1995): *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Göteborg: Daidalos

Grelander Nyberg, G. (1988): *svensk slöjdhistoria* Stockholm: LTs FÖRLAG AB

Lundahl, G.(2004) *Arv och tradition*, STN Svenska textilnätet, Ett föredrag,  
<http://www.svenskatextilnätet.net/arvochtradition.html>

McMillen, J. (2005) Få det oförutsägbara att hända, I *Tidsskriften Hemslöjden*. 05/1, s. 13-15

Pagold, S. (2005) Öppna och bredda!, I *Tidsskriften Hemslöjden*. 05/3, s. 13

Robach, C (1995) Designens status skulle höjas, Wickman, K. Red. *Formens rörelse. Svensk form genom 150 år*, Lund: Carlssons Bokförlag

Walldén, L. (2004) Porträttet, I *Tidsskriften Hemslöjden*. 04/6, s. 17

# Bilaga 3

Essä 2007  
Gustav Karlsson  
Järn & stål / offentlig gestaltning  
HDK Steneby

2007-01-27

## När skaparen är hantverkare

Hantverk eller konst

När man skapar med ambition att uttrycka någonting ur sitt inre kallas det för konst. Det är inte det skapade i sig som är konst, det är själva skapandet som är konsten. Detta innebär att konstverk kan se ut eller vara precis vad som helst. Den gemensamma nämnaren för all konst är att den har sitt ursprung i människans behov att uttrycka sig.

Hantverk innebär ett praktiskt skapande i en fysisk tredimensionell värld. Hantverk är en process strikt beroende av världsliga begränsningar. Hantverk är en process som pågår utanför en människa, i samspelet mellan en människa och ett material. Ett hantverk resulterar alltid i en förändring av fysisk materia. En hantverksmässig arbetsprocess innebär fysiskt omformande av material där resultatet är beroende av en människas motoriska förmåga.

Ofta har hantverk och konst presenterats som varandras motsatser. De har båda handlat om att skapa men på helt olika vis. Det konstnärliga skapandet har skett i huvudet på en mästare och det hantverksmässiga i händerna på en helt annan. Konsten har varit en vetenskap, en intellektuell företeelse. Hantverket har varit ett nödvändigt måste för att världen ska fungera.

Detta förhållande har gått så långt att glappet mellan hantverkaren och konstnären idag är enormt. Området mellan fri konst och hantverk är så stort att det får plats en hel genre av skapande däremellan. De människor som ser allt skapande som likvärdigt har länge varit i kläm mellan hantverk och bildkonst men nu kan de få sitt eget utrymme. Idag som alltid finns det mästare som både skapar i sitt huvud och med sina händer. Idag behöver dessa inte längre vara i kläm, vår plats står ledig, och vi gör anspråk på den.

Skapandeformen jag talar om är den konst som är hantverk. Det är inte hantverk som är vacker utfört (konsthantverk). Inte heller är det konst som tillverkats på hantverksmässigt vis (skulptur). Det är hantverk som är konst och konst som är hantverk, där konst och hantverk är samma sak. Det är en konstform där de konstnärliga värdena uppstår på grund av materialet, inte presenteras med hjälp av materialet.

Hantverk blir konst

När hantverk blir konst har utgångspunkten förändrats. Syftet är inte längre att tillverka ett föremål som ska gå att använda praktiskt. Syftet är att uttrycka sig, att skapa en bild av sitt inre, att utveckla en tanke genom att materialisera den. Hantverket har blivit ett verktyg att leta i sitt inre med, ett verktyg för att kommunicera.

När konst blir hantverk har utgångspunkten också förändrats. Verket är inte längre skaparens idé eller påstående. Nu är verket ett resultat av skaparens diskussion med ett material. Verket



finns inom skaparen men inte alltid i hans medvetande. Genom att skapa se och skapa igen kan han finna det samtidigt som han skapar det. Verket kommer inte ur skaparens medvetande det kommer ur samspelet mellan hand, material, känslor, medvetande - människans alla delar, ande kropp och själ.

