

Dialogen mellan hantverkare och material

-en undersökning av
skaparprocessen



Ulrika Roslund Svensson

**Uppsats för avläggande av filosofie
kandidatexamen i**

**Kulturvård, Ledarskap i slöjd och
kulturhantverk**

15 hp

Institutionen för kulturvård

Göteborgs universitet

2014:35



Dialogen mellan hantverkare och material

Ulrika Roslund Svensson

Handledare: Annika Ekdahl

Kandidatuppsats, 15 hp

Ledarskap i slöjd och kulturhantverk

Lå 2013/14

UNIVERSITY OF GOTHENBURG

www.conservation.gu.se

Department of Conservation

Ph +46 31 786 47 00

P.O. Box 130
03

Fax +46 31 786 47

SE-405 30 Göteborg, Sweden

By: Ulrika Roslund Svensson

Mentor: Annika Ekdahl

The Dialogue Between the Craftsman and the Material

- a Research of the Creating Process

When talking about craft, the perspective of creating and making is often ignored. This essay tries to find out the subjective factors that forms a woodworking process. The primary situation is the dialogue between the craftsman and the greenwood which is analysed both practical and theoretical. The practical conclusions consists in the theoretical framework. The crafting situation is based on personal thoughts and experiences. The traits of the wood should be visible in the finished object. The challenge is to adapt the possibilities of the situation, to refine the material into something better.

This thoughts about creating processes based on possibilities in the surroundings, derived from the art manifest *Adhocism- a Case for Improvisation*, from 1972. It's about behaving critical to progression and growth, as it means today. They exerted immediate action and therefore used local materials. They searched already existed subsystems in the surroundings and in the piece of wood. The craftsman's knowledge then becomes how to adequately distribute their time and effort.

In the process of making, the craftsman oscillate between intuition and awareness. It creates a gap in between, where the craftsman is free to create. The act is directed by personal emotions, impressions and interaction with the situation. The process is driven by questions like "what if" or "what might be", like a guessing logic driven by curiosity. This is depicted like a theory of play. It has it's own purpose in the seriousness of the game. When that decreases, it's game over. It often happens simultaneously with the finishing of the crafted object.

Title in original language: Dialogen mellan hantverkare och material

Language of text: swedish

Number of pages:64

Keywords: Greenwood, Woodwork, Crafting process, Creating Process, Intangible Cultural Heritage

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—14/35--SE

Förord

Materialet är på många sätt avgörande i en skaparprocess, från val av material, genom bearbetning och slutligen i användningen som färdigt föremål. Träslag innehar en hierarkisk ordning och social laddning. I arbete med färskträ intensifieras materialets egenskaper och uttryck. Att forma skulpturala helheter framför sammanfogade enheter innebär ett större hänsynstagande till materialets ursprungliga form. Träbiten blir därmed drivande i att skapa ett unikt, omöjligt reproducerbart föremål. Materialets inverkan påtvingar en politisk handling, i att ta ställning mot negativ systematisering och likriktning inom hantverk. Att ta tillvara på redan existerande kvalitéer, att förädla och inte fördärva, triggat en uppfinningsrikedom hos hantverkaren.

Denna uppsats kretsar kring dessa hantverkliga situationer då träbiten liksom vinner tillbaka handlingskraft gentemot hantverkaren, och för en stund tar över rodet i processkutan. Uppsatsen kommer att kretsa kring denna pendelrörelse mellan två aktörer: hantverkaren och materialet.



Innehållsförteckning

1. Inledning	11
1.1 Bakgrund	11
1.2 Forsknings- och kunskapsläge	11
1.3 Problemformulering	13
1.4 Frågeställningar	14
1.5 Syfte	14
1.6 Målsättning	14
1.7 Avgränsningar	14
1.8 Metod	15
1.8.1 Praktisk undersökning	15
1.8.2 Teoretisk undersökning	16
1.9 Teoretisk ansats och etiska frågeställningar	17
1.9.1 Utgångspunkter	17
1.9.2 Etiska frågeställningar	17
1.9.3 Centrala ordval och begrepp	17
1.10 Källmaterial och källkritik	18
2. Undersökningens utgångspunkt och praktik	19
2.1 I dialog med färskrä	19
2.1.1 Behov av ett koncept	19
2.1.2 Hantverkande och intuitionsarbete	22
2.1.3 Egenheter i träbiten som tongivande i uttrycket	23
3. Undersökningens teori	26
3.1 Introduktion till tongivande forskare och teoretiker	26
3.1.1 Filosofi och en subjektiv syn på hantverk	26
3.1.2 En kulturell förståelse för hantverk	27
3.1.3 Skrivande aktörer inom hantverksområdet	28
3.2 Skaparprocessens villkor	29
3.2.1 Att skapa utifrån en specifik situation	29
3.2.2 Hantverkstraditionen, individen och kollektivet	30
3.2.3 Resultatfokus och hantverksproduktion	31
3.2.4 Professionalism och amatörmässighet	32
3.3 Hantverkshandlingens natur	32
3.3.1 Naturmaterial och dess tillskrivna passivitet	33
3.3.2 Att möta naturen	34
3.4 Spelet och traditionen	35
3.4.1 Skaparprocessens spel	35
3.4.2 Hantverk och hermeneutik	36
3.4.3 Att läsa och förstå hantverk	37
3.4.4 Känslor som metod för lärande	39
3.5 Tankar och tid	40
3.5.1 Personlig erfarenhet som grund för vetenskap	40
3.5.2 Hantverkaren och jaget	41

3.5.3 Vikten av visualisering och distansering	42
3.6 Resultat	43
4. Diskussion och slutsatser	47
4.1 Hantverksprocessen har delvis anammat en industriell form	47
4.1.1 Hantverksföremålets form som värdeskapare	47
4.1.2 Hantverksproceduren och marknaden	48
4.2 Hantverkshandlingen pacificerar och pacificeras	49
4.2.1 Att skildra hantverkskunskap	49
4.2.2 Kulturhantverk som ideologi	50
4.3 Vikten av att dela och utveckla hantverkskunskap	52
4.3.1 Traditionen som formar spelreglerna	52
4.3.2 Skrivandet som utvecklande hantverksmetod	54
4.4 Hantverksproceduren har sin botten i det personliga	55
5. Sammanfattning	57
Käll- och litteraturförteckning	60
Bildförteckning	63
Bilagor	64

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Trä är ett levande material. Även då det sågats av och förlorat sina möjligheter att fortsätta växa, förändras det. Det sväller, böjer och vrider sig. Fibrerna formas utifrån omständigheter då trädet en gång växte upp, vilket i sin tur påverkar hur virket senare beter sig. Som hantverkare är det en förutsättning att känna till materialets villkor, att vara mottaglig för denna dialog.

Min första fokuserade kontakt med trähantverk skedde på Stenebyskolan. Deras filosofi har en tydlig koppling till Bauhauskolan, som 1919 hade en ambition att sammanföra konst och hantverk i ett arkitektoniskt sammanhang (www.ne.se). Stenebyskolans ledord är ”undersökande, material och skicklighet” (www.steneby.se). Angående konsten att undersöka skriver den engelska socialantropologen Tim Ingold beskriver i boken *Making* att

”In the art of inquiry, the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas ‘in the head’ and facts ‘on the ground’, but in the sense of priding an opening and following where it leads” (Ingold 2013:6).

Det handlar alltså om en mer öppen skaparprocess, där själva situationen är det som leder processen framåt. Hantverkaren är ständigt redo att ändra riktning utifrån situationen. Med ett intresse för bearbetningen av råmaterial sökte jag mig vidare till slöjden. Inom ramen för slöjd och kulturhantverk förekommer manuella bearbetningsmetoder i större utsträckning. Det innebär att arbetet sker närmare materialet.

Genom min kandidatuppsats på programmet Ledarskap i slöjd och kulturhantverk tar jag nu chansen att analysera trähantverkets och färskträslöjdens skaparprocess och förhållande till materialet trä. På så vis kan denna pågående dialog mellan hantverkare och material förhoppningsvis framträda tydligare. Hur kan detta samspel verka utvecklande och nydanande för skaparprocessen i sig själv? Undersökningen tar avstamp från ett personperspektiv, där hantverkare och material spelar huvudrollen.

1.2 Forsknings- och kunskapsläge

Att förena praktisk hantverksutövning med teoretisk forskning är ett förhållandevis nytt fenomen inom akademien i Sverige. Högskolan för design och konsthantverk, HDK, startade sitt första forskningsprojekt i konsthantverk år 2010. Utbildningen har sin utgångspunkt i *praktisk kunskap* med betoning på forskarens tankar om sitt eget praktiska skapande. (www.hdk.gu.se)

På Institutionen för kulturvård vid Göteborgs Universitet bildades år 2008 *Hantverkslaboratoriet* som ett samarbete med Riksantikvarieämbetet. Syftet var att sammanföra både teori och praktik med inriktning på hantverkskunskap och hantverksproduktion (www.craftlab.gu.se). Hantverkslaboratoriet beskriver själva sitt uppdrag som

”dels att dokumentera och säkra hotade hantverkskunskaper, dels att säkra kvalitet och utveckla metoder inom fältet kulturmiljöns hantverk. Hantverkslaboratoriet ger kompetensutrymme för hantverkare att medverka i forskning och utvecklingsarbete om teknik och material”. (www.craftlab.gu.se)

I Hantverkslaboratoriets regi publicerades 2011 antologin *Hantverkslaboratorium* innehållande 21 texter med olika perspektiv på hantverk. Sammantaget verkar antologin för att bygga upp ett underlag för teoretiska resonemang kring en hantverklig praktik. Peter Sjömar, teknologiedoktor, docent och universitetslektor vid Institutionen för kulturvård, har bidragit med texten *Hantverkarens kunskap*. Däri tecknas en bild av den hantverkliga proceduren hos en murare. Sjömar menar att proceduren består i två nivåer. Den ena, att *bemästra* hantverkarens teori och den andra, att *bygga* hantverkarens teori (Lövgren red. 2011, s.65f). Sammanfattningsvis handlar det om att kunna tillgodogöra sig och tillämpa den vedertagna kunskapen inom yrkesområdet för hantverk. Resonemanget utelämnar dock en laborativ och undersökande aspekt på hantverk. I denna uppsats efterfrågar jag en sträckning längre än att endast beskriva kunskap i handling, såsom den för en observerande blick ter sig. För att kunna ringa in hantverkarens kunskap i sin helhet, krävs en diskussion om handlingsmönster samt vilka faktorer och drivkrafter som ligger bakom dem.

Ur Hantverkslaboratorium finns även hemslöjdskonsulenten Helena Åbergs text *Gränsöverskridande kunskapsbygge inom träområdet* som kretsar kring slöjd och dess specifika kunskapsinnehåll i relation till övrig hantverkskunskap. Åberg menar att slöjdens styrka som en ickekommersiell binäring har gjort att traditionella hantverkstekniker, verktygshantering och materialanvändning levat kvar där, men glömts bort hos en mer produktionsinriktad och rationell snickeribransch (Lövgren red. 2011, s.94)

Vad som är unikt med dessa två ovan nämnda forskningsmiljöerna, HDK och Hantverkslaboratoriet, är att det handlar om forskare med sin huvudsakliga utgångspunkt i sin egen konsthantverks- eller hantverkspraktik.

I Sverige har möbelsnickaren Tomas Tempte skrivit om sina yrkeserfarenheter. Tempte har bl.a. skrivit *Ett historiskt perspektiv på arbetsprocessen* från år 1979. Fokus ligger på en historisk förändring av hantverk och traditioner kring yrket som sådant. Bokens brokighet vittnar möjligtvis om sällsyntheten av en skrivande hantverkare samt bristen på liknande förebilder. Brokigheten gör den svåränvänd annat än som en uttryckt vilja att föra en diskussion om en hantverklig praktik i ett forum utanför verkstadsväggarna.

Delvis som ett svar på en önskan om samarbete mellan praktiska och teoretiska instanser, etableras på 1970-talet *Dialogseminariet* av Bo Göranson, som är verksamt inom området för yrkeskunnande och teknologi. Detta existerar än i dag, som ett samarbete mellan Dramaten och KTH. På hemsidan beskrivs verksamheten som att

”Den drivande idén har varit att fördjupa diskussionen om arbete, språk, kultur och kunskap och att behandla relationen mellan vetenskap och konst. Dialogseminariet har utforskat dialogbegreppet ur en kunskapsteoretisk synvinkel. Dialogseminariet – med dess unika samarbete mellan en nationalscen, och en ledande teknisk högskola har ett omfattande internationellt utbyte och fungerar som en brobyggare mellan praktiker och universitet och högskolor i Sverige.”(www.dialoger.se).

Alltså skall dialogen utgöra förutsättning för kunskapsbygge och teoribildning.

Ett annat område som arbetar medvetet med processmetodik och lärande är designers. Det tycks som dessa metoder ses som grundläggande för lärande; hur designern utvecklas i och hittar sitt eget personliga förhållningssätt till yrkesrollen. På så vis finns också en vana att dokumentera och därifrån syna och diskutera sitt eget arbete. Möjligtvis representerar designern i större utsträckning ett individuellt förhållningssätt till sitt arbete, än hantverkaren. Ju längre processen ter sig från ett beställningsjobb, och ju närmare det kommer ett konstnärligt arbete, desto mer betonas processens betydelse.

Cecilia Roos, professor i dansinterpretation, gör ett ambitiöst försök att i ord beskriva en individuellt karaktäriserad skaparprocess. Där framträder svårigheten i att skildra processens pendelrörelser och parallella händelser i text som i sin grundform har ett linjärt förhållande till tid.

”En rörelse förstås genom att man förändrar den i och med att man gör den. Det primära är inte att förändra den men i och med att man lär känna rörelsen när man upprepar den många gånger så förändras också upplevelsen av den och därigenom förändras rörelsen. Det är liksom en pågående förskjutning hela tiden, i ens förståelse av materialet”(Informant 1)

I resonemanget likställs rörelsen vid ett material. Detta går direkt att översätta till en hantverklig praktik. Likt dansaren, skapar hantverkaren sitt material. Träbiten är bara en utgångspunkt av flera.

1.3 Problemformulering

Att arbeta nära materialet kännetecknar skapande i slöjd- och hantverkssammanhang. Dialogen som uppstår mellan de båda parterna finns inte beskriven eller analyserad i text. Det handlar primärt om dialogen mellan hantverkare och material. När hantverkskunskap beskrivs genom kunskap i handling beaktas sällan situationen eller hantverkaren. Att hänvisa till skeenden i material eller uttryck i agerande stund, reducerar handlingens omfattning och bakomliggande kunskap. Hantverkskunskap kommuniceras sällan genom ord som *gestaltande* eller *skapande*. I en skildring av skaparprocessen däremot, ställs frågor om varför detta händer, vilka sinnestillstånd, förutsättningar i material som ger upphov till en viss handling eller ett beslut. Jag vill därmed närma mig skaparprocessen, med utgångspunkt i manuella bearbetningsmetoder med materialet.

1.4 Frågeställningar

Uppsatsen utgår från dialogen mellan hantverkare och materialet. Hantverksprocessen bemöts utifrån ett skaparperspektiv, där materialet är med och styr arbetet.

** Vad formar en hantverklig skaparprocess?*

** Hur samspelar hantverkare och material?*

** På vilket sätt kan teori berika hantverkarens praktik?*

1.5 Syfte

Syftet med undersökningen är att ringa in betydande faktorer som påverkar hantverksprocessen. På så vis skapas ett diskussionsunderlag för tillämpningsbara metoder att använda som fördjupning av ett hantverkligt skapande. Det handlar om hur situationen i sig kan skapa vägar vidare, inneboende egenskaper i materialet samt den hantverkande personens beslut som styrs utifrån känslor, upplevelser och sammanhang. Därifrån undersöks vikten av medvetna handlingar för att kunna dra lärdomar och slutsatser. Syftet är dessutom att pröva berättelsen som personlig metod för reflektion och som utåtriktat diskussionsunderlag.

1.6 Målsättning

Målet är att vidga innebörden av hantverksskunkap, till att sträcka sig längre än till den primära hantverkshandlingen. Genom att betrakta hantverkssituationen från ett skaparperspektiv betonas hantverkarens egna upplevelser och tolkningar. Det föder en mångfald i både hantverkligt uttryck och hantverksskunkapens innebörd. Så bildas erfarenhetsberättelser som kan verka utvecklande både för den enskilda personen och för hantverk som kunskapsfält.

1.7 Avgränsningar

Undersökningens yttre ram är dialogen mellan hantverkare och material. I första hand handlar det om en skaparprocess med färskträ. Denna hantverkssituation är utgångspunkt både för en teoretisk och en praktisk diskussion.

Det teoretiska arbetet kommer att begränsas i val av litteratur. Det är relevant hantverksteori, dels bakgrunden till dagens teoribildning, dels dagsaktuell forskning men även forskning om design- och konst- och dansprocesser. Dessutom teorier inom filosofi och socialantropologi som tangerar hantverkligt skapande.

Hantverkshandlingen kommer att analyseras från ett personperspektiv. Därmed fungerar en diskussion om tradition delvis som en motpol till person. Tradition, och hantverkstradition i synnerhet kommer därför diskuteras såsom en motpol och kontrast till det personliga, utan att närmare definiera *vad* en tradition är. Diskussionen uppstår där litteraturen tar upp en sådan aspekt. Uppsatsen utgår dock som oftast från att innebörden av en immateriell hantverkstradition är gemensamt formulerade hantverkshandlingar och situationer. Det konkreta hantverksföremålet blir normbyggande för dess egen kultur. Detta diskuteras utifrån begreppet *material culture*. (Detta begrepp presenteras närmare under rubriken *3.2.1 Att skapa utifrån en specifik situation*).

Dessa handlingar kommer även att analyseras utifrån ett kulturellt perspektiv såsom ett kollektivt arv. Detta närmande kommer att göras genom teorier om människans förhållningssätt till naturen.

1.8 Metod

Den praktiska undersökningen är uppsatsens blick inåt och består endast av mina personliga intryck och erfarenheter. I den hämtas frågor och funderingar, som delvis kommer att fungera som inringande av det teoretiska arbetet. Teorin är blicken utåt. Där söks diskussioner och möjliga svar. Eftersom jag inte har funnit något skrivet om dialogen mellan hantverkare och material så kommer teorin att tangera hantverksdialogen i dess utkant. Den erfarna praktiken får därför en funktion att leda in teorin till en kärndiskussion.

