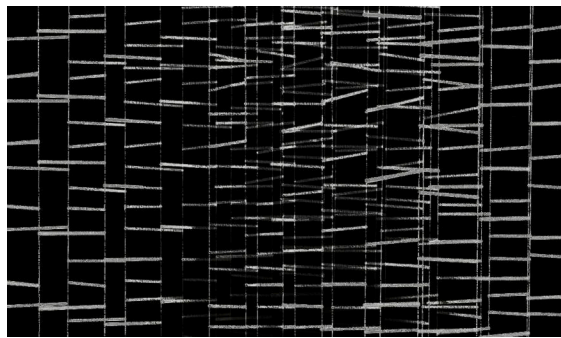


# SOLITUDES

Henny Linn Kjellberg



# **SOLITUDES**

**Masterprojekt – Henny Linn Kjellberg 2009.**

**Konstfack, Institutionen för Keramik och Glas.**

*In the project Solitudes I am examining space, physicality, materiality, structures and pattern formation. The large-scale constructions in porcelain and cotton string often function both as room dividers and installation pieces with strong spatial and scenographic features. Thematically they deal with the process of craft, the monumental, architectural spaces and room apprehension. They are cage-like barriers that can be seen through, like illusions. Most often the constructions are site specific, built solely for a specific site or space. They are also performative in the sense that they, through their size, compel the spectator to relate to the surroundings with all senses.*

*(English summary/project description)*

## **Innehåll**

Introduktion	4
--------------	---

### **Del I:**

Koncept och problemställning	5
------------------------------	---

Bakgrund	6
----------	---

Teknik, material och utförande	7
--------------------------------	---

### **Del II:**

Fotografier och skisser	10
-------------------------	----

### **Del III:**

Att förhålla sig till rummet	18
------------------------------	----

Det repetitiva och det enkla	20
------------------------------	----

Det stora formatet	22
--------------------	----

Materialitet och hantverkspraxis	23
----------------------------------	----

Det nya konsthantverket	25
-------------------------	----

Konklusion/avslutning	28
-----------------------	----

Källor/Litteratur	30
-------------------	----

## Introduktion

I den här texten strävar jag efter att beskriva och formulera projektet *Solitudes*, ett form- och idéexperiment som använder sig av rummet i vid bemärkelse. Förutom att ge en bild av bakgrunden, utförandet och det konceptuella underlaget vill jag på olika sätt belysa och utveckla idéer kring hur arbetet relaterar till en rad begrepp inom konst- och formvärlden och konsthistorien samt till ett antal andra konstnärer och deras verk. I den tredje delen av denna rapport har jag därför valt att vidga diskussionen till ett mer generellt betraktande och reflekterande kring dessa aspekter.

Det här arbetet växte fram ur en önskan att få gå vidare med och utveckla idéer kring rum och rumslighet, skala och repetitiva strukturer. Storskalig keramik, i synnerhet när den integreras i arkitektur, blir ofta väldigt monumental i sitt uttryck. Jag har länge sökt efter ett sätt att arbeta storskaligt som inte automatiskt får denna tyngd, utan blir mer subtilt. I detta projekt, med dessa konstruktioner, känner jag att jag har funnit en väg för en framtida praxis som kan ligga till grund för såväl konstnärlig forskning och utveckling som yrkesmässig praktik. Detta årets arbete är bara början.

## Del I

### Koncept och problemställning

*"Loneliness is marked by a sense of isolation. Solitude, on the other hand, is a state of being alone without being lonely and can lead to self-awareness."*<sup>1</sup> (Estroff Marano, 2003. )

Hur kan hantverksmässiga processer, material och form samspela i en helhet och hur påverkar resultatet av detta samspel den visuella och fysiska upplevelsen av ett objekt eller en installation? Denna frågeställning har varit central i mitt arbete med *Solitudes* och med hjälp av projektets specifika teknik och metod har jag strävat efter att på ett öppet sätt undersöka dessa premisser. Samtidigt har jag velat tänja på gränserna för vad som kan anses vara konsthantverk och visa på de utvecklingsmöjligheter som finns när det gäller uppfattningen om det keramiska materialets begränsningar och möjligheter. En annan stor del av arbetet har varit att på ett teoretiskt plan aktivt reflektera kring de inneboende frågeställningar, såväl samtida som historiska, kring form, konst och konsthantverk som arbetet knyter an till.