Unlike in sculpture and painting, where ideas preceded the choice of materials and techniques, the starting point in ceramics was the medium itself. (...) It was more a question of integrating the ceramic making process with one's own artistic impulses.<sup>1</sup>

Hantverket kan öppna det mänskliga medvetandet för möjligheter som inte uppstår på annat vis. Att använda dessa möjligheter på ett konstnärligt vis är kärnan i det jag vill beskriva. När konst och hantverk inte längre skiljs åt fullbordas skapandet. De olika skapandeformerna ger näring och stoff till varandra. När de koncentreras i ett verk uppstår kvalitet.

His massive forms are born out of a desire to give physical shape to the power of clay and its latent capacity to rapture and split.<sup>2</sup>

Konsten är inte längre en process som främst försiggår i en människas inre. Ett föremål är nu konst. Det har genom olika processer fått den där konstnärliga ambitionen av sin skapare. Den mänskliga kreativiteten har utmynnats i en fysisk och idébärande skapelse. Föremålet har fått så mycket av sin skapare att det kan skapa själv, det skapar i betraktaren.

### Verkligheten

Att uttrycka sig konstnärligt genom ett fysiskt material tvingar en skapare att förflytta verket till en annan värld än hans eget inre. Till en värld som ofta refereras till som verkligheten. Jag är inte säker på att den är så mycket mer verklig än andra världar. Vad som däremot gör den intressant är att den är gemensam för de människor som finns i världen. Den har en rad klara och tydliga fysiska naturlagar som gör det möjligt för olika individer att erfara världen på relativt lika villkor. Den som uttrycker sig i denna världen kan få se sitt uttryck bli ett intryck hos en annan person.

Genom hantverket diskuterar skaparen med ett material. Detta fördjupar skaparens förståelse för verket. Det förtydligar verkets relation till verkligheten. Skaparens konstnärliga ambition blir "greppbar" för honom. Det är här som konstverket blir hantverk och hantverket blir en konstnärlig process.

the final form of the jar came about through a process of negotiation between the shape intended by the artist and the shape dictated by the clay itself.<sup>3</sup>

När fysiska lagar ställer till det och tvingar hantverkaren till tekniska ställningstaganden blir valen samtidigt konstnärliga. Det nyttiga i materialets motstånd ligger i att verket vrids och

---

<sup>1</sup> The persistence of crafts, red. Paul Greenhalgh, Studio craft and craftical formation, Kaneko Kenji, 2002. s. 32  
K. Kenji citerar här en gruppdiskussion i kodansha 1976, Publicerat i Contemporary ceramics, 12/76

<sup>2</sup> The persistence of crafts, red. Paul Greenhalgh, Studio craft and craftical formation, Kaneko Kenji, 2002. s. 34  
K. Kenji skriver här om Yō Akiyama och hans verk Penepain 872 med tillhörande serie.

<sup>3</sup> The persistence of crafts, red. Paul Greenhalgh, Studio craft and craftical formation, Kaneko Kenji, 2002. s. 32  
K. Kenji Utvecklar här vad Tomimoto Kenkichi sagt 1914. Tomimoto kallar det "the battle of the jar"

vänds vid varenda litet hinder. Men för hantverkaren är motståndet inte hinder utan möjligheter. Det är dessa möjligheter som ger de speciella konstnärliga värdena i denna konstart, möjligheterna som kommer av material och teknik, det logiska i materialet.

choosing to work with a particular material is in itself a first step in the creative act. The logic of materials being to proceed step by step to produce forms that can only arise from the symbiosis between materials and the techniques needed to process them. <sup>4</sup>

Det är materialets möjligheter som sätter igång den process som sammanfogar en konstnärlig ambition med den verkliga världen. Former som har en helhet och ett sammanhang uppstår genom hantverket. När jag ser dem kan jag riktigt uppleva hur de lever. Precis som man kan läsa fåror och rynkor i en människas ansikte kan man se hantverkets logiska, självklara bearbetning av material. Dess skapare har studerat de fysiska lagarnas relation till ett material genom att hantverksmässigt arbeta med det. När dessa studier äger rum skapar han ett verk som samspelar mycket tydligt med resten av denna världen. Verket blir laddat med mängder av värden, estetiska som idémässiga.