1.8.1 Praktisk undersökning

Undersökningen bottenar i en skaparprocess i färskträ. Materialet skall driva processen framåt, genom observerande i egenheter och konsekvenser i bearbetning. På så vis kan jag hålla mig öppen inför hantverkssituationen. För en översiktlig bild på processen, se figur 1.

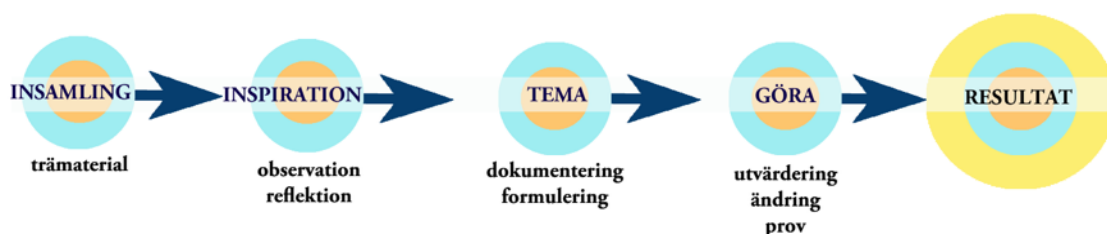


Fig.1. Schema över praktiskt arbete

I ett första skede samlas relevant inspirationsmaterial in. Detta fungerar som start för ett tema- eller konceptbygge. Här tillämpas även andra tekniker och material. Denna del

betonar form och estetiska upplevelser. Efter att ha formulerat ett estetiskt ramverk samt en ingång, eller förhållningssätt i skrift skall detta prövas i färskträ. Här kommer huvudfokus ligga på trämaterialens egenskaper och reaktion, situationens påverkan och mina tolkningar.

Metoden bygger på en improviserad skaparmetod, där resultatet är öppet ända fram tills föremålet bedöms som färdigt. Resultatet och målet för hantverksprocessen är därmed inte samma sak. Det innebär att en värdering utifrån resultat varken blir rättvis eller ens önskvärd. Öppenheten bidrar istället till ett fokus på processens svängningar och riktningar. Arbetet kommer därför att betona formande och skulpterande med handverktyg, istället för sammansättningar och konstruktionsarbete. Vid handbearbetning söks vägar för minimala ingrepp. Däri får träbiten vara desto mer tongivande i möjligheter och begränsningar. På så vis ter sig trädets vilja starkare. Handen och handverktygen möjliggör en följsamhet gentemot den ursprungliga växtformen. Hantverkaren är inte lika självklart överordnad i processen. En lyhördhet och närvaro åberopas av materialet, vilket slår an på flera sinnen. Från början till slut pågår en dialog mellan trädets förutsättningar och hantverkarens intentioner.

Utifrån detta kommer jag att reflektera vidare kring upplevelserna genom att skriva. Så kommer undersökningen att fokusera på den praktiska hantverkssituationen som undersökande, reflekterande och kunskapsutvecklande. Ej som ett uppfyllande beställningsarbete riktad mot en beställare.

Arbetet kommer att dokumenteras genom skisser och fotografier. Observerade erfarenheter omarbetas till en berättelse, vilken kommer att utgöra ett eget kapitel i undersökningsdelen. Det blir en möjlighet att forma egna tankar och ställningstaganden gentemot rådande tradition, situation och kunskapsbakgrund. I boken *Skriva- en metod för reflektion* skriver Maria Hammarén från Dialogseminariet om hur skrivandet är ett möte med den egna erfarenheten. Företeelser och upplevelser som tidigare saknat ord och struktur, sorteras upp och preciseras i skrivandet. Det påtalas en distinktion mellan att skapa i text, och att endast återge i ord. Att forma värderingar i text, bildar en bakgrund till våra handlingar (Hammarén 2005, s.10). Så prövas ett självständigt utforskande av hantverk och vikten av att resonera om sin hantverkliga praktik i skrift.

Vad kan en metod där materialet och situationen är utgångspunkt, tillföra en hantverklig skaparprocess? Hantverkaren skapar då både sitt sammanhang, sina utgångspunkter och ett färdigt hantverksföremål. Hen är fri och låst på samma gång.

1.8.2 Teoretisk undersökning

Kulturvårdsfältet är tvärvetenskapligt, och spänner över flera områden. Fältet för slöjd och kulturhantverk är utgångspunkt för resonemangen. För att kunna teckna en bild av skaparprocessen, studeras litteratur inom hantverksteori samt text som beskriver designmetodik, gestaltungs- och skaparprocesser. Där diskuteras innebörden av praktisk kunskap, emotioner och känslor som styrande i en skapande process.

Skaparprocessens kulturella botten undersöks genom litteraturen. Den fokuserar på hantverkarens relation till tradition, samt relationen mellan människa och natur. På så vis förs kunskapsfältet delvis samman med filosofi och socialantropologi. Litteraturen kommer att sammanfattas och sammanställas till en diskussion i fyra kapitel med olika teman. Dessa är: en närmare titt på skaparprocessens beståndsdelar, hantverkshandlingen utifrån ett kulturellt perspektiv, pendelrörelsen mellan person och tradition samt hantverkshandlingens behov av tid och personlig botten. Dessa kapitel kommer tillsammans med den praktiska undersökningen att forma en resultatdiskussion.

1.9 Teoretisk ansats och etiska frågeställningar

1.9.1 Utgångspunkter

Jag utgår från att dialogen eller samspelet med materialet är det som utmärker skaparprocesser inom slöjd och hantverk. Att använda sig av naturmaterial och råmaterial innebär större kunskap om och hänsyn till dess specifika egenskaper. Denna lyhördhet inför materialet öppnar upp för en innovativ och utforskande tvåvägslek i arbetet.

Uppsatsen tar spjärn mot rådande diskussion om hantverksteori, praktisk kunskap, designteori samt emotioner och känslor som styrande i en skaparprocess. Dessa områden bildar i sin analys, en brygga över till filosofin, eftersom den representerar en emotionell förklaring av handling och dialog i en hantverkssituation. Socialantropologin däremot, rymmer en kulturell förståelse för människans förhållande till sin omgivning. I detta fall handlar det om hantverkarens förhållande till materialet trä. Denna förståelse för handlingen som en kulturell konstruktion, bidrar även till ett historiskt perspektiv på hantverket.

1.9.2 Etiska frågeställningar

I Hammaréns mening blir en skildring av en komplex verklighet en fråga om etik; att inte förringa företeelser och uttryck (Hammarén 2005:19). Undersökningen handlar delvis om att finna en metod för hantverksfördjupning i färskträ, att pröva hantverkarens möjligheter att bygga sin egen hantverksteori utifrån personliga erfarenheter. Det handlar således om att skildra något komplext utan att komplicera. En alltför tillkrånglad skildring riskerar att ytterligare mystifiera hantverk.

1.9.3 Centrala ordval och begrepp

Hantverklig är ett begrepp som inte går att finna i i *Svenska akademins ordbok*, men används ofta i tal om hantverk. Jag upplever det närliggande ordet *hantverksmässig* som mer värderande, bundet till traditioner och konventioner. Ordet hantverklig används därför i syfte att nå själva handlingen som sådan, istället för en värdering av resultatet som tillräckligt bra eller dåligt.

I flera sammanhang kan ordet *slöjd* vara mer relevant att använda, än ordet *hantverk*. Inte minst då jag i min praktiska undersökning använder handverktyg och färskträ. För att kunna göra kopplingar emellan skriven teori och egna erfarenheter, används i första hand hantverk som inkluderande även för slöjd.

Skaparprocess avser i detta sammanhang vara en samlande benämning för mänskligt styrda processer och innefattar så även hantverksprocesser.

Hantverksprocess och *hantverksprocedur* syftar oftast till en situation mellan hantverkare och trämaterial, som gemensamt skapar ett föremål. Hantverksprocessen betonar att mer rutindrivet arbete medan proceduren betonar hantverkarens val. Dessa beslutas efter särskilda förhållanden i situationen.

1.10 Källmaterial och källkritik

Teori

Jag har valt en teoretisk ingång till förståelsen för skaparprocessen och dialogen mellan hantverkare och material. Det gav en färdig form åt tankar, ett anpassat språk och en akademisk struktur. Genom teorin kunde jag observera min praktik, och sätta ord på erfarenheter. Arbetet började således att handla om att notera och strukturera återkommande mönster.

Litteraturen handlar dock inte primärt om dialogen mellan hantverkare och material, än mindre om dialogen med färskträ. Den tangerar frågan i periferin. Min personliga erfarenhet blir på så vis avgörande för hur dessa teorier pusslas ihop till resonemang som angår skaparprocesser i hantverk. En sådan metod är på intet sätt objektiv.

Praktik

Mina intryck och upplevelser utifrån den praktiska hantverkssituationen är i högsta grad subjektiva. De kan inte reproduceras i annan text, utan sitt sammanhang. Jag ser dock sammanhang och situationen som en förutsättning för att över huvud taget kunna diskutera hantverk på ett rättvist sätt. Då intrycken och upplevelserna presenteras tillsammans med en orsaksförklaring, kan paralleller dras till andra sammanhang och situationer. Det faktum blir dess vetenskaplighet.

2. Undersökningens utgångspunkt och praktik

Detta kapitel är en erfarenhetsberättelse om min praktiska skaparprocess med färskträ. Jag arbetade fram ett estetiskt och tematiskt koncept utifrån fyra kottar som jag hittade i mitt närområde. Konceptet användes sedan i samspelet med träet. För att nå en större öppenhet för situationen och materialets talan hantverkade jag utan ett konkret syfte såsom att tillverka en stol eller ett bord. Jag ville använda en abduktiv metod, och liksom pröva min egen tilltro till tidigare erfarenheter och problemlösningsförmåga. Denna praktiska process har löpt parallellt med mitt teoretiska arbete.

Skaparprocessen redovisas även genom en bildberättelse (se bilaga 1). Jag har således valt att inte hänvisa till den i texten med hänsyn till berättelsens röst och flyt. Jag rekommenderar dock att ha den till hands då texten läses.

2.1 I dialog med färskträ

Materialval och hanteringen av det, har för mig varit laddad med betydelse och allvar. Träbitens art och form innehar ett symbolvärde. Ett furubord kommunicerar på annat vis än ett valnötbord. En yta bearbetad med handhyvel leker annorlunda med ljuset, än en maskinhyvlad och slätputsad yta gör. Hur man interagerar med materialet visar på både respekt för och kunskap om trä, liksom att ta vara på egenheter i träbiten och ge detta ett värde i konstruktionen.

På Stenebyskolan fick jag min första fokuserade kontakt med trähantverk. Intresset för materialets styrning i skaparprocessen, gjorde att jag ville söka mig längre bak i materialets framtagningsskeden. Jag upplevde att ju större andel råmaterial, desto större talan fick det. Så uppstod en skaparprocess fylld av överraskningar och upptäckter. I detta arbete ville jag syna min skaparprocess noga. Jag har därför pendlat mellan att inta en observerande position och att praktiskt skapa. Det har ibland varit hämmande för processens flyt och rytm. Att vara mitt uppe i en handling och där, plötsligt, observera något intressant. Så ska man springa efter papper och penna och helst fotografera eller på annat sätt dokumentera situationen. Efter ett sådant sidospår var det svårt att träda in i hantverkssituationen såsom den lämnades.

2.1.1 Behov av ett koncept

I början av arbetet var jag ganska vilsen. Jag hade inte en självklar ingång eller ett funktionsgrundat syfte likt en möbel. Jag visste bara att jag blivit intresserad av den litteratur jag hittills läst. Jag valde så att ha fyra olika kottar som utgångspunkt. En kotte hade en ekorre skalat av. Jag tyckte att det var en intressant bearbetning som en parallell till en trädstams uppsågning till bräda.

Skog och natur är återkommande teman i mitt skapande. Kotten som utgångspunkt ingav någon slags trygghet. Utifrån observationer av kotten, hoppades jag på så vis att ta mig

vidare. I oron över att inte veta vad nästa steg innebar, var jag tvungen att teckna en ordkarta såsom jag trodde att konceptet skulle arta sig, se fig.2.

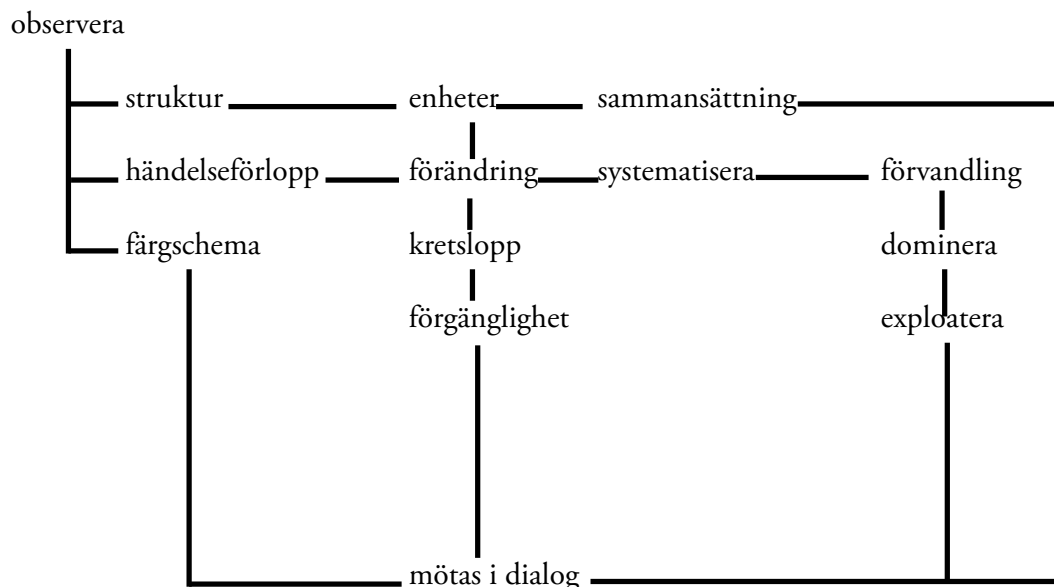


Fig.2. Tänka anhalter som formar koncept

Kottarna fann jag i en park i stan. Jag stoppade ner fyra olika sorter i väskan och gav mig iväg hemåt. På fönsterbrädan fick de ligga och studeras. Under förändringsprocessen i fönstret noterade jag hur fjällen slog ut och släppte sina frön. Det var min förflyttning av kotten in i värmen, som frambringade detta beteende.

Jag började att teckna upp ett system i min skissbok, där varje kotte hade en egen förändringslinje. Varje linje bestod av flera cirklar. I dessa cirklarna skulle jag teckna intressanta förändringar. Detta ramverk blev dock för snävt. Jag började att se de olika kottarnas förändringslinjer i relation till varandra, och istället bygga en komposition av de enskilda cirklarnas utformning. Momentet hade så förlorat sin funktion som drivande av processen. Därför avbröt jag detta moment.

Att undersöka kottens struktur genom olika material

Jag började istället med att undersöka kottarnas fjäll, genom tolkningar i olika material. Jag vek en struktur av vanligt vitt utskriftspapper. Vecken skapade en illusion av att ytan bestod av olika enheter, trots att pappersarket var i ett stycke. Varje ruta hade samma mått, för att överhuvudtaget möjliggöra vikningens systematik. En konstruktion utan ytterligare material, såsom lim, var därmed genomförbar.

När jag målade den vikta ytan noterade jag hur färgen samverkade med pappret för att den trängde sig in i fibrerna. Jag hämtade grenris från en spireabuske på andra sidan gatan, och limmade på detta på enstaka rut-fjäll. Tanken var att det processade trämateriallet skulle brygga över till den fysiska kotten. Pinnarna limmades ovanpå pappret. Konstruktionen

blev sårbar eftersom de båda materialen inte kunde dra nytta av varandras egenskaper. Detta blev så ett experiment av yta och form.

Parallellt med att vika papper, gjorde jag små sammansatta kartongpyramider. De var alla olika till formen, men gav en illusion av ett enhetligt system likt pappersvikningen. Att skära ut varje bit krävde noggrannhet för att enheterna skulle passa ihop. Trots allt pill, blev det snett och vint. Ändå förmedlade ytan en upprepande systematik som var enkel att förstå. Att ytan ger ett intryck av att inneha rätt vinklar och väl skurna kanter istället för att faktiskt vara det, skapar uttryckets dynamik. Beträktaren gavs förtroende att tolka och själv komponera ihop helhetsuttrycket.

Då fröna torkat och fallit ur visade det sig att varje frö hade formen av ett specifikt fjäll. De hade, trots olikheterna, samverkat till en helhet. De var lika lite inordnade efter ett standardmått som kartongpyramiderna.

Jag ordnade alla kottefrön i rader, där den översta raden bestod av de största fröerna och den understa av de minsta. Så framträdde frönas olikheter tydligare. Mellan dem konstruerade jag en parallell yta, som visuellt band ihop de enskilda fröerna till en helhet. Fysiskt var de dock fortfarande isolerade och mycket ömtåliga utan sitt skyddande kottefjäll.

Sökande efter andra vägar

Fortfarande var observationerna av kotten ingenting att skapa av. Jag vidgade därför intryckens och influensernas upptagningsområde. Jag fann en pinne, plockade upp den och klädde av den barken. Därunder fanns en vacker yta av pågående förruttnelse. Det fanns inget sätt för mig att överträffa detta, så istället lämnade jag ytan orörd. Så väcktes tanken på att försöka framhäva träbitens form, utan allt för stora ingrepp. Att liksom skapa något tillsammans, att vara lyhörd och respektfull mot träet.

För stunden kändes det inte ekonomiskt att träd sågas fyrkantiga på sågverken och reduceras i massa. Stor del av materialet blir till sågspån. Materialspill blev tydligt då jag hade hela hantverksprocessen i mig själv. Jag började därifrån att utveckla tanken på att "lägga till" istället för att "ta bort". Att ta tillvara på det som i Adhocismen kallas för *subsystems*. Detta blev en ingång till att börja med hantverksprocessen. Energin lades på att skaffa in redan intressant material, till förmån för minimal bearbetning. Träbitens form blev utgångspunkt för en dialog, där båda parter var tongivande för uttrycket. En utmaning blev då att skapa utan konventionella snickarmetoder, vilka vanligtvis förutsätter släta ytor och räta vinklar.

Utan att riktigt veta vart projektet skulle bära av, gjorde jag en slags grafisk temabild för arbetet. Med den signalerade jag för mig själv en ny fas i processen. Det blev som en nytändning och jag kände mig entusiastisk. Jag gav arbetet ett namn: Arkotte, som *ark* och *kotte*. *Arken* som en båt att fylla med positivt innehåll. *Arket* därför att det var där jag skrev ner mina tankar vilket liksom blev processens roder. *Kotte* för att det utgjorde starten för hela idén.