Namnet *Solitudes* har jag valt för att projektet för mig, på ett konceptuellt plan, beskriver imaginära gränser; både de vi bär inom oss och de yttre såsom sociala konstruktioner och förväntningar, faktiska murar, barriärer och landsgränser. Många gånger är dessa chimärer, illusioner skapade för att rättfärdiga och bekräfta det egna handlandet. Detta kan även appliceras på uppfattningar kring konst, konsthantverk och kreativa processer i allmänhet. *Solitudes* är projektets övergripande arbetsnamn, de individuella installationerna/objekten kallar jag för *konstruktioner*.

Dessa konstruktioner knyter på ett flertal olika sätt, både idémässigt och formspråkmässigt, an till arbeten som jag har gjort tidigare - repetitiva objekt,

---

<sup>1</sup> Estroff Marano, Hara 2003. *Solitude vs Loneliness*. Psychology Today Magazine, Jul/Aug 2003. Från [www.psychologytoday.com](http://www.psychologytoday.com) 22 mars 2009.

installationer av objekt, svärmar, transparenta objekt och strukturer. Skillnaden från mina tidigare projekt är att jag här lyckas med något jag länge strävat efter- att sammanföra dessa formelement i ett och samma uttryck. Repetition möter storskalighet, detalj möter rumslighet. Rent visuellt förhåller de sig till och fungerar i samspel med den omgivande arkitekturen och utmanar därigenom betraktarens gängse rumsuppfattning. De är, både av praktiska och idémässiga skäl, platsspecifika. De byggs på plats, anpassade till just den platsen/rummet. Skalan i kombination med denna rumsliga aspekt inverkar tydligt på betraktarens upplevelse av objektet.

## **Bakgrund**

För ungefär tio år sedan gjorde jag mina första keramiska stegar. Den gången med massiva steg fästa vid sidostycken gjorda av fyrkantiga rör, i sektioner som staplades på varandra. De var tunga och otympliga men, när de visades som en installation, fulla av spännande linjer, närmast grafiska i sitt uttryck.

Tidigare samma höst hade jag sett bilder av den brasilianske fotografen Sebastiao Salgado som visar arbetare i en guldgruva i Serra Pelada i Brasilien: en bergsvägg med ett nätverk av enormt långa skrangliga stegar som ledde från gruvans botten upp till marknivån. En historia fanns knuten till bilden: varje dag fick arbetarna, efter otaliga riskfyllda klättringar på dessa stegar, genomsöka ett enda lass jord och grus efter guld. Fann de något skulle de få lov att behålla guldet. För mig blev stegarna i det sammanhanget en bild av enormt hårt arbete och slit, men också av strävan efter något bättre, hopp och drömmar. De kan också handla om ett mer generellt upp- eller nedstigande, om verkligheten och det undermedvetna. Att stegarna är just keramiska lägger, för mig, ytterligare en dimension till tolkningsmallen: formen säger att stegen bär en människa, men det är i detta sammanhang bara en illusion, en chimär.

Repstegarna kom till åtta år senare, hösten 2007, under ett projekt i Vita Havet på Konstfack. Jag sökte efter en form som var storskalig tillräckligt för att kunna fylla ut

ett större rum, men samtidigt inte för tung utan flexibel och enkel att konstruera och mina tankar gick tillbaka till stegarnas grundform. Jag gjorde då 16 stycken drygt 3,5 meter långa individuella stegar som tillsammans bildade en vägg. Skuggorna från stegarna skapade i sin tur ytterligare rum runt omkring verket och gav upplevelsen en flerdimensionell grundkänsla.