#### En människas uttryck

När en människa uttrycker sig genom sång eller dans kommer uttrycket direkt ur hans kreativitet. På så vis blir det ett mycket starkt uttryck för den människan. Ett sådant verk är helt beroende av den människa som uttrycker det. Om han lämnar rummet eller slutar dansa finns verket inte längre kvar i den gemensamma verkligheten.

Många direkta uttryck är av en sådan karaktär, de finns endast i sin skapare och i upplevelsen hos betraktarna i ett givet sammanhang. Ett konstverk som skapats genom hantverk finns på ett helt annat vis. Man kan ta på det lukta på det. Det är en sak som finns där på riktigt. Själva föremålet är konst. Det är inte bara min upplevelse av det eller skaparens ambition med det som är konst. Helt oberoende av sin skapare kan ett sådant verk fortsätta ge intryck hos sina betraktare i evigheter.

#### Material och hantverk

Materia är begränsad, begränsningar är just vad den värld vi lever i består av. Hela våra liv formas utifrån de tydliga regler och lagar verkligheten innebär. Allt är begränsat även det mänskliga intellektet, om man utgår från något annat kommer man att missuppfatta allt. Detta gör det mycket intressant att arbeta just med fysiska material, dess begränsning är naturlig och självklar. Materialet är en del av den gemensamma världen, den fysiska verkligheten. När jag omsätter mitt skapande i fysisk materia finns det.

Materiella begränsningar är en självklarhet när man arbetar som hantverkare. När man talar om hantverk utifrån ett konstnärligt perspektiv tenderar man att lägga fokus på vilka begränsningar hantverket och materialet har.

To talk about the limitations of materials in practices which are in advance defined in terms of limited materials they employ is to argue i

---

<sup>4</sup> The persistence of crafts, red. Paul Greenhalgh, Studio craft and craftical formation, Kaneko Kenji, 2002. s. 33  
Här försöker K. Kenji förtydliga vad Masayuki Hashimoto föreslagit i Art and craft forum 4/96

circles. The issue, rather, is what can be achieved by working with and through the limitations imposed by particular materials.<sup>5</sup>

Att arbeta i ett material är ett undersökande arbete. Ett materials egenskaper ger inspiration och möjligheter till sin skapare. Hantverkarens relation till materialet utvecklas under arbetets gång och ger en helhet och ett fokus. När skaparen fått en erfarenhet formulerar han ett påstående. Det påståendet kan benämnas verk.

### Verket

Själva konsten i dessa föremål uppstår i samspelet mellan människan och verkligheten. Den fanns inte först i människan och så översattes den till verkligheten. Konsten uppstod när människan upplevde sin omvärld. Därför är konsten inte bara ett uttryck för en människa eller den värld en människa lever i, den är ett uttryck för en människa som lever i världen. Världen är lika viktig som människan, men de är endast till genom varandra. Själva verket som uppstått är inte beroende av sin skapare eftersom det existerar helt och hållet utanför honom. Konstverket är en del av den verkliga värden och därför är den någonting i sig själv. Varje verk i denna konstform är en artefakt. Varje verk står utanför sin skapare, men på något vis lämnar skaparen alltid en del av sig själv i det.

Att uppfatta något som bearbetat av människan innebär –  
ofrånkomligen- att man registrerar en främmande vilja: tinget (...) får  
en ny social laddning, ungefär som järn får en ny laddning i ett  
magnetfält.<sup>6</sup>

Det jag ser i välgjorda artefakter är en känsla. Jag får en känsla av att uppleva verkligheten. Det liknar den upplevelsen man kan få när man ser ett riktigt krokväxt träd, eller när man lyssnar till en människas livsberättelse. När man känner att den andre människan har en lika stor och komplicerad värld som jag, han är lika värdefull och har lika många frågor som jag. När man upplever livsöden som man nyss inte kände till. När man upplever en verklighet som man visste fanns där men som man ofta glömmer bort. När verkligheten blir så där verklig för en stund.