Thomas Laurien, forskare på HDK, beskriver sitt arbete med *shibori* som att ”shibori är min farkost”¹. Shibori blir både utgångspunkt och betraktelsehorisont. Farkostmetaforen blir ett sätt att upptäcka världen genom rörelse. Genom att poängtera en förflyttning omfattas ett större upptäcktsområde, på både gott och ont (Informant 2).

2.1.2 Hantverkande och intuitionsarbete

Konceptidén om *subsystems* och träbitens bestämmande blev min hand att hålla i längs vägen. Jag visste aldrig vart det bar av, bara att jag skulle söka efter intressanta spår i materialet. En grund för form, mening och uttryck hade redan delvis anlagts, i analysen av kotten. På så vis riktades min uppmärksamhet mot materialet, utan att distraheras av ytterligare tankespår. Jag blev så mer mottaglig för träets invändningar.

Då jag fann en träbit med en rolig knyck, fanns redan i skedet då den sågades av, en vag tanke om vad den i slutändan skulle kunna bli. Trots allt var steget dit ganska avlägset. Vid avbarkningen rann liksom närvaron in i själva situationen. Plötsligt kom jag på mig själv med att tänka. Idéer dök upp och försvann i en slags känsla av öppenhet inför situationen. Jag hade släppt kontrollen. Intryck från omgivningen fångades in och så började ett myllrande vägnät att byggas upp. Processkopplingarna var sällan medvetna eller uträknande i stunden, utan skapade sin logik genom analys av resultat och efterkonstruktioner. Konceptet var inte menat att följas likt en vetenskaplig sanning. Det skulle aldrig hämma utan snarare vara något att greppa då riktningen för en stund förlorades. Att känna en öppenhet inför hantverkssituationen, vare sig det skulle bli en slutprodukt eller en modell, känns både avgörande för glädjen i processen och för resultatet. Drivkraften blev att söka den överraskning som den uppstådda situationen skulle kunna ge.

Omgivningen som påverkande faktor

Jag arbetade med konceptbygget stötvis. När själva slöjdandet intensifierades bytte jag miljö från lägenheten i stan, till torpet på landet. Det påverkade både arbetsrytm och fokus. Omgivningen påverkade både stämningen och förutsättningarna för arbetet, varpå jag till en början fick ägna tid till att bara gå runt och observera den nya miljön. Där kunde jag läsa ut begränsningar i material och även möjligheter för processen. Jag började att skissa på olika ”subsystem-idéer”. Det blev en skohylla där ett grenverk utgjorde hyllplanen. Grenverket i sig, ersatte den funktionen som en yttre ramkonstruktion skulle haft. Jag prövade idén trots att jag inte fick pirr i magen, ens i skisstadiet. Resultatet blev ett spretigt och oroligt grenverk, som en del av ett hyllplan. Att konstruktionen inte hade ett yttre ramverk handlade om att betona grenarnas färdiga konstruktion så som de var, genom att ta hjälp av varandra för att uppnå bärighet. Istället förlorade hyllplanet en enhetlig upplevelse. Konstruktionen blev inte läsbar för ögat. Jag behövde finna en slags tyngdpunkt eller huvudaxel som drog blicken inåt till en mittpunkt, där ögat kunde vila. Att redovisa vart

¹ Shibori är en textil reservateteknik från Japan. Det bygger på att man skapar mönster på textil genom att pressa, vika, knyta och sy dit stygn. Det mer allmänt bekanta ordet knytbatik beskriver delvis hantverkets innebörd.

laster och tyngd fördelade sig, tycktes viktigt för att känna tilltro till konstruktionen. Att saker liksom strålade utåt gjorde mig nervös. Jag släppte därför idén om en skohylla, och sökte mig vidare.

Att uppnå "flow"

För att vila tankarna ett tag började jag att experimentera med äggoljetempera och salt, utan större förväntning om vad det kunde ge själva processen. Jag använde mig av de pigment som fanns att tillgå. Jag hade sett framför mig hur saltet skulle suga upp färgen, såsom det gör på akvarellfärg, och efterlämna sig en liten stjärnhimmel av prickar. Detta hände aldrig, så jag släppte även detta. Jag kände mig rastlös, frustrerad och vilsen. Jag saknade en möbelsnickeriritning att hålla i handen, att följa till punkt och pricka.

I frustrationen över att ingenting gick vägen, släppte jag alla syften, mål och pretentioner. Jag började tälja en liten hare, ca fyra cm hög. Det krävde få anpassningar till materialet. Inga grenar, sammanfogningar eller dylikt. Det enda var att ta hänsyn till att fibrerna inte blev för korta på vissa ställen. Därför vinklades fötterna ganska mycket. Det gav harbenen ett avslappnat uttryck. Proportionsförskjutningen gav harkroppen liv.

I denna situationen var materialet såpass stort i förhållande till harkroppen, att inga formkompromisser tvingades fram. Det är just denna situation jag funderat mycket på, och velat frångå. Just för att materialet genom dess jämnhet och utan egenheter blir tystat. Problemlösningsförmågan provas ej. Utifrån situationerna med det spretiga grenarna och haren, försökte jag att finna en medelväg.

2.1.3 Egenheter i träbiten som tongivande i uttrycket

I Adhocismens manifest fann jag en bild av en överkropp gjord av skräp (Jencks & Silver 2013, s.14). Armarna sträckte sig ut från mitten. Jag tyckte att en famn behövdes till det teoretiska arbetet, för att det spretade åt alla håll, likt skohyllan. Utan större överläggning gick jag ut för att leta reda på en pinne i samma längd som min famn. Jag kapade av björken vid roten. Den grövre rotändan skulle möjliggöra att forma en hand. I vanlig ordning började jag att kvista av den. Jag fortsatte uppåt med yxan, mot stället för nästa hand. Plötsligt hindrade jag mig i arbetet med att ta bort grenarna. *"Där var ju en gren som skulle kunna utgöra handens tumme"*. Särskilt då jag utförde handlingar på rutin, behövde jag vara uppmärksam och ha mitt syfte tillgängligt för tanken i den hantverkande stunden. Annars skulle förmodligen grenen ha åkt bort.

Då en hares form har studerats för många gånger, blir skildringen desto mer lik en avbildning. Då närvaron i hantverkande stund gjort att ögat noterar varenda nyansskillnad och brytning i linjen, kan resultatet lätt bli tråkigt. Man blir på ett vis för fri i sina formmässiga möjligheter, både i sig själv och i materialet. Ett sätt att skapa ett starkare uttryck kan vara att leka med dimensioner och proportioner. Då förutsättningarna för en verklighetstrogen hand redan var begränsade i och med materialtets knappa svängrum,

hamnade jag i en situation av att försöka ljuga så övertygande som möjligt. Denna situation blev väldigt lekfull. Det blev en slags problemlösning av att förmedla uttrycket av en hand, genom relativt enkla medel. Hur ska betraktaren förstå att detta är en hand trots att tummen innehar en bredd av halva handflatan? Så klart blev proportionerna inte verklighetstroga, men ärliga gentemot träbiten. Likt ett kvarlämnat spår, berättade tummen något om både materialet och skaparsituationen. Fingrarna såg mer ut som vingummin på rad men utifrån helheten förstod man vad det skulle föreställa.

Rotändan fick en knuten hand, därför att det fanns mer material att skapa av där. Uttrycken mellan de båda händerna skiljde sig mycket åt. Pinnen hade med små skulpterande ingrepp i vardera ände, förändrats till en famn. Detta blev på så vis en del av en kropp, att bygga vidare på.

I arbetet med tummen fann jag en metod att skapa en naivistisk dragning i uttrycket som kändes trovärdig. Förmodligen upplevde jag uttrycket trovärdigt, delvis för att skaparprocessen lyste igenom i resultatet. På Stenebyskolan bejakade jag skaparprocessens behov av noggrannhet för att åstadkomma ett trovärdigt uttryck. Ett omsorgsfullt utfört föremål som ägnats tid skapade en ödmjukhet och respekt hos betraktaren. Då jag gjorde möbler handlade det främst om en genomtänkt komposition av träets ådring, skarpa linjer och tajta möten i sammanfogningar. Vad jag har sökt nu är snarare ett uttryck som varken handlar om noggrannhet eller skicklighet. Istället tänker jag på sådan träslöjd där föremålet eller figuren tycks ha tillkommit under en kompromiss. Däri uppstår en estetisk spänning. Då träbitens egenheter inordnar sig i resultatet, skiner ljugarleken igenom och bekräftar en dynamisk skaparprocess.

Att höja blicken

Jag började att leka med famnen genom att klä på den kläder och liksom skissa på en kropp. Det blev en naturlig paus i arbetet, en hjälp att höja blicken och fundera på vart jag nu befann mig. Så började jag åter att skissa, med famnen som utgångspunkt. Jag provade att addera andra former till famnen, och där försöka att skapa en helhet.

Både skissandet och skrivandet hade en reflekterande funktion, men med två olika riktningar. Skissandet banade väg framåt, medan skrivandet reflekterade över redan gjorda moment. Jag började skissa på en harkropp, som skulle sammansmälta med famnen likt en brygga mellan människa och djur. I detta skede hamnade jag i samma stadium som med skohyllan och grenarna. Det blev för många enheter att bilda en helhet av. Trots det ville jag pröva idén om harkroppen igen, men denna gången med begränsningar i materialet. Den tänkta haren var nu ca 65 cm lång. Magen skulle utgöras av en stam. Varje ben skulle vara en gren. Så gick jag ut i skogen för att finna just en sådan träbit.

Jag valde en rutten björk som kontrast till den mjälla träfärgen på famnen. På så vis tillvaratogs träets estetiska uttryck. Materialet hade hårda begränsningar i sin form, genom att det endast var en stam med två utskjutande grenar. Förрутtnelsens mönsterbildning konkurrerade dock med formen. Hur skulle jag skapa en trovärdig hare utifrån dessa

förutsättningar? Då formlinjen längs harens spända vrist bröts av en rundning i träet, fick formen hanteras annorlunda. Dessa ränder blev istället ett medel att arbeta med. Handloven ökade i precision då två ränder följde mittlinjen på handledens insida. Runt handloven gick de två ränderna isär, och omfamnade handen från var sitt håll. På så vis fick täljandet mer innehåll av närvaro och upptäckarlust. För helhetsuttrycket gavs all form enkla linjer, för att inte förvilliga sig i träbitens linjer. Jag sparade lite material för ett huvud åt harkroppen. På så vis kan vissa beslut skjutas på, och jag kan, om jag vill, ångra mig när kroppen är klar.

Att börja om igen

Jag tyckte mig se att björkens ruttande randighet gav en yta likt kött. Jag började därför att måla en köttyta i famnens mitt, för att sammanföra dessa två enheter. Fortfarande hade jag inget kittel i magen. Spelet kändes inte värt att spela. Så jag ställde undan både haren och famnen för att mogna.

En fälld asp låg framför mina fötter och det porlade uppmuntrande i bäcken. Jag tänkte på barkbåtar. Jag började att tänka på namnet *Arkotte* och kände hur pusselbitarna föll på plats. Jag såg framför mig hur jag hade täljt en båt. Båten skulle segla i bäckfåran för att tillslut sjunka i bäckens skummande virrvarr. Det blev en metafor för att sänka mina egna pretentioner i arbetet. Så jag började att göra en båt i form av en hand, därför att handens arbete med kniven, är min *shibori*. I och med att bilden i huvudet av vad det skulle bli redan fanns där, var det bara för mig att sätta igång. Tankar från konceptet hade nu legat och mognat. En föreliggande situation, likt fällningen av aspen, skapade en lagom balans av möjligheter och begränsningar. De trevande försök jag tidigare gjort gav äntligen resultat.

Jag sökte formen för båtens roder i en grens växtsätt. Eftersom hela aspens krona fällt till marken, var det bara att sätta igång och leta. Jag visste en vit fjäder som låg nere på vägen, som kunde passa bra som segel. Jag fyllde båten med skogens alla djur. De hade varit närvarande hela processen. Rådjuren skällde på kvällarna. Råven hade jag mött i skogen när jag hämtade materialet till haren. Att tälja djur ger mig friare händer att skapa en icke verklighetstrogen karaktär. Så fick djuren segla i en kupad hand. Slutresultatet blev avsevärt mycket mer lekfullt, än när leken startade. Kanske är det så att när allvaret släpper, går leken mot sitt slut. Så sätter Arkotte-båten punkt för detta arbete.

3. Undersökningens teori

3.1 Introduktion till tongivande forskare och teoretiker

I nedanstående avsnitt ges en kort introduktion till de mest tongivande personerna i förestående diskussion om den praktiska undersökningen kring dialogen mellan hantverkare och material. Fler personer förekommer i kapitlet än de som nämns här, dock mer i kommentarer än som formande av en diskussion.

3.1.1 Filosofi och en subjektiv syn på hantverk

För att djupare förstå orsaken till mina egna handlingar i den praktiska skaparprocessen har jag valt ut tre filosofer som diskuterar hantverk utifrån ett subjektivt perspektiv. Dessa är Gilbert Ryle (1949), Hans-Georg Gadamer (1960) och Donald A. Schön (1983).

I boken *Concept of mind*, publicerad första gången 1949, diskuterar **Gilbert Ryle** hantverkshandlingen såsom kunskap som återfinns i tankar och funderingar. Liksom titeln antyder rör det sig om människans mer subjektiva egenskaper såsom intelligens, impulser, seende och tolkningsförmåga. Ryle likställer praktisk kunskap vid teoretisk kunskap genom att hävda att båda botten i en praxis, och kan inte i sig själv vara intelligent eller korkad. (Ryle 2009, s.2). Det som skiljer intelligenta handlingar från ”korkade” är snarare dess procedur eller ordningsföljd.

Boken skrevs i en betydligt mer gammalmodig akademisk tradition. Ryle talar om hur det är snarare än att belägga hur det skulle kunna vara. Den är dock intressant som en representant av ett kunskapsarv och ett sätt att tänka. Texten använder sig av ett ”vi” som representerar vedertagna tankar och normer om praktisk kunskap i samhället. Gilbert Ryle är snarare en tänkare, än en vetenskaplig forskare. Likväl är boken ett tidigt försök att börja diskutera praktisk kunskap i ett vetenskapligt sammanhang.

Hans-Georg Gadamer är i första hand hermeneutiker. Detta är inom filosofin är det en metod för tolkning och förståelse. Boken *Sanning och metod* kretsar kring frågor om praktisk förståelse. Detta diskuteras genom att jämföra personliga erfarenheter med en mer kollektiv tradition. Gadamer gör en intressant liknelse av den konstnärliga praxisen som ett spel. Detta utvecklas mer under kapitelrubriken *3.4 Spelet och traditionen*.

Gadamer talar om förståelse utifrån en cirkelrörelse. En absolut förståelse innebär att delar och helheter upplöses till en cirkel. Så beskriver Gadamer sammanflätningen av traditionens och tolkarens rörelse, i en cirkulär metafor. Förståelsen styrs ej av en subjektiv handling, tanke eller reflektion. Istället handlar det om den gemenskap och tradition som vi vistas i (Gadamer 1997, s.140).

I boken *The Reflective Practitioner*, publicerad första gången 1983, diskuterar **Donald A. Schön** kunskap i handling genom analyser av kunskapshierarkier i akademiska utbildningsmiljöer. Schön beskriver hur samhället tenderar att professionaliseras, och

kopplar detta till ett arv från positivismen. Professionalism ställs mot hobby-baserad kunskap. Därifrån förs en diskussion om lärande genom "trial and error" (Schön 1995 s. 22). Schön talar om en praktisk handling såsom "he act his mind"(Schön 1995, s.51)

3.1.2 En kulturell förståelse för hantverk

Utifrån de tre filosofer som nämnts i föregående avsnitt, presenteras här mer samtida författare med en tydligare inriktning mot socialantropologi, kulturella och emotionella aspekter på hantverk. Här sätts min praktiska process i ett större sammanhang. Mina handlingar prövas mot dåtida och samtida traditioner och normer. Personer som diskuterar detta är den amerikanske folkloristen Henry Glassie (1999), den brittiske socialantropologen Tim Ingold (1986, 2013), den amerikanske fysikern och feministteoretikern Karen Barad (2007), den australiensiska ekofeministen och ekosofisten Val Plumwood(1993), vetenskapsteoretikern Donna Haraway (2008), konstvetaren Mikkel B. Tin (2011), professorn i dansinterpretation Cecilia Roos (2012) och docenten i utbildningsvetenskap Katarina Elam(2001).

Henry Glassies bok *Material Culture* handlar, liksom titeln berättar, om materiell kultur. *Material Culture* är ett forskningsfält som fick ett uppsving under 1990-talet. Fokusområde är utomeuropeiska objekt som definierar människors kultur. Det kan vara bostadsområden såväl som växter eller hantverksföremål. Dessa objekt anses uttrycka kulturernas immateriella innebörd såsom dess rådande beteenden och normer.

I böckerna *The Appropriation of Nature* och *Making* förenar **Tim Ingold** olika mänskliga uttryck i en diskussion om görandet och dess innebörd. I förstnämnda bok ställs görandet i relation till människans uppfattning om naturen. Ingold menar att allting gör. Det handlar mer om en kulturell definition av görande. Således diskuteras orden *naturefact* och *artifact* som båda är ett skapat objekt. Skillnaden är att det ena skapades av naturen, det andra av människan. Diskussionen ringas in med frågan "Is man a product of culture?" (Ingold 1986, s. 52ff).

I den andra boken *Making* vänds görandet snarare inåt, mot ett personligt utforskande. Ingold inleder med att skriva om vägen till lärande; att växa in i fenomen och kunskap och låta de växa in i sig själv.

Karen Barad diskuterar vetenskap och sanningsproduktion i relation till natur och kultur i boken *Meeting the Universe Halfway*. Barad tar ett epistemologiskt grepp om vetenskapen och diskuterar kunskapens natur genom dess objekt och källor. Barad menar att det är i naturen och kulturen som vetenskap kan hävda sin sanning. Sanningen påpekas dock inte kunna existera, utan förändras i relation till samhällets utveckling.