Men det är inte min upplevelse av stunden som är verket. Verket är den fysiska artefakten. Upplevelsen är bara min tolkning av verket. Det är en upplevelse människor kan få långt efter att jag gått bort. Verket finns i verkligheten. Varje människa som bemöter det kommer att uppleva det trots att dess skapare är borta trots att världen runtomkring förändras. Trots att ”konstbegreppet” inte längre inkluderar fysiska föremål.

### Helhet

Verket har utvecklats vid fysiskt bestämda punkter. De konstnärliga ställningstaganden som tagits kan alla spåras tillbaka till en och samma grund, materialet. Materialets möjligheter har format verket efter sig självt. Skaparen har tvingats ta ställningstaganden efter materialets villkor. Detta är villkor som inte är skaparens. Därför blir samtalet mellan skapare och material fruktbart, det belyser sådant som konstnären själv inte skulle lägga märke till.

---

<sup>5</sup> The persistence of crafts, red. Paul Greenhalgh, Studio craft and craftical formation, Kaneko Kenji, 2002. s. 30

<sup>6</sup> Linde Ulf (1968) *Hantverkets 60-tal*, sid. 15, Pihlgreen Marianne (red.)

En konstnär som arbetar i många olika material inom samma verk får fler olika områden belysta. Blandade skissmaterial och ett genuint okunnande om dessa gör att de konstnärliga erfarenheter han får spretar.

Den fria tankens flykt är inte allena saliggörande – handens gång i materialet kan uppenbara mycket.<sup>7</sup>

Hantverkaren får ingalunda färre belysta områden, skillnaden är den att de för honom samverkar mot ett gemensamt mål. När han jobbar i ett bestämt material samspelar alla konstnärliga ”diskussioner” till en och samma slutpunkt.

På så vis blir ett materialbaserat verk mindre konceptuellt än fri konst, det spelar på färre strängar, men det blir samtidigt en renare klang. De många nyanser man kan få av många olika diskussionsgrunder eller skissmaterial skapar ofta en tvetydighet som grumlar upplevelsen av verket. När alla ställningstaganden grundar sig i ett material och en skapare samspelar de till att ge en samlad och djup upplevelse.

### Människan

Det behöver inte vara någon skillnad mellan skapande och konst, för mig är det samma sak. Vare sig jag skapar med händer röst eller intellekt så är det samma processer. Om jag begränsar den ena genom att inte tillåta den andra har jag stympat min kreativitet.

Jag är en skapare, jag vill skapa till min avbild, precis som Gud skapade mig till sin avbild. Jag vill ha en hel kreativitet, jag vill uttrycka den så ärligt jag kan. Jag har sökt på alla sätt jag kan i alla vrår jag hittat. Detta är min slutsats: Endast den ärliga skapelsen är värdig att skapas.

---

<sup>7</sup> Dahlbäck Luttemann Helena (1989) Sethson olle (red.) *Om konsthantverkare i 80-talet* sid. 13, Carlssons Stockholm

Literaturlista essä 2007

Boman Monica (red.), *Den svenska formen*, Stockholm: Carlssons 1985

Dormer Peter (red.), *The culture of craft: status and future*, Manchester 1997

Fleming John & Honour Hugh, *Lexikon för konsthantverk*, Stockholm: Bonniers 1989  
[översättn. fr. eng.]

Greenhalgh Paul (red.), *The persistence of craft*, New Brunswick, New Jersey 2002

Hickey Gloria A. (red.), *Making and metaphor: a discussion of meaning in contemporary craft*, Quebec 1994

Hård af Segerstad Ulf, *Tingen och vi*, Stockholm 1957

Jönsson Love (Red.) *Craft in dialogue*, 2005

Ljungberg Anders, *Formuleringar – människan, rummet, tingen*, Stockholm 2003

Ljungström Hanna och Beckman Ulf (red.), *Re:form – svenskt samtida konsthantverk under debatt*, Stockholm 2005

Paulsson Gregor, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm 1919 (faksimilupplagor 1986 och 1995)

Pihlgreen Marie (red.) *Hantverkets 60-tal*, Stockholm: Forum 1968, Kapittel skrivet av: Linde Ulf, *Konsthantverk i stället för definition*