I boken *Feminism and the Mastery of Nature* för **Val Plumwood** en diskussion om människans pacifisering av naturen; hur samhället är den aktiva och handlande parten. Detta ställs mot patriarkala strukturer i samhället, hur kvinnan och naturen ständigt förtrycks av samhället. Detta resonemang bildar en parallell till hantverkshandlingen såsom ett aktivt ingrepp i naturen. **Donna Haraway** menar att människors förmåga att se och möta är nyckeln till ett mer jämställt förhållningssätt till naturen. I boken *When Species Meet* beskrivs vår existerande omgivning såsom någonting subjektivt som bildar en

verklighet genom den observerande människans tolkningar. Dessa tolkningar är kulturellt betingade.

I boken *Spilleregler og spillerom* för **Mikkel B. Tin** en diskussion kring skapandet, föremålen och dess kultur, i direkt relation till folkkonst och hantverk. Tin är filosofiedoktor och professor i konstvetenskap med inriktning på ”Tradisjonskunst” vid högskolan i Telemark.

Delrapporten av **Cecilia Roos**, professor i dansinterpretation läses utifrån att dans är ett praktiskt yrke med en påtaglig inriktning på skapande. Skaparprocessen skildras genom sinnesintryck med utgångspunkt i dansarens egen person. Detta är enda exemplet jag funnit på en tydlig inriktning på emotioner och intryck som styrande i en konstnärlig process. Tillsammans med **Katarina Elam**, docent i utbildningsvetenskap med inriktning på filosofi och fenomenologi, har de skrivit en delrapport i ämnet dansinterpretation. Elam har därutöver skrivit en avhandling om känslor som förutsättning för lärande.

3.1.3 Skrivande aktörer inom hantverksområdet

Detta avsnitt tar upp samtida forum för skrivande och diskussion om hantverk i Sverige.

I Sverige står **Dialogseminariet** för en omfattande textproduktion kring ämnen om praktisk yrkeskunskap; hur denna skall kommuniceras och bygga upp ytterligare kunskap. Jag har använt mig av tre författare med anknytning till Dialogseminariet. Det är **Maria Hammarén** som har skrivit om vikten av att skriva som en metod för kunskapsbygge inom praktiska yrken. Det är **Jan Eric Bergerblad** som presenterar en överblickbar modell för praktisk kunskap och dess beståndsdelar. Slutligen är det **Gunilla Andersson Gustavsson** som diskuterar praktisk yrkeskunskap genom att teckna en bild av hantverksprocessens faktorer och beståndsdelar. Dessa belyses både från ett kollektivt perspektiv genom yrkesområde och dess tradition, och genom hantverkarens personliga rytm och drivmotor i arbetet.

Från **Institutionen för kulturvård** lästes antologin *Hantverkslaboratorium*, då särskilt Peter Sjömar och Helena Åberg. De texterna diskuterar dels hantverkarens kunskap, dels slöjdarens kunskap. Dessa texter fungerar delvis som en indikator på kunskapsbildningen inom fältet för kulturhantverk just nu.

Konferensen *Crafting the future* - 10th European Academy of Design Conference, under 2013 i Göteborg, hade temat ”*designer’s practice knowledge*”. Därifrån har papers används ifrån Maral Babapour, Ulrike Rahe, Gabriel Hernández, Martyn Evans, Leon Cruickshank och André Patrão Neves de Frias Martins.

3.2 Skaparprocessens villkor

I detta kapitlet diskuteras drivkrafter, avsikter och sammanhang för hantverkligt skapande. Till viss del även hur hantverkskunskap beskrivs i text samt skillnaden mellan amatörens och den professionella hantverkarens förutsättningar i skaparprocessen.

3.2.1 Att skapa utifrån en specifik situation

Skapande är en mänsklig drivkraft och sträcker sig universellt. I boken *Material Culture* sammanfattar Glassie bokens titel och begreppets innebörd som att *Material Culture* är materiella föremål som skapats av en kultur (Glassie 1999, s.41). Här åsyftas kulturer såsom människor sammanflätade i samhällen med utpräglade traditioner.

Vidare menar Glassie att drivkraften att skapa dessa föremål är den fysiska bro som länkar ihop människor över kulturgränser (Glassie 1999 s.68f). Föremålet är på detta vis, en materialiserad tanke. Denna tanke bjuds in till andra människor att ta del av, under en gemensam social kontext. Dessa betraktares tankar, som grundmaterial för föremålet, kan analyseras både utifrån hantverkarens estetiska och etiska värderingar.

I boken *When Species Meet* använder Haraway sig av Bruno Latours definition av ett föremål. Även Latour menar att föremålet är en sammansättning av omvärldens tolkningar, alltså ej definierade av sig självt. Föremålet liknas istället vid ett kreatur eftersom det vistas i en slags inhägnad eller zon. Denna zon består av tolkningar, uppfattningar och relaterade föremål (Haraway 2003, s.250). Dessa kulturella normer och uppfattningar kan i ett större sammanhang tolkas som ett uttryck för tillhörande kulturhistoria. Glassie skriver att *"the study of material culture is a study of creativity in context"*. (Glassie 1999, s. 69) Föremålet är därmed starkt beroende av både situation och sammanhang. *Material Culture* blir därmed i ett vidare perspektiv att studera kulturer.

År 1972 publicerades manifestet *Adhocism- a Case for Improvisation* av Charles Jencks och Nathan Silver. Ad hoc betyder "for this" som ett specifikt behov eller syfte. Manifestet är högst politiskt och talar om en kritisk evolution, alltså att aktivt ifrågasätta utveckling och påstådd förbättring. De manar till direkt handling, utan byråkratiska procedurer. De uppmuntrar användningen av material i sin egen omgivning. Det handlar således delvis om demokrati, genom allas rätt att skapa oavsett ekonomiska begränsningar eller tillgång till material. Författarna menar att den enklaste formen av skapande bygger på att använda redan tillgängliga system s.k. "subsystems" (Jencks & Silver 2013, s.16). De ger ett exempel på en sådan metod där ett träd omarbetas till en båt. Rotben och grenar används som ett färdigt subsystem, istället för att hantverkaren skall göra en sammansättning av flera bitar för att skapa denna v-form.

I manifestet beskrivs vidare innebörden av att skapa enligt adhocistiska former. Genom ett citat från Claude Lévi-Strauss benämns den skapande personen ej som en hantverkare, utan som *le bricoleur* (hantlangare på franska). Denne beskrivs som någon som

"works with his hands uses devious means compared to those of a craftsman. The 'bricoleur' is adept at performing a large number of diverse tasks, but unlike the

engineer, he does not subordinate each of them availability of raw materials and tools conceived and procedures for the purpose of the project. His universe of instruments is closed and the rules of his game are always to make do with 'whatever is at hand'...the engineer is always trying to make his way out of and go beyond the constraints imposed by a particular state of civilization while the 'bricoleur' by inclination or necessity always remains within them" (Lévi-Strauss via Jencks & Silver 2013, s.16).

Det handlar alltså dels om förmågan att arbeta efter en specifik situation och om förmågan att se omgivningens erbjudna material. Således även om förmågan att se omgivningens givna verktyg och bearbetningsmetoder. Handverktyg kräver i de flesta fall mindre av omgivningen. Möjligheterna sitter redan i handen. Den begränsande situationen blir istället en positiv faktor. Vidare fortsätter de,

"Contrary to some theories, both design and nature are radically traditional; they work with subsystems which have existed in the past. All creations are ad hoc combinations of past subsystems; 'nothing can be created out of nothing'." (Jencks & Silver 2013, s.39)

Så presenteras ett intressant förhållningssätt till tradition, där den fungerar som en resurs genom dess ramar och redan framarbetade system och metoder.

Den amerikanske filosofen Hubert Dreyfus menar i boken *What Computers Can't Do* från 1972, att maskinens kunnande utgår från en objektiv och rationell position (Dreyfus 1979 s.281). Datorn förkroppsligade ett programmerat, regelstyrt och repetitivt arbete. Fakta är redan isolerat från situationen och därmed fastslaget. Människan är i motsats fri och regellös. Det faktum belyste i sin motsats en positiv kunskap hos hantverkaren, genom dennes förmåga att anpassa sig efter situationen. Så är hantverkarens intelligens subjektiv, därför att den bedöms genom handlingens anpassning till situationen.

3.2.2 Hantverkstraditionen, individen och kollektivet

Hantverk angränsar till flera områden, och är ett av flera sammanhang för skapande. Under olika tider har hantverk haft olika innebörd och status. I artikeln *Hantverkarens kunskap* beskriver Sjömar hur hantverkskunskap ofta förringas till att vara driven av ren känsla och intuition (Sjömar 2011, s.63). Istället menar Sjömar att det handlar om en procedur bestående av både en intellektuell och en rationell kunskap. Däri finns två nivåer, dels att "erövra hantverkarens teori" och dels att "bygga hantverkarens teori" (Sjömar 2011 s.66). Det handlar alltså om att kunna tillgodogöra sig den kunskap som redan finns inom hantverksområdet samt att kunna tillämpa den i en praktisk situation. Tillämpningen av hantverkarens teori, såsom en färdigstöpt hantverkstradition likt Adhocismens subsystems, är därmed rationellt och i högsta grad positivt för skapandet. I hantverkstraditionen finns redan uttänkta och färdigbearbetade system för olika hantverksmoment.

Jan Eric Bergerblad är knuten till Dialogseminariet. Enligt honom är tron på rationalitet, förnuft och människans yttre, ett arv från 1700-talet (Göranzon red. 1988 s.81). Förnuftet

sågs som organiserande och byggande av regler, som hantverkaren sedan tillämpade i en föreliggande praktik. Kunskapstradering och hantverkliga förebilder var centrala för hantverkets utveckling. Bergerblad delar in hantverkskunnande likt följande:

	<i>explicit kunskap</i>	<i>tyst kunskap</i>
<i>kunskapens tekniska sida</i>	<i>att påstå att</i>	<i>behärska redskap</i>
<i>kunskapens normativa sida</i>	<i>att känna till</i>	<i>att bedöma</i>

(Ibid 1988, s.81)

Sjömars teoretiska sida motsvaras här av den normativa raden, alltså att känna till och att kunna bedöma. Sjömars praktiska sida svarar delvis mot Bergerblads tekniska sida, eftersom den innehåller både teorier för hantverksområdet och praktiska färdigheter. Bergerblads indelning utgår dock inte på samma vis från uppdelningen mellan praktisk och teoretisk kunskap. Istället finns en uppdelning mellan det personliga och det offentliga, som uttrycks som det tysta och det explicita. Både teoretisk och praktisk hantverksutövning är en utåtagerande handling medan att tolka och bedöma är en personlig och implicit handling.

3.2.3 Resultatfokus och hantverksproduktion

Schön menar, till skillnad från Bergerblad, att västvärldens syn på praktisk kunskap härrör från 1800-talets positivistiska strömningar. Genom August Comptes förmedlas att positivistens syfte vara att ”*rentvå människans intellekt från mysticism, vidskeplighet och annan sk. pseudo-kunskap*” (Schön 1995, s.32). Vad är då pseudo-kunskap? Dess innebörd formas efter tidens normer. Positivismens formande av hantverksprocessen genom att skala bort moment som ansågs överflödiga, påverkade antagligen både process och resultat. Citatet indikerar att överflödig kunskap hade med sinne och person att göra. Det stängde därmed dörrar för utveckling och reflektion. Samma läsning förekommer i ett systematiserat och produktionsinriktat hantverksarbete därför att utrymmet för reflektion krymper.

Sjömar beskriver hantverksproceduren som antingen dysfunktionell eller funktionell. Däri paras respektive utfall ihop med amatörmässigt och professionellt skapande (Sjömar 2011, s.68). Nationalencyklopedien beskriver en procedur som *ett tillvägagångssätt eller ett förfarande* (www.ne.se). En process beskrivs som att den

” inom teknik och vetenskap [är] ett samlingsnamn på det som ofta sker vid tillverkning eller framställning av något i en industri. Det som utmärker en process är att den består av flera olika steg och kan betyda allt som händer då ett råmaterial omvandlas eller formas till en färdig produkt.” (www.ne.se)

En procedur poängterar därmed, till skillnad från en process, ett av hantverkaren självvalt tillvägagångssätt. Detta indikerar hantverkssituationens många vägval. Hantverkarens val, dennes intellektuella och rationella kunskap, blir på så vis avgörande för utfallet av proceduren. I en process av mer repetitiv art, låses valen till endast en, oföränderlig väg.

3.2.4 Professionalism och amatörmässighet

Sjömars sammankoppling med amatörmässigt hantverk och en dysfunktionell procedur kan däremot bli missvisande, eftersom detta idag handlar mer om en person som är skolad på egen hand, utanför traditionella lärosäten. Vad definierar då en professionell yrkesperson? Vad är en professionell hantverkare? Är det verksamhetsområde, praktisk erfarenhet, lärande från annan person eller endast utbildning på lärande institution och skola som räknas?

Betydelsen av ordet slöjd, som härrör från ordet [slug], innebar tidigare en häändig och flink person men har nu förflyttats till att poängtera ett icke yrkesmässigt handarbete (Lövgren red. 2011, s.94). Detta pekar på en allmänt rådande uppfattning om amatören som okunnig. I texten *Gränsöverskridande kunskapsbygge inom träområdet* beskriver Helena Åberg det yrkesbaserade hantverkets rationaliseringsiver som en indirekt risk för traditions- och hantverksskunnande. Åberg menar vidare att den särställning som slöjden har som binäring och hobbyverksamhet, bevarar en särskild material- och hantverksskunnande (Ibid 2011, s. 94). Denna specifika kunskap bevaras i slöjdaren själv därför att slöjdaren kan utforska hantverket under andra premisser. Framför allt genom dess avstånd till rationella och ekonomiskt pådrivande syften.

Schön påpekar att hobbyverksamhet med ett slags "trial and error"-lärande fungerar som mer undersökande och utvecklande. Schön menar att professionalism innebär att vedertagna metoder riktas mot ett specifikt problem eller för ett särskilt syfte. Dessa metoder är både "samtida och växande" (Schön 1995, s.22). Alltså är en följsamhet gentemot samtiden en förutsättning för traditionens existens. Detta bekräftar Andersson Gustavsson genom att hävda att traditionens lagar och ramverk utgör en frizon för hantverkaren att fritt skapa inom. På så vis möjliggörs ett undersökande förhållningssätt. Som exempel tas Gaudis "La Sagrada Familia", vilken på sin tid var banbrytande inom arkitekturen och idag nästan innehar mästerverksstatus³. Trots det spelade bygget efter sin traditions regler och ramverk. Att som professionell hantverkare känna till yrkesrollens ramar och regler och kunna verka utmanande inom dem, menar Andersson Gustavsson med detta exempel, är kännetecknande för en yrkesskicklig hantverkare (Andersson Gustavsson 2002, s. 166).

3.3 Hantverkshandlingens natur

Detta avsnitt bejakar en kulturell förståelse av hantverkshandlingen, genom att syna relationen mellan människa och natur. Så undersöks hantverkarens syn på och samspel med träbiten.

³ La Sagrada Familia är en kyrka i Barcelona, med en slags gotisk-organisk form. Idén skapades av arkitekten Antoni Gaudí. Bygget startade 1882 och pågår än idag.

3.3.1 Naturmaterial och dess tillskrivna passivitet

Hantverkssituationen rymmer i samspelet mellan människa och natur (där träbiten är naturen), en kulturell dimension. Hantverkaren tar en aktiv plats i naturens kretslopp genom sitt skapande. Träd och grenar formas om till bruksföremål. De skapar i sin tur ett eget kretslopp, samtidigt som de ingår i hela det globala kretsloppet.

I boken *The Appropriation of Nature* beskriver Tim Ingold skillnaden mellan natur och människa, genom att människan, till skillnad från djuren, adderar ting till världen. Ingold ställer frågan ”Do animals work?” och ringar därmed in både kulturella och biologiska aspekter på frågan. Svaret på frågan från en psykolog löd ”human beings work, animals just behave” (Ingold 1986, s.16). På så vis blir också definitionen av arbete, kulturellt baserad.

Hantverkaren formar naturen till kultur. Handlingen av att skapa någonting nytt till det naturliga kretsloppet, beskrivs som avgörande för den hierarkiska ordningen mellan människa och natur. Genom Engels resonemang i *Dialectics of Nature* beskriver Ingold skillnaden mellan en hantverkshandling och djurens skapande.

”The specialization of the hand -- this implies the tool, and the tool implies specifically human activity, the transforming reaction of man on nature, on production. Animals in the narrower sense also have tools, but only as limbs of their bodies: the ant, the bee, the beaver; animals also produce, but their productive effect on surrounding nature amounts to zero. Man alone has succeeded in impressing his stamp on nature” (Ingold 1986, s.40).

Människans förmåga att använda sig av verktyg utanför kroppen, öppnar för att kunna lämna ett större avtryck i naturen än djuren. Omvänt, har hantverksproceduren en lindrigare effekt på sin omgivning genom att använda mindre avancerade verktyg? Är bäverns tänder ett verktyg, eller en kroppsdel?

Den filosofiska fråga om djur verkligen arbetar, följs upp av frågan om växter arbetar. Ingold menar att alla organismer kräver arbete endast för att existera. Varje rörelse, varje material som tillskansats från sin omgivning, är en form av arbete för växten. Trots detta är träbiten i ett mänskligt samhälle underordnad hantverkaren, eftersom den saknar de färdigheter som krävs.

Karen Barad härleder synen på växtens arbete till en tankereist från Aristoteles, där ordet natur blivit synonymt med passivitet. Ordet *natur* är ett ord för *varat*, i motsats till förändring. *Varat* är så ett passivt och stationärt tillstånd. Barad skriver om *naturens natur*, alltså naturens vara. Ordet *naturligt* har använts som en undanflykt för att erkänna negativ maktutövning och förtryck.

”Not only does Aristotle affirm the belief that women and slaves should be assigned subservient social positions by virtue of their allegedly inherent inferior natures, but he posits the very notion of the state- an instrictically political body-as natural entity” (Barad 2007, s.45).

Barad kritiserar Aristoteles slutsats att samhället är en naturlig organism. På så vis förbises sociala orättvisor eftersom de kan avfärdas som naturliga hierarkier. Barads

ställningstagande kan i förhållande till trähantverk tolkas som att träd med ett naturligt växtsätt inte fått sin form av ren tillblivelse. Trädet strävar målinriktat mot näring och ljus, i syfte att växa och leva länge. Formande omständigheter lämnar spår i trämaterialiet. Dessa spår kan med hantverkarskunskap och uppfinningsrikedom fylla en funktion. Exempel på avvikande förekomster på träd är t.e.x. svallved, rotben och vrilar, vilka är mycket användbara i rätt syften⁴.