Robach Cilla (red.), *Konceptdesign*, Stockholm 2005, Nationalmusei utställningskatalog nr 456

Sethson Olle *Om konsthantverkare i 80-talet*, Stockholm: Carlssons 1989

*Signums svenska konsthistoria: konsten 1915-1950*, Lund 2002  
Band 12 av Signums konsthistoria



Bild nr. 1  
Tingets språk 2005

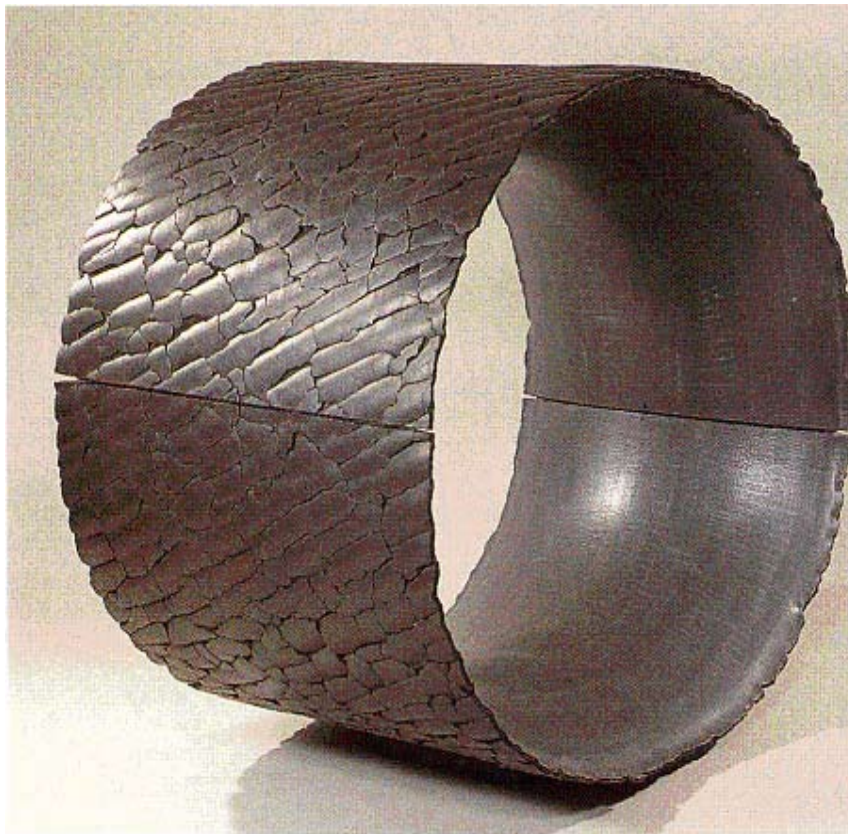


Bild nr. 2 Peneplain 872; Keramik av Yō Akiyama; Japan; The Museum of Modern Ceramic Arts sammlingar, Gifu. Bilden är hämtad ur boken the Persistence of craft av Peter Dörner.