I motsats till Barads kritik av staten eller samhället som en organism menar Ryle att solsystemet är naturens enda exempel på en maskin, likt en upprepande process utan slut (Ryle 2009, s.68).

3.3.2 Att möta naturen

Hantverkarens betraktande av materialet handlar i viss mån om seende. Angående detta ger Haraway ett exempel på en människas möte med naturen. Det gäller filosofen Jaques Derrida och hans egen katt (Haraway 2003, s.20). Derrida ser på katten, och inser plötsligt att den tittar tillbaka på honom. I Derridas iakttagelse av kattens blick öppnas en möjlighet för dialog. Resonemanget slutar, utan att Derrida har föreställt sig vad katten gjort, känt, tänkt eller ens vad katten gjort tillgängligt i honom, endast genom att bemöta Derridas blick.

Val Plumwood beskriver hur människans dominans skapar ”blinda fläckar” genom dennes bristande förståelse för naturen, såsom den passiva parten (Plumwood 1993, s.194). Detta skulle kunna representera dialogen mellan Derrida och katten eller hantverkarens förståelse/ oförståelse för sitt material.

Andersson Gustavsson uttrycker att en praktiker/hantverkare är ”*ansvarig för en handling inom ett område*” (Andersson Gustavsson 2002, s.157). Alltså där hantverkaren genom sina valmöjligheter inför hanteringen av materialet blir ansvarig för handlingens konsekvenser. Detta ansvar vittnar även om en överordnad ställning gentemot materialet. Plumwood benämner människosamhällets överordnande naturen som en kolonialiseringsprocess i boken *Feminism and the Mastery of Nature*. Den delas in i tre steg.

”the colonisation process can be represented (with somewhat arbitrary divisions) as justification and preparation, invasion and annexation, appropriation (instrumentalism) and incorporation (assimilation)” (Plumwood 1993, s.191).

Första steget i processen innebär att utse en styrande part och en passiv part. Nästa steg benämns som ”invasionen” vilken innebär att den styrande parten ser den passiva parten som sin ägodel. Följande steg inbegriper en profitsökande handling där den passiva parten, i

⁴ *Svallved* används bl.a. till yxskaft vilka ska vara extra slittåliga. Man hugger ett lodrätt sår i trädens stam. Då börjar trädet att försöka läka detta, vilket bildar två omgivande svallvågor av trä. Dessa används sedan till skaft.

Rotben är trädets rötter som syns ovan mark, och länkar ihop stam med rotsystemet i jorden. Rotbenen växer i vinkel varpå de är starkare än en sammansatt konstruktion av rakvuxet virke. De användes ex. vid båtbyggeri och i takkonstruktioner.

Vrilar förekommer främst som en böldliknande utväxt på björk, och kan användas för skålar och kärl.

den styrande partens ögon, blivit en resurs. Detta kan likställas vid hantverkaren som den aktiva parten, och dennes användning av sitt material. Detta tredje steg innebär i Plumwoods ord en förvandling av den svagare parten. Schön påpekar dock att detta förbättrings- och profitdrivna sista steg i kolonialiseringsprocessen, i grund och botten har samhällsförbättrande avsikter (Schön 1983, s.35).

3.4 Spelet och traditionen

Likt föregående kapitelns kulturella perspektiv på hantverksprocessen, lyfter detta kapitel hantverksprocessen utifrån ett subjektivt perspektiv. Skaparprocessen synas genom innebörden av ett spel eller en lek. Fokus ligger på hantverkarens balansgång mellan att utforska sitt eget skapande och att förhålla sig till en kollektiv hantverkstradition.

3.4.1 Skaparprocessens spel

Gadamer beskriver skaparprocessen, inom estetisk och konstnärlig praktik, som en lek eller ett spel (Gadamer 1997, s.97). Spelaren själv är hela tiden medveten om att spelet är blott ett spel. Likväl måste detta spel tas på yttersta allvar. Det är en förutsättning för att spelet över huvud taget skall kunna vara ett spel, att ge sig hän.

Gadamer ger ett språkligt exempel; ljusets spel och vågornas lek. Dessa ordpar tecknar en ständigt pågående rörelse. Vågorna som slår mot klippkanten för att i nästa stund kastas tillbaka, fram och åter. Ordparen, menar Gadamer, härrör från den ursprungliga betydelsen av spel, som är *dans* (Gadamer 1997, s.81). Så lever ordets betydelse kvar i vissa ord, exempelvis i ordet *spelman*.

I delrapporten *Ord i tankar och rörelse. Dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan* skriver Roos om en slags pendelrörelse likt ”vågornas lek”. En lek mellan intuition och medvetenhet där mellanrummet blir ett rum för spelaren att skapa i (Roos 2012, s.25). Där gör dansaren de val som leder till utveckling, fördjupning och tolkning. I situationen betraktar dansaren den rörelse som just gjorts, samtidigt som hen gör den igen. Det är ett slags spel mellan två tillstånd, som i sin upprepning bildar en cirkel.

Mikkel B. Tin, beskriver spelet, likt Roos, som cykliskt. Det upprepade handlingsmönstret är viktigare än själva handlingens utfall. Hantverkstraditioner bygger på förlagor och härmande. Det är på detta vis en tradition föds (Tin 2011, s.41). Även Gadamer tecknar sammanflätningen av traditionens och hantverkarens kunskap som en cirkel. Förståelsen för hantverksföremålet styrs av den gemenskap, sammanhang, kultur i vilken betraktaren vistas (Gadamer 1997, s.140).

Traditionens spelregler

Tin liknar traditionen vid ett rum, eller närmare bestämt ett tempel. I ett tempel samlas människor för att genomgå en rit eller en ceremoni tillsammans. Ordet *templum* ligger till grund för vårt ord tempel, och betyder lekplats (Tin 2011, s.43). Det är ett rum där spelaren fransäger sig de regler som finns i det vardagliga livet. Genom att skapa ett sådant rum, skapas en slags tidlöshet och avskärmning från verkligheten. Tin fortsätter med ett resonemang om rummet som hämmande och bevarande på en och samma gång. Traditionen ter sig uppreppande och förutsägbar inom slutna väggar, däremot starkare och mer förfinad i sitt uttryck (Tin 2011, s.41).

Gadamer beskriver på andra sidan att traditionens rum som en kollektiv samling av ”*fundamentala och bärande fördomar*” som byggs upp av både historia och samtid (Gadamer 1960, s.142). I Roos resonemang diskuteras traditionen i mer positiva ordalag. Traditionens förfining av uttryck menar Roos är en konsekvens av den skapande personens enträget utförda repetitioner och övningar. Det handlar så om ett spel som äger rum inom individen, eller i Tins resonemang; ett spel inom en grupp bestående av individer. Denna grupp bildar tillsammans ett traditionsrum.

Roos beskriver dansarens *templum* som en plats för flera att bygga ett gemensamt verk. Även om en dansare i slutändan ensam representerar det skapade verket, så föregås detta av en samarbetsprocess som inkluderar flera personer. Mötet mellan dansare och koreograf är det som i huvudsak skapar materialet. Dansaren blir tolkare av en idé snarare än av en koreografi (Roos 2012, s.20). Dansaren innehar den praktiska kunskapen om *hur* man bygger idén utifrån visuella rörelser. Likaså kan en hantverksprocess te sig som en laborativ undersökning *med* en beställare, istället för *mot* en beställare.

3.4.2 Hantverk och hermeneutik

Att som dansare arbeta fram ett material, eller att i en hantverkssituation utgå från ett befintligt material, innebär avsevärda skillnader. För att arbeta fram ett material krävs uppmärksamhet och ständig definition av *vad* som växer fram. Tankarna ordnas i frågor om vad som finns, vad som fanns och vad som kommer att finnas. Hantverkaren bemöter som oftast materialet som mest grundligt vid själva starten av skaparprocessen, då insamlingen av materialet sker. Det är då blicken är som mest uppmärksam. Att anamma dansarens metod och göra en tolkning på en idé om en hand, eller att tillverka en hand innebär konsekvenser för både skaparprocessen och dess utfall. Tillverkningen accepterar en färdig uppfattning om handens form och tillämpar den. Tolkningen av en hand, ger istället utrymme för egna tankar. Detta sätt tillämpades i skaparprocessen av famnen med den överdimensionerade tummen. Som form ifrågasatte den hela handens mening att *vara*.

Vare sig det handlar om en produktdesigner eller en hantverkare, består ofta skaparprocessen av liknande komponenter. Marcus Jahnke, lektor i design, förespråkar ett hermeneutiskt närmande i designprocessen. Det innebär enligt Jahnke att ständigt skifta position och perspektiv, att reflektera och kritisera, att söka nytt empiriskt material och

bygga egna teorier (Jahnke 2013, s.49). Detta beskrivs som en sammansmältning mellan ett induktivt och ett abduktivt förhållningssätt.

I artikeln *Design history and the history of designing* av Gabriel Hernández, Martyn Evans och Leon Cruickshank beskrivs designers rådande arbetsmetoder över tid, genom tre olika perioder.

”Things characterize the deductive period, information the inductive period, and values the abductive one”(Hernández, Evans & Cruickshank 2013, s.10).

Den deduktiva perioden startade i och med *Art Deco*, runt år 1920. Den kännetecknades av att dekorera föremål och göra dem ”sköna” (Hernández, Evans & Cruickshank 2013, s.4). Arbetet gjordes utifrån redan existerande kunskap. Hantverkare använde sig av de resurser som redan fanns, för att uppfylla visionen om vackrare (mer dekorerade) föremål. Perioden drevs fram av kapitalismen och marknadens ökade utbud av varor och sträckte sig fram till 1960-talet. Designerns roll handlade främst om att skapa differenser och unika uttryck i ett sådant samhälle (Hernández, Evans & Cruickshank 2013, s.6).

Den induktiva perioden drevs fram av att sextiotalets företagsklimat. De insåg dess sårbarhet gentemot marknaden. Produkterna stack först och främst ut som ett unikt varumärke och svarade inte alltid mot konsumenternas praktiska behov. Designers började då med intervjuer, undersökningar och fallstudier. Mer resurser lades på forskning och samarbeten mellan olika professioner (Ibid 2013, s.6).

Den abduktiva perioden sägs äga rum nu, och innebär en slags ”gissande logik” med formande frågor såsom ’Tänk om...?’ och ’Ifall...?’(Hernández, Evans & Cruickshank 2013, s.9). Här utgår designern från sina egna arbetsmetoder och procedurer, utan att vid starten ha en färdig bild av slutprodukten. Detta sista skifte i metod, menar Jahnke, är delvis kopplat till Schöns publicering av *The Reflective Practitioner* (Jahnke 2013, s.78). Denna bok som betonar observation och undersökning som en metod till kunskap. Däri ligger skaparprocessens trygghet i designerns framarbetade metoder och arbetssätt. Metoden är i högsta grad hermeneutisk.

3.4.3 Att läsa och förstå hantverk

Bakom en omedelbar hantverkshandling ligger inte sällan en långtgående erfarenhet. Det är den erfarenheten som banar vägen för ett tveklöst handlande. För en utomstående, icke erfaren, kan denna bakomliggande kunskap vara svår att förstå. Ryle skriver

”When we describe someone as doing something by pure or blind habit, we mean that he does it automatically and without having to mind what he is doing. He does not exercise care, vigilance, or criticism.”(Ryle 2009, s.30)

We, ”vi-et” speglar en allmän rådande uppfattning om att göra något per automatik är att göra något utan tanke. Bedömningen eller uppfattningen av en hantverksprocess ligger hos betraktaren. Hantverkarens tidigare erfarenhet och övning syns inte för det otränade ögat (Ryle 2009, s.28). Elam beskriver i sin avhandling *Emotions as a Mode of Understanding*

erfarenheten som en slags bedömning, ”*judgement*”, utifrån känslor. Via filosofen Robert Solomon används begreppet ”*surreality*” i beskrivningen av världen, vår omgivning. Solomon menar att verklighet ”*reality*” förmedlar ett objektivt perspektiv på världen, tom på mänsklig erfarenhet. Ett subjektivt perspektiv däremot, förnekar inte uppenbara fakta och företeelser utan adderar istället ett personligt perspektiv på omgivningen (Elam 2001, s.21).

I den debatterande boken *Tiden som är för handen- om praktisk konst* menar Nina Bondeson och Marie Holmgren att genom att inte beakta produktionsvillkoren för konstverket sker en slags ”*postmodern, intellektuell exploatering av det färdigställda*” (Bondeson & Holmgren 2007, s.39). Detta då man bedömer resultatet utan att ta hänsyn till produktionens förutsättningar.

Gadamer använder begreppet *konsterfarenhet* för att beskriva ett konstföremål såsom det uppfattas. Konstverket är inte

”något objekt, som står i motsättning till ett för sig existerande subjekt. Konstverkets egentliga sätt att vara består snarare i att bli den erfarenhet, som förvandlar den som erfar” (Gadamer 1997, s.80).

Detta kan tolkas som att konsterfarenhetens subjekt är konstverket självt. Så innebär detta att en hantverkarens erfarenhet av att tälja en slev, är själva slev. I slev syns lärdomar om hur hantverkaren hanterade träets fiberriktning vid mötet mellan skedblad och skaft, relevant tjocklek på skaftet, skedens djup osv. Å andra sidan beskriver Gadamer senare att uppfattningen av hantverksföremålet ej styrs av en subjektiv handling såsom en tanke eller en reflektion, utan av den gemenskap, sammanhang, kultur i vilken betraktaren vistas (Gadamer 1997, s.140).

Hantverkare, betraktare och föremål går in i processen med varsin subjektivitet eller uppfattning. De öppnar tillsammans den ”*tematiska horisonten*” för föremålets utfall. Dessa båda parter innehåller av unik erfarenhet, är det som tillsammans formar egenarten i skapandet och senare, i dess resultat (Hjort 2001, s.98). Nicholas Davey forskar i filosofi och hermeneutik vid University of Dundee i Skottland. I boken *Thinking Through Art: reflections on art as research* skriver Davey om vikten av att arbeta kring ett ämne, vilket Gadamer poetiskt beskrivit som en ”*tematisk horisont*”. Det är först när ämnet väljs som frågorna kan ställas (Macleod & Holdridge 2006, s.22f). Genom observation ställs frågor om och om igen, tills konstverket uppfyller kriterierna för ändamålet. Vidare menar författaren att val av ämne, hjälper till att försvara estetiska val och erfarenheter. Det finns subjektiva sanningar vilka enbart erfars genom en subjektiv medvetenhet (Ibid 2006, s.22). Alltså krävs i vissa fall en praktisk erfarenhet för att fullt förstå viss kunskap. Samtidigt kan föremålets värde stärkas med dess frambringande teori och historia. Ett föremål är därmed både subjekt och objekt på samma gång.

Elam förklarar det som ett cirkulärt beroendeförhållande, där känslor bygger föremålet i den mening att det bara existerar inom ramen för själva känslan i sig (Elam 2001, s.21).

Eftersom känslor är personliga, och endast existerar i förhållande till intryck av våra liv, blir de avgörande för formandet av vår omgivning.

"Emotions are subjective; their objects are not simply objects of the world, not 'facts', not part of an anonymous and scientifically ascertainable Reality. The objects of the emotions are the objects of our world, the world as we experience it"(Elam 2001, s. 24).

Elam beskriver känslorna som de mest komplicerade av passionerna. Detta då de alltid riktas mot något redan befintligt, såsom att rädsla handlar om rädsla för något specifikt. Elam talar om *"objektet som upplevt"* och *"estetiska objekt som upplevelse"* (Elam 2001, s.24). Objektet som upplevt innefattar då hela dess hantverksprocess, som praktiskt erfaret eller som betraktaren föreställer sig det. Objektet som upplevelse blir så de känslor som skapas i betraktande stund. Hantverksföremålet är alltså bärare av känslor därför att de ej går att isolera från dess förkroppsligande i ett föremål.

3.4.4 Känslor som metod för lärande

I boken *Konstarter och kunskap* hävdar Madeleine Hjort genom att citera Aristoteles att *"inget kan komma till förnuftet som inte först har varit i känslan"* (Hjort 2001, s.93). Detta citat satte jag i relation till min dåliga känsla inför arbetet med skohyllan. Förmodligen fanns där en erfarenhet som genom min känsla sade att resultatet inte skulle bli tillfredsställande enligt mig, Erfarenheten hade dock ännu inte gjort mig medveten.

Känslor har positiv inverkan på lärande. De förfinas och preciseras genom konstnärlig praktik på liknande vis som traditionen formar ett hantverksuttryck. Känslor blir så de som fångar upp mening och värden ur hantverksproceduren. I en diskussion om övning och repetition, menar Ryle att övningar sägs innehålla ett större mått av utveckling och känslomässig närvaro. Repetitionens faror beskrivs genom att hantverkaren p.g.a härmande arbete, inte förstår orsak och verkan. Exempelvis kan hantverkaren lära sig att göra en korrekt sammansättning av två träbitar, utan att redogöra för vad som är "rätt" och "fel" i utförandet, och varför reglerna för bedömning ser ut som de gör (Ryle 2009, s.29). Därmed bör hantverkaren i en hantverkstradition, ständigt fråga sig varför saker och ting görs så som de görs. Utan att veta orsaker till handlingens utformning, besitter denne ingen kunskap.

Ingold beskriver hantverkarens praktik som en möjlighet att utvecklas. Hantverkarens och teoretikerns skaparmetoder skiljer sig åt. Hantverkaren låter sin kunskap växa parallellt med praktiska och observerande handlingar medan teoretikern formulerar allting i huvudet. Hantverkarens tankar löper med och svarar till materialet medan det bearbetas. Ingold beskriver hur materialet tänker i oss, och vi i det.

"every work is an experiment: not only in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or in engineering a confrontation between ideas 'in the head' and facts 'on the ground' but in the sense of priding an opening and following where it leads"(Ingold 2013, s.7).

Undersökningens innebörd i en hantverksprocess sägs här inte handla om att pröva teser och teorier. Istället sägs det handla om att bli överraskad; att observera små spår i processen att nyfikenhet följa. Ordet *correspond* blir till ett efterföljande nyckelord i texten, som för att teckna hantverksprocedurens tvåvägsdialog.