Bild nr. 3  
Utgångsform, spricka



Bild nr. 4  
Utgångsform, trådtrassel



Bild nr. 5  
Utgångsform, klump





Bild nr. 6  
Skiss, spricka, köttigt vulgär



Bild nr. 7  
Skiss, spricka vegetabiliskt torr



Bild nr. 8  
Skiss, trådtrassel, solid



Bild nr. 9  
Skiss, trådtrassel, uppbruten



Bild nr. 10  
Skiss, klumpar, personer



Bild nr. 11  
Skiss, Klumpar, grupp



Bild nr. 12  
Skiss, spricka, jämn



Bild nr. 13  
Skiss, spricka, vild



Bild nr. 14  
Skiss, klump, oformlig likt en bläckplump



Bild nr. 15  
Skiss, klump, mjukt järn



Bild nr. 16  
Skiss, spår av hand och verktyg



Bild nr. 17  
Skiss, trådtrassel, läsbart ursprung



Bild nr. 18  
Skiss, trådtrassel, läsbart ursprung



Bild nr. 19  
Skiss, plasticitet

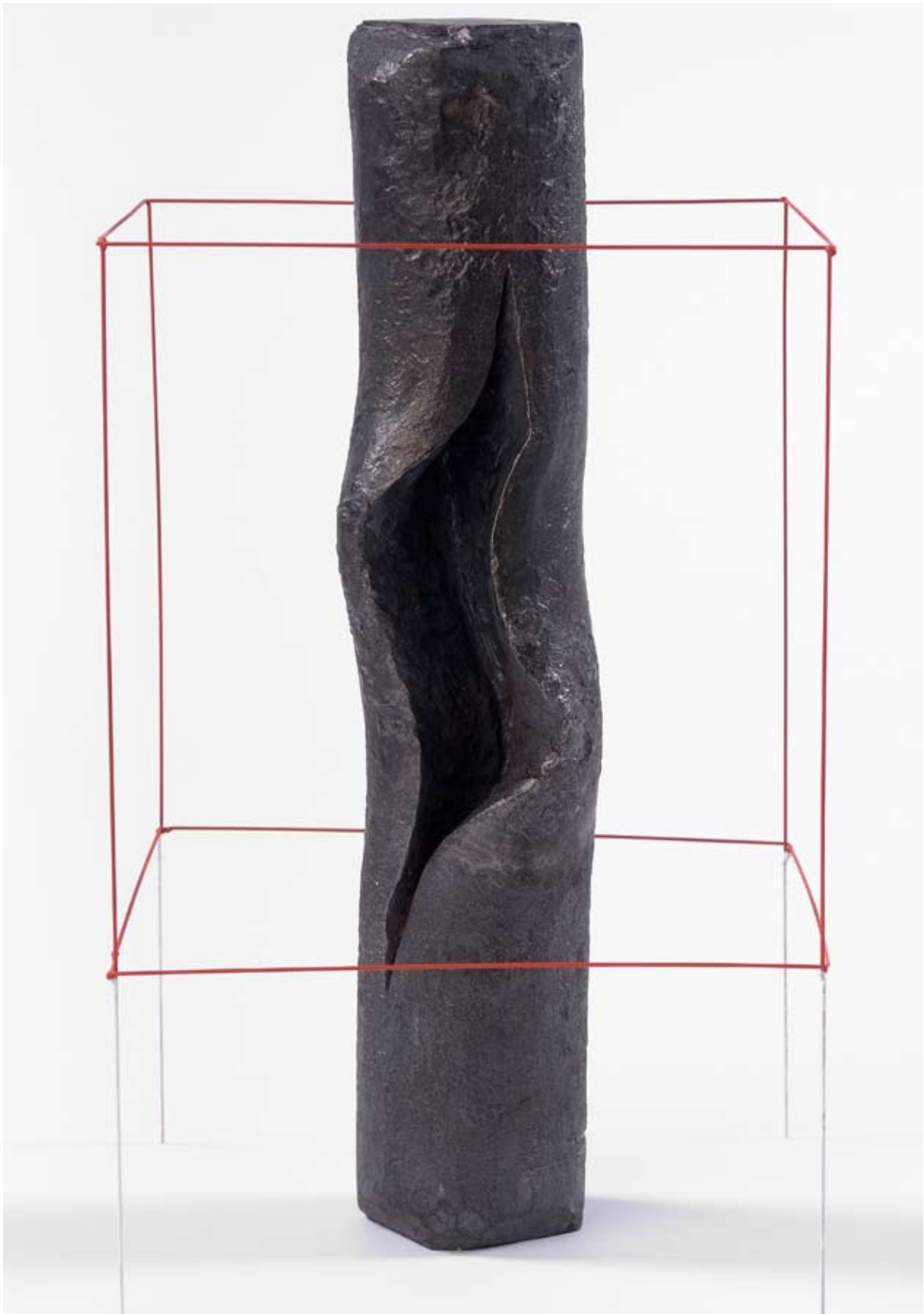


Bild nr. 20  
Formen med spricka





Bild nr. 21  
Trådtrasslet



Bild nr. 22  
Klumparna