Förhållningssätt till ett material formas efter både en inre och en yttre blick (Roos 2011, s. 25). Roos beskriver en tvåvägsdialog, som att dansaren lär känna rörelsen genom att repetera den och pröva den på olika sätt. Att känna när rörelsen är ”rätt”, att ha gehör för kroppens sätt att göra den på. Att kunna känna rörelsen utan att göra den, och därmed se när andra dansare inte får den att stämma och då kunna utröna vad som saknas. Att kunna fördjupa rörelsen för att tillslut helt uppgå i den. Genom att ersätta Roos ord om *rörelsen* med *träbiten* tecknas här en fullkomlig medvetenhet om hantverkshandlingens orsak och mening. Det är denna kunskap som Ryle menar att övning tillslut ger.

Gadamer skriver

”Allt spel är alltid till sitt väsen alltid infrielse, ren uppfyllelse, energieia [förverkligande], och har sin telos [syfte] i sig självt”(Gadamer 1997, s.92).

Spelet/hantverksproceduren sägs bli autonomt gentemot både betraktare och hantverkare, då spelet visualiserats och liksom lösgjort sig från hantverksprocessen (Gadamer 1997, s. 89). Spelets synliga mening ligger då i föremålets förmåga att kommunicera med betraktaren, och betraktarens förmåga att kommunicera med föremålet.

3.5 Tankar och tid

I föregående kapitel diskuterades hur hantverksprocedurens subjektiva innebörd; hur den kan vidgas till att omfatta även känslor och erfarenhet. Detta kapitel behandlar hantverkarens personliga erfarenheter som formande för hantverksproceduren.

3.5.1 Personlig erfarenhet som grund för vetenskap

Då min praktiska skaparprocess kom av sig, började jag att skissa. Då jag arbetade med famnen började jag i ett skede klä på den kläder och liksom skissa på en kropp. Den handlingen gav tid åt reflektion och analys av arbetet. Så gjorde även skrivandet. I viss mån banade skissandet väg framåt, medan skrivandet reflekterade över redan gjorda moment.

I boken *Skriva-en metod för reflektion* skriver Hammarén om den personliga berättelsen som verktyg för diskussion och utveckling. Både för personlig vinning och som dialogskapande för en hel yrkeskår. Hammarén menar att berättelsen består av iakttagelser. När dessa verbaliseras eller skrivs ner, bildas erfarenheten. Först då erfarenheten givits detta språk, blir den tillgänglig för tanken och kan således fungera utvecklande.

Att berättelser om erfarenheter inte vunnit mark inom vetenskapen, menar Hammarén beror på dess ovilja att vara upprepningsbar. Erfarenheten kan inte isoleras från sitt

sammanhang, såsom att reduceras till ett diagram vilket kan återges och refereras till i text efter text. Så beskrivs all praktisk kunskap gå tillbaka till det lokala och kontextknutna (Hammarén 1995, s.18).

Barad problematiserar användningen av både kulturella och naturliga förklaringar till kända fenomen som sanningsunderlag. Barad menar att vetenskap i det närmaste beskrivs som något naturligt och vedertaget, snarare än som en diskutabel teori (Barad 2007, s.47). I frågan *"Is the table a solid mass made of wood or an aggregate of discrete entities moving in the void?"* illustrerar Barad problematiken i beskrivningen av fakta/verklighet (Barad 2007, s. 48). Genom att ta ner verkligheten på en atom-nivå ifrågasätts vilken bild av verkligheten som är riktig samt hur mångfasetterad denna bild kan vara.

Så blir även vetenskaplig sanning kontextknutet. Berättelsens funktion blir att pussla ihop dessa kontextknutna händelser och situationer, till erfarenheter som angår flera. Hammarén drar detta till en etisk angelägenhet, därför att det handlar om att se och uppfatta verklighetens komplexitet. Det handlar om hantverkarens förmåga att uppfatta hantverkshandlingens komplexitet, genom dess konsekvens och inverkan på omgivningen. Så blir yrkeskunnande en fråga om etik, och vice versa.

"När din berättelse går ut i rummet är din erfarenhet helt enkelt med och skapar den jordmån som teorier ska förädlas genom, prövas i och kanske förkastas av" (Hammarén 1995, s.22).

Detta betonar den praktiska handlingens utagerande natur som en möjlighet till påverkan. Hammaréns vision om skrivandets funktion rymmer en demokratisk aspekt om vem som har möjlighet att uttrycka sig. Att använda skrivande som metod i hantverksyrket, påminner om rådande designmetodik genom hur skrivandet genererar upptäckter hos skrivaren själv. Ingenting är i stunden färdigformulerat. Att uttrycka tankar till förmån för känslor, stärks i Elams konstaterande att tankar bär på ett mer personligt innehåll, medan känslor oftast är en direkt reaktion på en situation (Elam 2001, s.39).

Hammarén menar att samtiden badar i en monolog (Hammarén 1995, s.23). Människor underkastas mekaniska och allmängiltiga berättelser utan varken kärna eller personligt innehåll. Detta förklaras med att det personliga inte tillskrivs samma värde i en diskussion. Det ses som finare att resonera i generella termer (Hammarén 1995, s.31).

3.5.2 Hantverkaren och jaget

Hantverkarens skapande av ett föremål, grundas oftast på en idé eller i ett behov. Likt dansarens tolkning av koreografens idé och uppmålade värld, innehar hantverkaren en frihet att förverkliga idén utifrån egenformade metoder. I artikeln *The contemporary dilemma of creative design methodology: individual, object and their relation* poängteras en

skillnad mellan metod och hantverksnorm, där metoden alltid är högst individuell (Patrão Neves de Frias Martins 2013, s.3).

”from the practical consequence for the designed object, that inherits a genuine Human component delivered from the individual’s very essence; to the transcending matters of the individual’s intimate self-construction, achieved through the personal interrogation process that is design.” (Patrão Neves de Frias Martins 2013, s.6)

Konstaterat att hantverkarens/designerns skapande föremål till stora delar är uppbyggt av personliga beståndsdelar, hävdas att det personliga värdet av processen först uppstår i formuleringen av processen. Därför att det först i formuleringen som möjligheten till analys föds (Patrão Neves de Frias Martins 2013, s.3). Detta möjliggör i sin tur en konstant självförbättrande cykel. I ett paper av Maral Babapour och Ulrike Rahe diskuteras meningen med att visualisera designerns process; designerns förhållningsätt som bestående av personliga erfarenheter. De menar att självreflektioner också kan hämma arbetets framflytande under processens gång (Babapour & Rahe 2013, s.9).

3.5.3 Vikten av visualisering och distansering

Andersson Gustavsson talar om hantverksrytm. Hantverksprocessen beskrivs som *”hänsynstagande till: rytm, dialog, samspel, paradoxer och bedömning”* (Andersson Gustavsson 2002, s.145). Hammarén menar att en distansering är nödvändig för lärandet. Det är så man får syn på saker. *”Seende ögon är ögon som tänker”* (Hammarén 1995, s.35). Därmed gäller att finna en behaglig rörelse mellan att betrakta/erfara, och att praktiskt utforska.

Andersson Gustavsson använder begreppet ”pausering” av Hans Larsson från *Poesins logik* för att beskriva ett tillstånd som underlättar seendet. Pauseringen såsom tystnad och långsamhet, är de komponenter som krävs för att skapa utrymme för tankar och reflektion (Andersson Gustavsson 2002, s.168). Likt pauseringen inbegriper ett rum för reflektion, talar Roos om ett slags vidgat tidsrum då dansaren arbetar med sitt rörelsematerial. Nu et vidgas genom att dansaren omfattar både den rörelse som görs för stunden, samtidigt som den tänker på det som gjorts och det som skall göras. Dessa tre skeenden blir därmed parallella och ej kronologiska. Däri samlar dansaren på sig spår av tidigare erfarenheter, sk. microperceptioner. På så vis blir varje rörelse unik. I detta rum möts tre tider som ett samspel mellan intention och impuls. Distinktionen mellan tanke och handling blir odelbar (Cecilia Roos, 2012, s.52).

Vidare menar Babapour och Rahe att distanseringen från processen inte bara möjliggör ett seende, utan att seendet även för med sig effekten av att kritiskt kunna granska arbetet och därefter förbättras (Babapour & Rahe 2013, s.9).

Barad förmedlar ett exempel från Ian Hacking gällande att studera atomer genom mikroskop. Hacking menar att det inte handlar om att titta eller passivt betrakta, utan att aktivt interagera med situationen (Barad 2007, s.51). Det handlar om att *göra* mer än att *titta*, att komma bort från en deduktiv undersökningsmetod. Barad drar slutsatsen att seende är långt mycket mer komplext än att bara titta. Situationer som uppstår runt att titta

i ett mikroskop, såsom att förhindra att föremålet utsätts för direkt ljus, vibrationer, luftströmmar, temperaturvariationer osv. bidrar till bildens utslag. Sedan, i bedömningen av det utförda arbetet synas resultatet. Att kunna utläsa fakta och intryck från resultatet, beror på utfallet av situationens kringliggande moment samt hantverkarens erfarenhet inom området. Barad menar att resultat såsom bilder och föremål, ej representerar en sanning eller indikerar på en potentiell sanning. Snarare är de uttryckta delar av ett omfattande engagemang (Barad 2007, s.53).

Hantverksprocedurens enheter och helheter

Att inneha en teoretisk förståelse för processens beståndsdelar och yttre form påverkar möjligheten att lära från den praktiska situationen. Elam beskriver hur människors behov att dela upp omgivningen i mindre delar, såsom isolerade situationer, leder till att redan erfarna upplevelser relateras till just en sådan typ av situation. Elam menar att erfarenheter till stor del berättas genom känslor.

”I claim that emotions are more culture than nature, and that we constitute our emotional lives in part when we choose our aesthetic experiences”(Elam 2001, s.44).

En persons tankar, föreställningar och bedömningar kan samtliga härledas fram till människans invanda och kulturellt betingade känslomönster. Därmed utgör alltså känslor en större del av erfarenheten, än vad det normalt tillskrivs. Uppdelningen av skaparprocessen styrs enligt Elam därmed av känslor. Andersson Gustavsson menar istället att förändringsmomentet är den faktor som tvingar fram denna uppdelningen av moment, alltså momenten som representerar olika faser i hantverksprocessen (Andersson Gustavsson 2002, s.146).

Gadamer skriver

”Den mening, som föregrips som helhetlig, blir till uttrycklig förståelse när de delar, som bestämts av helheten, själva bestämmer denna helhet.” (Gadamer 1997, s.137)

Därmed sägs hantverksprocedurens helhet grundas redan i de enskilda momenten. Deras utformning skapar en riktning och logik i det faktiska resultatet. Ryle förtydligar att det aldrig handlar om praktisk eller teoretisk kunskap som intelligent, utan den praktiska processens utformning och metod. Detta kräver i sin tur en praktisk erfarenhet, före en intellektuell medvetenhet (Ryle 2009, s.30). Denna helhetsprocess kan oftast återfinnas hos slöjdaren, där råmaterial fram till färdigt resultat hela tiden vilar i en och samma hand.

3.6 Resultat

Resultatet av undersökningen är tvetydigt därför att frågeställningen är bred och det undersökta fenomenet subjektivt. Detta gjordes dock medvetet. På så vis blir det främsta resultatet just hantverksprocedurens subjektivitet, tvetydighet och personliga botten.

Hantverkarens skaparprocess

En hantverklig skaparprocess beskrivs i sin helhet som en procedur som utformas av hantverkarens egna val. Dessa val påverkas av omgivningen och situationens förutsättningar. Så blir hantverkarens bestämmande över procedurens därmed jämbördig med övriga påverkningsfaktorer.

Kunskapen ligger alltså inte i handlingen som sådan. Ett utförande kan genom övning, fort förfinas. Snarare handlar det om ett bemötande av hantverkssituationen; att förvalta en nyfikenhet, se till möjligheter och verka följsamt gentemot händelser och skeenden. En kalkyl utifrån observationer och tidigare erfarenhet blir beslutsgrundande. Erfarenheten sägs alltid vara riktad lokalt, mot en specifik situation. Därför kan inte hantverkskunnande avgöras utan hänsyn till dess sammanhang och förutsättningar.

Samspel med materialet

Samspelet med materialet avgörs därmed i hantverkarens förmåga att ta till sig ovan nämnda påverkningsfaktorer såsom observationer, situationens möjligheter, oförutsedda händelser och egenheter i materialet. Då dialogen med materialet uppenbarar sig skiner skaparprocessen igenom. Det är i stor utsträckning dessa faktorer som skapar hantverkshandlingens värde. Det grundas i hantverkarens förmåga att lära utifrån sina egna känslor, därför att påverkningsfaktorerna ter sig genom upplevelser.

Hantverkarens kunskap delas in i en praktisk och en teoretisk sida, för att betona att det finns en teori bakom varje praktisk handling. Hantverkshandlingen har även delats in som bestående av en implicit och en explicit sida. Den implicita sidan representerar personens kunskap, hur denne tolkar, bedömer och behärskar hantverksredskap. Den explicita sidan innebär att agera utåt med sin kunskap, att befästa den som någonting hantverkaren känner till. Även hantverksföremålet blir explicita och offentliga ställningstaganden därför att hantverk är en möjlighet att forma en berättelse om ursprungsmaterial, tillverkningsprocess och förändringsprocess samt hantverkarens gjorda beslut. Föremålet blir så en upplevelse och i betraktande stund främst subjektivt. Det består lika mycket av sin egen materialitet som av hantverkarens känslor och handlingar.

Ett föremål påverkar vår kulturs normer, både i slutgiltig form och i tillverkningsprocessen. Därför är hantverkshandlingen förknippad med ansvar. Som starkast blir uttrycksförmågan i en process där hela tillverkningen sker i en och samma hand, från råmaterial till färdigt föremål. I en situation av handbearbetning drivs hantverkaren inte sällan av en ambition att göra minsta möjliga bearbetning, p.g.a rationella skäl. Så kan träbiten bära på egenheter och redan färdiga *subsystems*. Dessa kräver materialkännedom, tid och uppmärksamhet för att upptäcka. Rationalitetstanken blir så en kunskap om att fördela sin tid, snarare än att ”snabba på”.

Skapande inom specifika ramar

Uppdelningen mellan explicit och implicit, korsas genom en tväruppdelning av var sidas kunskaper. Dessa är en teknisk sida och en normativ. Den normativa, alltså hantverkstraditionen, har, i denna undersökning, diskuterats som ett gemensamt rum. Där formas normer och regler och erfarenheter delas. Traditionen beskrivs som samtida och tidlös på en och samma gång.

Traditionsrummet driver fram en systematisering av och normbildning kring hantverkshandlingar och metoder. Däri ryms en fara för att repetition och härmande skall leda fram till en låsning och stagnera utvecklingen. Samtidigt beskrivs repetition som en metod för att förfina ett uttryck. Att repetitionen gör att handlingen kan betraktas, om och om igen. Här sägs varje fördjupning, vare sig det gäller vetenskaplig forskning eller en praktisk hantverkssituation, vara ett uttryck för ett omfattande engagemang. Då engagemanget brister och systematiseringen tar över i allt för hög grad, stagnerar hantverket likt en maskin som inte kan svara följsamt mot dess omgivning.

Skaparprocessen har i uppsatsen diskuterats som ett slags spel. Dels för att betona dess ovissa utfall, och med en utgångspunkt i ett allvar inför leken. Pendelrörelsen mellan intuition och medvetenhet, blir också ett sätt att förflytta närvaron mellan fiktion och verklighet, och därifrån utforska och upptäcka. Spelet blir även en metafor till konceptet som formar skaparprocessens regelverk.

Att kalla processen för ett spel förringar inte dess allvar eller bakomliggande syfte. Allvaret är en förutsättning för både spelets lek, och för skaparprocessen. Syftet, temat eller konceptet kan vara riktat både offentligt och till personliga mål. Det kan vara resultatet i sig; att föremålet skall fylla en funktion. Det kan vara en längtan efter att bli överraskad i sin egen process, och därmed inhämta ny kunskap. Det kan vara att pröva en metod, eller ifrågasätta ett tillvägagångssätt. Så kan även sägas att allt spel har sitt syfte i sig självt. Då allvaret avtar, tar spelet slut. Logiskt sett så sammanfaller det med föremålets färdigställande.

Att formulera sin praktik i ord

Systematiseringen av hantverksprocessen gör föremålet personlöst. Så visar sig ett självständigt handlande i situationen som en personlig teori som byggts genom den primära dialogen mellan hantverkare och material, och hantverkare och situation.

Proceduren rör sig mellan intuition och medvetenhet, mellan en yttre och en inre blick. Känslor styr beslut i proceduren genom upplevelser utifrån situationen. Hantverkaren utgör därmed mittpunkten i processen, och kan aldrig helt och hållet likställas med materialet. Hantverkarens känslor är en förutsättning till att forma dennes personliga förhållningssätt, och bildar så erfarenheten. Genom att uttrycka erfarenheterna i text skapas möjligheter att utvärdera och aktivt ifrågasätta dem.

Dessutom uppnås en ytterligare precision i formuleringen, till skillnad från ett omedelbart uttalande i en diskussion. I skrivandet stöts och blöts orden tills de träffar rätt. Det verkar utvecklande både för ett hantverkande kollektiv och på ett personligt plan. Det blir ett sätt att bygga upp hantverkskunskap, och dela den i ett kollektiv. Först då hantverkarens praktik bottnat i en personlig ideologi kan denne vara med och forma en utveckling av ett hantverkande kollektiv.

4. Diskussion och slutsatser

I detta kapitel binds den teoretiska diskussionen åter ihop med min praktiska undersökning. Här presenteras även bilder från erfarenhetsberättelsen i bilaga 1.

4.1 Hantverksprocessen har delvis anammat en industriell form

Arbetet med denna uppsats sökte svar på vad som egentligen formar en hantverklig skaparprocess. Med utgångspunkt i manuella bearbetningsmetoder av färskträ framträdde ett antal motpoler. Dessa var dels maskinellt arbete och systematisering som en rationell metod. Vad jag upplevde i min praktiska undersökning var att sökandet och navigeringen mellan olika parallella projekt var att detta ständigt byggde upp min kunskap. I relation till hantverkarkunskap drar jag därmed slutsatsen att hantverkaren inte kan konkurrera genom systematiserade och effektiva metoder. De kan inte spela efter industrins spelregler därför att industrin gör det bättre. Värdet blir istället kunskapen om att anpassa föremålet efter situationen och det specifika behovet. Att pröva blir därmed en metod att uppfylla detta syfte.

4.1.1 Hantverksföremålets form som värdeskapare

I Jahnkes beskrivning av de förändrade arbetsmetoderna inom designyrket, beskrivs indirekt en förändring av samhällets behov. Under den deduktiva perioden inriktar sig en hel yrkeskår på att enbart dekorera. Påståendet är givetvis förenklat men vittnar om en värdehierarki i utförandet. Att addera estetik och ornament till ett redan funktionsdugligt objekt var lyx.

Formen, i min skaparprocess med färskträ, utgjorde berättelsen om föremålets hela tillverkningsprocess. Att handens tumme, i arbetet med famnen, innehade halva tjockleken av handflatan var en del av syftet. Det var värdeskapande genom en berättelse om mina val, ställningstaganden och tidigare kunskap. Form och estetik såsom en berättelse, var dess funktion. Syftet var att skapa en hand. Att inom ramarna för det syftet distansera sig från en industriell avbildning av en hand ger värdet. Ju mer spår som lämnas och skapas, desto mer



Fig.3. Arkotte-båtens roder



Fig.4. Arkotte-båtens sex fingrar



Fig.5. Blå ruta

omfattande blir berättelsen. Det kan handla om att framhäva en kvist, en knyck eller bevara grenens yta. Detta gjordes särskilt på Arkotte-båtens roder (se figur 3). Det kan även handla om att redovisa skaparprocessen genom knivens facetteringar, yxans hugg eller ”fel” som ger en ärlighet. Exempelvis består Arkotte-båten av en hand med sex fingrar (se figur 4). Det var inte meningen att det skulle bli så. Däremot skapade jag båten hastigt i ett upprymt tillstånd. Jag var snarare fokuserad på att gestalta en trovärdig hand än att räkna fingrar. Föremålets förmåga att kommunicera denna berättelse, formar därmed dess värde. Detta resonemang hör inte enbart till manuella hantverksmetoder. Likväl som knivens egg sätter spår, gör justersågens klinga likadant.

4.1.2 Hantverksproceduren och marknaden

I början sades att uppsatsen ej skulle diskutera hantverk utifrån ett marknadsorienterat perspektiv. Det går dock inte att blunda för att hantverket i stor utsträckning har färgats av dess normer. Jag menar att det på en prispressad marknad inte handlar om att hantverkaren skall ”snabba på” i bemärkelsen av att öka takten. Snarare handlar det om att kunna kommunicera hantverkets värde i motsats till denna marknad. Det handlar i sin tur inte om att komplicera hantverket för kompileringens skull. Jag förordar inte en produktion av smörknivar med intarsia. Industriföremålets livslängd bör med all logik ha sjunkit i relation till produktionskostnad. Ekonomiska kalkyler sträcker sig både längre bak och längre fram, än vad som är utgångspunkten idag. Detta gagnar hantverkaren. Kunskapen om att skraddarsy ett föremål för ett specifikt syfte, blir dennes främsta kvalitet och kunskap.

En av kapitalismens grundregler är att marknad och behov lever i symbios likt en organism. Det skulle i så fall vittna om att människors behov blivit mer homogena eftersom marknadens utbud i högre grad likriktas. Eftersom utvecklingen möjliggjort en högre grad av standardisering, produceras logiskt sett fler likadana produkter. Dessa produkter kan antingen tillfredsställa ett behov, eller skapa ett behov. Då man tillverkar ett föremål till sig själv, skapas behovet sällan i efterhand. Åberg menar att slöjden innehåller unik kunskap genom dess position utanför en marknad. Att skapa till sig själv, möjliggör en positiv långsamhet.

Idag, menar Jahnke, att den abduktiva perioden råder. Den beskrevs som en slags *gissande logik*. Designerns arbete ter sig undersökande och föreställande. Istället för att frågor riktas mot en specifik kund, besvaras dessa genom generella antaganden och efterforskningar. Detta är ett tydligt uttryck för hur tillverkning av föremål har systematiserats och tappat i anpassning och specificering. Adhocismens vision *ad hoc* ”for this” är inte gångbart i detta sammanhang. Modulsystem och föremål som går att bygga om och förändras får istället ett större utrymme. Kanske är marknadens beteende på så vis likvärdigt med det repetitiva förfiningsarbetet som slöjdaren ägnar sig åt. Det handlar bara om andra ramar och situationer att förhålla sig till.

Kunskapen inom kulturhantverk i relation till andra skapande yrkesgrupper såsom designers, konstnärer och andra kulturutövare visar sig då vara att anpassa föremål till ett specifikt syfte eller sammanhang, samt att tillvarata resurser. Därför att hantverk som värderas utifrån utförande såsom det ter sig när det synas; ett väl snittat möte mellan två träbitar, ett skarpt drag med hyveln, är enligt Ryle ytlig och relativt lätt kunskap att tillskansa sig. Kunskapen kan värderas utifrån föremålets användarvänlighet; en träburk som hållit i femtio år, ett knivskaft som ligger skönt i handen. Bedömningen av funktion kräver dock föremålets rätta sammanhang och kan aldrig bli objektiv. Hållbarhetsaspekten inrymmer omgivningens vård av föremålet.

Hantverkaren blir istället någon som ser situationen som en begränsning som öppnar möjligheter. Sådant arbete rymmer även en dimension av systematisering och rationalisering. Dessa skall dock göras genom hantverkarens disponering av tid och följsamhet mot situationen, ej för att konkurrera med industriell tillverkning.



Fig.6. Gul ruta



Fig.7. Ämne till famnen



Fig.8. Grenen har blivit en tumme

4.2 Hantverkshandlingen pacificerar och pacificeras

Uppsatsen sökte även svar på hur samspelet mellan hantverkare och material ter sig. Då materialet är färskträ blev hantverksproceduren även ett samspel mellan människa och natur. Detta ständiga maktskifte mellan skaparprocessens båda parter gav upphov till en diskussion om hantverkarens positionering i förhållande till både material och omvärld.

4.2.1 Att skildra hantverkskunskap

Hur hantverkskunskap kommuniceras skildras utförligare i underrubrikerna 3.2.2 t.o.m 3.2.4 i undersökningsdelen. Sjömar delade in hantverkarens kunskap i en praktisk och en teoretisk sida, för att betona att det över huvud taget finns en teori bakom varje praktisk handling. Möjligtvis finns en fara i att använda sig av uppdelningen mellan praktisk och teoretisk kunskap. Det kan vidmakthålla den påstått allmänna uppfattningen att hantverkskunskap endast skulle vara praktisk. Samtidigt är det en naturlig reaktion då kunskapen förbises eller ifrågasätts. Att dela in kunskapen blir en förutsättning för att kunna ringa in den.

Att säga att ett föremål *växer fram* skildrar handlingen som ett resultat av långsiktigt byggda erfarenheter. Samtidigt reducerar detta bilden av att hantverksföremålet faktiskt skulle vara frukten av en aktiv handling, därför att påståendet brister i precisering om *vem* som handlar. Att beskriva handlingar genom naturmetaphorer såsom passiva förvandlingar är enligt både Plumwood, Ingold och Barad kulturellt betingat. Detta diskuteras mer utförligt under kapitelrubriken *3.3 Hantverkshandlingens natur*. Naturen har pacificerats i relation till människan. Fenomenet kan delvis ses i relationen mellan praktisk och teoretisk kunskap. Är bäverns tänder egentligen är ett verktyg, eller yxan hantverkarens kroppsdel? Definitionen av arbete, verktyg och aktiva/passiva handlingar avgörs snarare av vårt synsätt, än som något som är ett reellt faktum.



Fig.9. Trämateriell till stora haren



Fig.10. Föruttelsen används som mönsterbildning

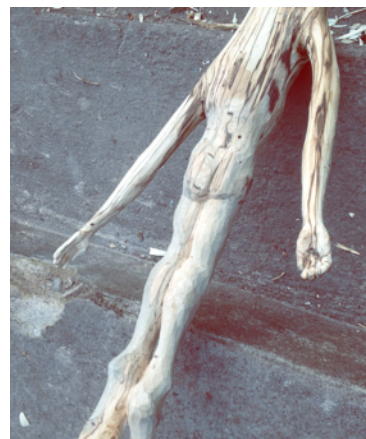


Fig.11. Träbiten påväg att bli en hare

Den tillskrivet passiva naturen, kan illustreras genom en hantverkssituation. Hantverkarens förmåga att aktivt förändra sitt material positionerar därmed sig själv som överordnad (se figur 9-11). Att förändra innebär makt. Så kan makten förloras genom att vissa förändringar förringas till passiva skeenden. En förändring eller en förvandling likt en metamorfos *naturens gång*, talar om en passiv förändring som liksom bara sker, utan en aktivt driven handling som orsak. Det möjliggör i sin tur att en praktisk handling utan en synlig teori, kan förringas till ett passivt skeende. Hur pass synlig teorin är, beror både på hantverkare och betraktare. Samtidigt blir uppdelningen mellan praktik och teori som ett förtydligande, också missvisande eftersom hantverk innehåller båda delar. Dessa delar pågår som oftast parallellt, i hantverkande stund. Ju mer som berättas om hantverkarskunskap i dess eget element, desto tydligare blir förklaringarna. Så handlar slöjdens specifika kunskap inte bara om materialkunskap och äldre bearbetningsmetoder. Dess förankring såsom en hobby på bred nivå, bidrar även till kunskapsspridning om den professionella hantverkarens kunskap.

4.2.2 Kulturhantverk som ideologi

Glassies resonemang som utvecklas i underrubriken *3.2.1 Att skapa utifrån en specifik situation* om hur kulturer skapas och lever, befäster indirekt att det fysiska

hantverksföremålet innehar både en berättande och en debatterande förmåga. Materialvalet relaterar till en specifik plats, en situation eller en kultur. Detta val berättar om hantverkarens normer och värderingar av vad som *är* eller vad som *kan bli* ett material. Dessa materialval kan vara fria val, eller bestämda genom tillgång, ekonomiska begränsningar eller liknande.



Fig.12. Träets rotända blev famnens knutna hand



Fig.13. Träets förruttelse inspirerade till en målad köttyta



Fig.14. Fammen

Hantering av hantverksmaterialen prövar uppfinningsrikedom och förädlingsförmåga (se figur 12-14). Att skapa innehåller en social dimension därför att bygga innebär en möjlighet att förbättra sin situation. Detta poängteras genom adhocismen. Hantverkets strävan mot förbättring fungerar självutvecklande. Resultatet av handlingen är omedelbar och därmed innehållande självbekräftelse. Att skapa åt sig själv ger tid och utrymme för reflektion i själva hantverksstunden, därför att handlingen inte betalar sig i nerlagd tid. Slöjdaren har som oftast en helhetsblick över proceduren (se figur 15-17). Hen väljer ut trädet, formar det



Fig.15. Trämateriell till Arkotte-båten



Fig.16. Gren blev p.g.a växtsätt ett roder



Fig.17. Arkotte-båten seglar

till ett föremål för att sedan bruka detta. Med västvärldens rikliga resurstillgångar är det inte längre relevant som hantverkare med manuella tillverkningsmetoder att fråga sig *vad jag kan göra?* utan snarare *vad jag kan göra utifrån dessa begränsade resurserna?*

Då materialtillgången begränsas, blir hanteringen desto mer varsam och välavvägd, men också vidsynt. Utan att förringa att industrialismen fört med sig ett kraftigt ökat välstånd och social förbättring, så har även hantverkarens tillgång på material och resurser ökat. På så vis har hantverkarens kunskapsområde dribblats bort av möjligheternas omfång. Runt materialframställning har en hel industri uppstått. Runda träd sågas till kantiga brädor. Materialspill försvinner oreflekterat, genom de olika momentens isolation från varandra. Materialkännedom och materialdialog handlar så främst om att finna positiva egenskaper att använda och förädla i adekvata syften. Det handlar snarare om att utforska, att vara intresserad och lära av situationen, likt Barad förmedlar i avsnittet *3.5.3 Vikten av visualisering och distansering*. Med en blick som söker efter resurser, blir omgivningens begränsning möjligheternas material. På så vis sker en slags ekologisk rationaliseringsprocess, samt en fördelning av hantverkarens tid. Det föder i sin tur ett ekonomiskt förhållningssätt, genom att väga in långsiktiga effekter av hantverkshandlingen, samt att bevara överblicken och ansvaret för tillverkningen.

Hantverkstjänster är dyra, men skulle kunna vara varje människas kunskap. Då varje situations förutsättningar är unika, kan varje hantverkshandling bemötas på samma nivå. Erfarenheten sägs alltid vara riktad lokalt, mot en specifik situation. Därför kan inte hantverksskunnande avgöras utan hänsyn till dess sammanhang och förutsättningar. Diskussionen blir därför avväpnande. Det handlar inte om att påvisa en kunskap eller en sanning, utan att dela en nyfikenhet. Så kan fler personer förenas i skapande, utan inbördes hierarkier. Däremot besitter självklart en yrkesverksam hantverkare spetskompetens som är relevant i vissa sammanhang, särskilt då det gäller problemlösning vilket förutsätter en långtgående erfarenhet av liknande situationer.

4.3 Vikten av att dela och utveckla hantverksskunskap

Undersökningens sista fråga handlar om på vilket sätt teorin kan berika en hantverkarens praktik. I första hand undersöktes skrivandet som metod för reflektion. Slutsatsen blev att teorin i någon mån underbygger praktiken, både på ett personligt och ett mer offentligt plan. Det behövs ett forum eller en plattform för att formulera och pröva tankar och idéer. I praktiken kan det innebära ett egenformulerat syfte eller koncept, en arbetsplats eller en mer abstrakt hantverkstradition.

4.3.1 Traditionen som formar spelreglerna

Hur skall hantverkaren förhålla sig till, utveckla och fördjupa en hantverkstradition? Traditionen benämns, enligt Tin, som ett gemensamt rum där normer, regler och erfarenheter delas och formas. Traditionen beskrivs som samtida och tidlös på en och samma gång. Detta traditionsrum leder fram till att hantverkshandlingar systematiseras och normeras. Däri ryms en fara att repetition och härmande vilket leder till en låsning för stundande utveckling. Detta diskuteras utförligare av Ryle i underrubriken *3.4.4 Känslor som metod för lärande*.

Vare sig det gäller vetenskaplig forskning eller en praktisk hantverkssituation, är undersökningen ett uttryck för ett omfattande engagemang. Då engagemanget brister, stagnerar hantverket likt en maskins repetitiva loop. Systematiseringen tar över och hantverket urvattnas på personlighet och följsamhet gentemot dess omgivning. Detta sägs sänka värdet på handlingen. Samtidigt beskrivs repetition som en metod för att förfina ett uttryck. Repetitionen gör att handlingen kan betraktas, om och om igen. Å andra sidan menar Andersson Gustavsson att traditionens utgörande ramverk, bildar ett lagom stort rum att skapa utifrån.

Dessa olika förhållanden till tradition upplever jag vara olika stadier av lärande inom hantverk. I början behövs repetitionen för att etablera en trygghet i situationen. Den är i sig erfarenhetsbyggande. Därifrån kan sedan experiment och utåtblickar födas. Då denna undersökning i första hand kretsade kring en metod att fördjupa skaparprocessen i hantverk, bör den experimentella delen väga tyngre. Experimenten såsom prövningar och ifrågasättande fördjupar ytterligare den trygghet som repetitionen skapar.



Fig. 18. Konzept- kattens struktur



Fig. 19. Konzept- förgänglighet



Fig. 20. Konzept- varsam förändring

Traditionen såsom en öppen kunskapskälla är enbart positivt. De negativa effekterna kommer när hantverkaren själv förvandlar kunskapen till regler och krav. Traditionen formas då en erfarenhet har växt till att innefatta ett kollektiv. Så ter sig traditionen samtida, och får sin livskraft därifrån. Skall då denna tradition, som en kunskapskälla, bevaras? Att bevara ett fenomen under ständig utveckling har sin motsättning i sig själv. Det är varken behövligt eller möjligt. Själva hantverkssituationens drivkrafter utgörs i någon mån av den faktiska begränsningen. Bevarande av hantverksskunskap kan därför nås genom en kunskap om den dåvarande situationen, förhållandena och förutsättningarna. Detta bygger på tron om hantverkaren som en rationell och tänkande människa, både nu och då.

Vem är det då som styr utvecklingen av en hantverkstradition? Yrkesgrundande hantverk signalerar att mycket tid ägnas åt att utforska ett område. Det genererar kunskapsunderlag för slutsatser som i sin tur formar ett regelverk. Att inte bilda regelverk, vore också stagnerande för en utveckling. Dessa bakåtlänkande erfarenheter blir traditionens historiska koppling, samt utgångspunkt för att forma nya. Även om traditionen ständigt omformas och byter skepnad, kan den alltid vara en grund att bygga vidare ifrån.

4.3.2 Skrivandet som utvecklande hantverksmetod

Under kapitelrubriken *3.5 Tankar och tid* i undersökningsdelen beskriver Hammarén skrivandet som ytterligare en grund att bygga kunskap ifrån, genom dess funktion av att dela kunskap. Det blir en effektiv metod att undersöka och reflektera över sina egna hantverksnormer. Däremot är det inte helt lätt för den ovana, att närma sig en skrivande situation. Speciellt inte då ens huvudsyssla ligger i en praktik. En ytterligare metod som har många likheter med att skriva, var då jag i mitt praktiska arbetet skissade. Behovet uppstod i skeenden då jag liksom kört fast. Skissandet blev då en sammanfattning av var jag befann mig i processen, samt en undersökning av möjliga vägar vidare. Möjligtvis är skissandet till direkt gagn för skaparprocessen, medan skrivandet riktar sig mot hantverkaren och därmed indirekt till skaparprocessen. Så innebär dock det skrivna ordet en trygghet och en reflektion bakåt. Resonemangen vrids och vänds på. Den där spärren och långsamheten i skrivandet, gör också att varje ord betraktas och vägs ytterligare än i ett vanligt samtal.

Ett fysiskt samtal förutsätter så en ytterligare samtalspart. På så vis blir erfarenhetsdelningen och responsen mer direkt. Meningen riktas mot samtalssituationen i sig. Uppmärksamheten splittras både i att uttrycka sig mot en offentlighet, och samtidigt söka stoff i sitt personliga jag. Däri leder splittringen till att det inte kan bli lika välriktade slutsatser. Däremot behövs samtalet som prövande av teser, och för yttre input. Denna ytterligare samtalspart, var delvis vad jag sökte i dialogen med materialet. Jag såg hur arbetet då skulle få ytterligare en dimension. Det blev en metod att skapa under väldigt konkreta former där frågor riktades direkt mot situationen. Skaparprocessen blev på så vis mer öppen och tillgänglig.

I ett samtal om erfarenheter, menar Hammarén att det personliga perspektivet är avgörande för att uppnå precision i diskussionen. Erfarenheter är bundet till en lokal kontext. Erfarenheter bygger på mångårig praktik, och förfinas ständigt. Att lära ut koncentrerade erfarenheter genom metoder och manualer, stänger dörren för den egna förståelsen. Genom att härma en förlaga förloras enligt Ryle kunskapen om *varför* förlagan ser ut som den gör. Kunskapskällan förflyttas från hantverkaren själv till att vara historiens, eller en hantverksauktoriets skatt. Samtidigt byggs inte erfarenheten under isolerade perioder, utan pågår ständigt. En hantverklig lärandesituation kan därför inte ha sitt främsta värde i att tillhandahålla tid. Tiden tilldelas lika för alla. Istället bör det läggas en grund för de blivande hantverkarna, att bygga sitt eget förhållningssätt, sin undersökningsmetod och en procedur kring tillvaratagande av erfarenheter. Så kan tiden nyttjas i ett framtidsperspektiv. Det görs genom att uttrycka sina val av metoder och diskutera dess relevans. Här bör ett närmande steg tas till design- och konstutbildningar som har en längre historia av att uttrycka och diskutera sin process.



Fig.21. Konceptets utgångspunkt



Fig.22. Kottefrön i systematiserade rader



Fig.23. Tematiskt och estetiskt koncept

4.4 Hantverksproceduren har sin botten i det personliga

Föregående diskussioner har redan letts in på vikten av en utgångspunkt i hantverkarens egen person. Under denna praktiskt-teoretiska process har jag ordentligt fått syna mina egna utgångspunkter inför hantverkande. Det har fört med sig en trygghet inför min kunskap och entusiasm inför framtida skaparprocesser.

Gadamer och Tin beskriver processen som ett spel. Dels för att betona dess ovissa utfall, med sin utgångspunkt i ett allvar inför leken. Även för att närma sig processen som en pendelrörelse mellan intuition och medvetenhet, fiktion och verklighet. Denna liknelse betonar för mig på många sätt värdet i skaparprocessen. Det handlar om att hantverks för hantverkandets skull, att nå meningen i själva meningslösheten.

Att formulera ett syfte är en förutsättning för skapande. Syftet kan dock te sig olika. Det kan vara resultatet i sig såsom att föremålet skall fylla en funktion. Det kan vara en längtan efter att bli överraskad i sin egen process, och därmed inhämta ny kunskap. Att försätta sig själv i ett passivt tillstånd genom att endast observera materialet och situationen, kan vara en metod för att komma framåt. Syftet bildar hantverkarens och träbitens gemensamma tema och skapandets egentliga mening. Syftet är en kompromiss mellan hantverkare och material. Med gemensamma erfarenheter och förutsättningar bildar de ramen för skaparsituationen. Syftet måste förhålla sig till både personliga och universella frågeställningar. Detta genom Andersson Gustavssons poängtering av hantverkshandlingens förenande med ansvar. Ansvar spänner över tid, större än föremålet. Hur långt ansvaret sträcker sig, blir upp till hantverkaren att bestämma. Om ett träd sågas ner, startade föremålstillverkningen då fröet började gro till ett blivande träd. Då föremålet är uttjänt skall de så återvända till ett kretslopp, så smärtfritt som möjligt. Ju större andel råmaterial desto enklare går detta. Syftet innefattar en mängd olika val, och påverkar även val av metod och frågeställningar att arbeta kring.

Innebär då detta kompromissande i en hantverkssituation, en dialog med materialet? Möter någonsin hantverkaren träbitens blick? Hantverksföremålet innebär ett möte

mellan hantverkaren och material. Ett föremål som innehar spår och förmedlar en berättelse väcker tankar och känslor hos betraktaren. Föremålet blir på så vis större än sig självt, och intar en subjektiv form.

Varför har inte dessa subjektiva och personbaserade aspekterna på trähantverk beaktats tidigare, utifrån hantverkande håll? Trähantverk ingår i en patriarkal norm. Således kan mjuka värden, subjektiva former, positivismens s.k. pseudo-kunskap möjligtvis ha förbisetts. Det har dock fått till konsekvens att hantverkshandlingen krympt till innebörd och värde.

Enligt Elam är känslorna de som formar ens personliga förhållningssätt och erfarenheter, både som betraktare och aktiv skapare. Hantverkarens subjektiva möte med materialet, är att bjuda in till kompromisser och styrning utanför sin egen makt. Den observerande blicken medvetandegör val, och ger visioner till fortsatt arbete. Så kan denna process likt ett spel sägas ha sitt syfte i sig självt. Då allvaret avtar, tar spelet också slut. Logiskt sett så sammanfaller det med föremålets färdigställande.

5. Sammanfattning

Denna uppsats undersöker hantverksprocessen utifrån ett skaparperspektiv, med betoning i det egna skapandet med färskträ. Undersökningen bottenar i en praktisk undersökning av dialogen mellan hantverkare och material. På så vis skapas ett diskussionsunderlag för tillämpningsbara metoder att använda som fördjupning av ett hantverkligt skapande. Det handlar om hur situationen i sig kan skapa vägar vidare, inneboende egenskaper i materialet samt den hantverkande personens beslut som styrs utifrån känslor, upplevelser och sammanhang. Observationer och analyser som ger upphov till frågor, diskuteras genom adekvat litteratur. Den formar en terminologi samt ett ramverk för erfarna tankar och företeelser i den praktiska situationen.

Målet är att vidga innebörden av hantverksskapskunskap, till att sträcka sig längre än till den primära hantverkshandlingen. Genom att betrakta hantverkssituationen från ett skaparperspektiv betonas hantverkarens egna upplevelser och tolkningar. Det föder en mångfald i både hantverkligt uttryck och hantverksskapskunskapens innebörd. Så bildas erfarenhetsberättelser som kan verka utvecklande både för den enskilda personen och för hantverk som kunskapsfält.

Vad som lyfts fram i en hantverkssituation ger en hänvisning om dess värde i det specifika sammanhanget. En procedur betonar, till skillnad från en process, dess utformning ifrån hantverkarens egna val. Tidigare erfarenheter och observerande förmåga i stunden, blir beslutsunderlag. Det blir en pendelrörelse mellan nutid och dåtid. Hantverkaren befinner sig någonstans i mitten, i skapande stund.

Hantverkarens kunskap delas in i en praktisk och en teoretisk sida, för att betona teorin bakom varje praktisk handling. Hantverkshandlingen har även delats in som bestående av en implicit och en explicit sida. Den implicita sidan huserar personens kunskap, hur denne tolkar, bedömer och behärskar hantverksredskap. Den explicita sidan innebär att agera utåt med sin kunskap, att befästa den som någonting hantverkaren känner till. Materialval och hanteringen av dessa är offentliga ställningstaganden. Hantverksföremålet blir öppet för ifrågasättande och konfrontation. Hantverkshandlingen är därför förknippad med ansvar. Ett föremål påverkar vår kulturs normer. Både i slutgiltig form och i tillverkningsprocessen. Därmed kan hantverk fungera som ett opinionsbildande verktyg.

Som starkast blir uttrycksförmågan i en process där hela tillverkningen sker i en och samma hand, från råmaterial till färdigt föremål. Denna procedur har synats genom den praktiska undersökningen. Här betonades arbetet med att forma och skulptera med handverktyg. Genom minimal bearbetning, att se till redan inneboende egenskaper, tedde sig träets vilja starkare. Träet blev delaktigt i uttrycket genom föremålets anpassning till dess ursprungliga växtform. Det visade sig vara en metod att betona värdet i föremålet. Att lämna spår från skaparprocessen som i sin tur bygger en självständig berättelse. Hantverkaren är inte lika självklart överordnad i proceduren, vilket öppnar för en dialog. Här närmas en metod likt en samtida designprocess. En sådan, liksom *gissande logik*, som söker vägledning i situationen i sig. Liknande tankar uttrycktes i konstmanifestet *Adhocism*, från 1972. De utgår från

att förhålla sig kritiskt till evolutionen, att aktivt ifrågasätta nödvändigheten av utveckling och förbättring, såsom den ter sig idag. Så kan träbiten bära på egenheter och redan färdiga *subsystems*. Dessa kräver materialkännedom, tid och uppmärksamhet för att upptäcka. Rationalitetstanken blir så en kunskap om att fördela sin tid, snarare än att "snabba på". Adhocismen manar till direkt handling, utan byråkratiska procedurer. De uppmuntrar användningen av material från omgivningen.

Hantverkets utgångspunkt i en lokal plats, öppnar för att forma en berättelse om ursprungsmaterial, tillverkningsprocess och förändringsprocess. Det berättar om hantverkarens ståndpunkter och fattade beslut, i relation till förutsättningarna. Föremålet, genom handlingens konsekvenser, täcker ett större tidsspänn än dess faktiska varande. Föremålet blir en upplevelse genom betraktarens tolkningar, och uppgår så i subjektiv form.

Skaparprocessens subjektiva pendelrörelse, mellan olika tillstånd kan gestaltas i ett språkligt exempel; ljusets spel och vågornas lek. Dessa ordpar tecknar en ständigt pågående rörelse. Vågorna som slår mot klippkanten för att i nästa stund kastas tillbaka, fram och åter. Ordparen härrör från den ursprungliga betydelsen av spel, som är *dans*. Dansarens lek mellan intuition och medvetenhet skapar ett mellanrum som blir det rum för spelaren att skapa i. Där gör dansaren de val som leder till utveckling, fördjupning och tolkning. Känsloerna styr besluten genom upplevelser utifrån situationen. I situationen betraktar dansaren rörelsen som hen just gjort, samtidigt som hen gör den igen. Denna lek beskrivs ibland som ett spel. Dels för att betona skaparprocessens ovissa utfall, och med en utgångspunkt i ett allvar inför leken. Benämningen såsom ett spel, förringar därmed ej att spelet har ett syfte. Det är en förutsättning för både spelets lek, och för skaparprocessen. Syftet kan dock te sig olika. Det kan vara resultatet i sig, att föremålet skall fylla en funktion. Det kan vara en längtan efter att bli överraskad i sin egen process, och därmed inhämta ny kunskap. Det kan vara att pröva en metod, eller ifrågasätta ett tillvägagångssätt. Pendelrörelsen mellan intuition och medvetenhet, blir ett sätt att förflytta närvaron mellan fiktion och verklighet. Detta spel mellan två tillstånd och två tider, bildar i sin upprepning en cirkel. Spelet kan sägas ha sitt syfte i sig självt. Då allvaret avtar, tar spelet också slut. Logiskt sett så sammanfaller det med föremålets färdigställande.

Spelet har via ordet lekplats diskuterats som ett traditionsrum, därför att den ursprungliga betydelsen av ordet *templum*, betyder lekplats. Där fransäger sig hantverkaren de regler som finns i det vardagliga livet. Istället drivs här fram en systematisering av och normer kring hantverkshandlingar och dess tillhörande metoder. Däri ryms en fara i att repetition och härmande skall leda fram till läsning och en stagnerande utveckling. Samtidigt beskrivs repetition som en metod för att förfina ett uttryck. Att repetitionen gör att handlingen kan betraktas, om och om igen. Här sägs varje fördjupning, vare sig det gäller vetenskaplig forskning eller en praktisk hantverkssituation, vara ett uttryck för ett omfattande engagemang. Då engagemanget brister och systematiseringen tar över i allt för hög grad, stagnerar hantverket likt en maskin som inte kan svara följsamt mot dess omgivning. Hantverket blir personlöst. Så bottenar ett självständigt handlande i situationen, delvis i en personlig teori som byggts genom den primära dialogen mellan hantverkare och material,

och hantverkare och situation. Så innehar hantverkarens skaparprocess en subjektiv form. De är en förutsättning för att forma hantverkarens personliga förhållningssätt, och bildar dennes erfarenhet. Genom att uttrycka erfarenheterna skapas möjligheter att utvärdera och aktivt ifrågasätta dem. Det verkar utvecklande både för en hantverkstradition och på ett personligt plan. Först då hantverkaren bottnat i en personlig ideologi kan denne vara med och utveckla en kollektiv hantverkstradition.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Föreläsningar

Informant 1: ”UR Samtiden - Som en dans” Vetenskapsrådet, Kvartalsseminarium november 2012

”Dansaren, processen och skapandet”, Cecilia Roos, forskare i dansinterpretation. [elektronisk resurs] Utbildningsradion

Elektronisk kommunikation

Informant 2: Thomas Laurien, doktorand i design, Högskolan för design och konsthantverk, Göteborg

Re: ang. ”shibori som sin farkost”

e-post till Thomas Laurien, 6 maj 2014

Tryckta källor och litteratur

Publikationer

Andersson Gustavsson, Gunilla (2002) *Den inre teatern i lärandet- en studie om kunskapsväxandet inom hantverk* Stockholm:Kungliga tekniska högskolan

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway* Durham:Duke University Press

Bondeson, Nina & Holmgren, Marie (2007). *Tiden som är för handen- om praktisk konsttillverkning*. Göteborg:Göteborgs Universitet

Dreyfus, Hubert L. (1972). *What Computers Can 't do:the Limits of Artificial Intelligence* [Revised Edition] New York:Harper & Row, Publishers, 1979

Gadamer, Hans-Georg (1960). *Sanning och metod (i urval)* Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.1997

Glassie, Henry (1999). *Material Culture*.Bloomington:Indiana University Press 1999

Hammarén, Maria (1995). *Skriva-en metod för reflektion*, [2:a upplagan] Stockholm:Santérus förlag, 2005

Haraway, Donna J. (2008). *When Species Meet* Posthumanities Volume 3, Minneapolis:University of Minnesota Press

Hjort, Madeleine (2001). *Konstarter och kunskap* Stockholm:Carlsson Bokförlag

Ingold, Tim (1986). *The Appropriation of Nature* Manchester:Manchester University Press

Ingold, Tim(2013). *Making* Abingdon: Routledge

Jencks, Charles. & Silver, Nathan (1972). *Adhocism-the case of improvisation* [expanded and edited version]London:Massachusetts Institute of Technology, 2013

Tin, Mikkel B. (2011). *Spilleregler og spillerom-tradisjonens estetikk*.Oslo:Instituttet for sammenlignende kulturforskning

Macleod, Kathy & Holdridge, Lin (2006). *Thinking Through Art: reflections on art as research*, Abingdon:Routledge

Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature* London:Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2003

Ryle, Gilbert (1949). *The Concept of Mind* [60th anniversary edition]Abingdon:Routledge, 2009

Schön, Donald A. (1983). *The reflective practitioner : how professionals think in action*,[ny opplaga], Aldershot : Arena, 1995

Artiklar

Babapour, Maral & Rahe, Ulrike (2013) *Visualizing the design process– an educational approach for the synthesis of design diaries*.Göteborg: Chalmers University och Technology. Crafting the future- 10th European Academy of Design Conference

Hernández, Gabriel., Evans, Martyn & Cruickshank, Leon. (2013) *Design history and the history of designing*, Lancaster University, Crafting the future- 10th European Academy of Design Conference

Bergerblad, Jan Eric (1988) Yrkeskunskaper under svenskt 1700-tal. Göranson, Bo (red.) *Den inre bilden-Aspekter på kunskap och handling* Stockholm

Patrão Neves de Frias Martins, André (2013) *The contemporary dilemma of creative design methodology: individual, object and their relation*, Lunds universitet. Crafting the future - 10th European Academy of Design Conference

Sjömar, Peter (2011)Hantverkarens kunskap. I Lövgren, Eva (red.) *Hantverkslaboratorium* Mariestad: Hantverkslaboratoriet 2011, p.62-86

Åberg, Helena(2011) Hantverkarens kunskap. I Lövgren, Eva (red.) *Hantverkslaboratorium* Mariestad: Hantverkslaboratoriet 2011 p.88-95

Rapporter

Elam, Katarina(2001) *Emotions as a Mode of Understanding* Uppsala:Uppsala universitet. 2001

Jahnke, Marcus(2013) *Meaning in the Making- Introducing a Hermeneutic Perspective on the Contribution of Design Practice to Innovation* Göteborg:Göteborgs universitet 2013

Roos, Cecilia(2012) Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen. *Ord i tankar och rörelse:dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan*. En delrapport / Cecilia Roos, Katarina Elam och Anna Petronella Foulter[2012:2] Dans och Cirkushögskolan. p. 11-56

Elektroniska källor

<http://www.craftlab.gu.se/om-hantverkslaboratoriet/> (hämtad 2014-03-20)

<http://www.craftlab.gu.se/> (hämtad 2014-03-20)

<http://dialoger.se/index.php/dialogseminariet.html> (hämtad 2014-03-20)

<http://hdk.gu.se/sv/nyheter/2010/sok-doktorandplats-inom-konsthantverk-senast-15-mars>
(hämtad 2014-05-07)

http://www.steneby.se/om_steneby (hämtad 2014-06-02)

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/bauhaus>
förklaring: Bauhaus, Nationalencyklopedin, (hämtad 2014-06-02)

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/procedur>
ordförklaring: procedur, Nationalencyklopedin, (hämtad 2014-04-22)

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/enkel/process>
ordförklaring: process, Nationalencyklopedin, (hämtad 2014-04-22)

Bildförteckning

Fig.1 Schema över praktiskt arbete

Fig.2 Tänka anhalter som formar koncept

Fig. 3 Arkotte-båtens roder

Fig. 4 Arkotte-båtens sex fingrar

Fig.5. Blå ruta

Fig.6. Gul ruta

Fig.7. Ämne till famnen

Fig.8. Grenen har blivit en tumme

Fig.9. Trämateriäl till stora haren

Fig.10. Föruttnelsen används som mönsterbildning

Fig.11. Träbiten påväg att bli en hare

Fig.12. Träets rotända blev famnens knutna hand

Fig.13. Träets förruttnelse inspirerade till en målad köttyta

Fig.14. Famnen

Fig.15. Trämateriäl till Arkotte-båten

Fig.16. Gren blev p.g.a växtsätt ett roder

Fig.17. Arkotte-båten seglar

Fig.18. Koncept- kottens struktur

Fig.19. Koncept- förgänglighet

Fig.20. Koncept- varsam förändring

Fig.21 Konceptets utgångspunkt

Fig.22. Kottefrön i systematiserade rader

Fig.23. Tematiskt och estetiskt koncept

Samtliga figurer är gjorda av författaren.

Bilagor

Bil. 1

Bildberättelse ”I dialog med färskträ”