Nästa steg blev att göra formen mer tredimensionell, att rent faktiskt bygga rum, väggar och stora volymer med den. Sfärer, glesare eller tätare, rumsdelare. I maj 2008 gjorde jag ett försök i ateljén; en fyra meter hög, tre meter bred och 30 cm djup konstruktion. Resultatet blev över förväntan: jag kände tydligt att jag här hade hittat en idé / teknik som på sikt kan fungera som ett signum för min praktik och som kan fortsätta utvecklas på en mängd olika sätt.

När jag drog upp de generella riktlinjerna för arbetet med mitt masterprojekt lade jag stor vikt vid att föra en rumsligt utforskande praktik där jag kunde få möjlighet att se och prova hur projektets specifika uttryck fungerade i olika typer av offentliga miljöer, både traditionella utställningsrum, olika typer av uterum och andra offentliga platser. Jag ville också prova ett antal olika formmässiga variationer på tekniken. Efterhand som projektet fortlöpte bestämde jag mig emellertid för att använda mig av skiss- och modellbygge för att visualisera de möjliga gestaltningarna istället för att rent fysiskt bygga dem på plats. Jag kom också fram till att det skulle vara lättare att få fram jämförande resultat om det konstruktionsmässiga uttrycket var detsamma.

### **Teknik, material och utförande**

Rulla. Mäta. Skära. Göra hål. Putsa. Rulla. Mäta. Skära. Göra hål. Putsa. Allt finns där, i handens rörelse, i ögonblicket. Axlarna värker vid dagens slut, ändå kan jag inte slita mig. Varför finns det en sådan vila i upprepningen?

För att bygga en av de mindre konstruktionerna, säg på 3 x 4 meter, behövs ungefär 200 porslinsstavar. För att vara säker på att kunna göra fler och större konstruktioner tillverkade jag under hösten 2008 närmare 1500 porslinsstavar. Stavarna är 30 cm långa och 1,5 cm tjocka, formade individuellt med hänkelpress, oglaserade och brända i 1280 grader, oxidation. Bomullssnöret är 4 mm tjockt, 16- flätat, vitt. En väldigt positiv aspekt på denna teknik är vikten - konstruktionerna är, i förhållande till sin storlek, mycket lätta. Den enkelsidiga, fyra meter höga konstruktion som jag byggde våren 2008 vägde på sin höjd 30 kilo. Den tog 7-8 timmar att bygga.

Tekniken jag använder är enkel, porslinsstavarna vilar på stoppknutar. Snörena fästs uppe vid taket, i tillgänglig anordning – rör, vajrar eller krokar, sedan arbetar jag mig neråt, trär på en porslinsstav i taget, knyter. Hittills har jag strukturerat formen genom att gruppera pinnarna parallellt, framsida, baksida, sida, i olika nivåer med jämna avstånd, ca 15 cm i höjdavstånd mellan varje stav. Just denna del av utförandet kan varieras mycket, pinnarna kan till exempel sitta tätare, med ojämna avstånd eller struktureras för att efterlikna ett visst mönster, allt beroende på vilket uttryck man vill uppnå.

Jag har under året jobbat med att utveckla ett par olika grundformer för konstruktionerna och den jag har byggt, rent fysiskt, är baserad på en tredimensionell väggform. Den första jag byggde under våren 2008 i en av ateljéerna på Konstfack bestod av en ensam rumsdelare medan den andra, byggd i februari 2009 bestod av två parallella konstruktioner varav den ena hade en öppning, likt en portal, inbyggd i sig. Den gestaltningen utfördes i en lagerlokal på P10, ett nedlagt regemente, i Strängnäs. Övriga lösningar har jag arbetat med i skiss- och modellform.

Inför Vårutställningen har jag haft två separata idéer, en för Designens Hus och en för Höglagret, eftersom det under en längre tid var oklart vilken lokal vi kommer att få vara i. Eftersom Designens Hus består av ett flertal mindre rum, med relativt låg takhöjd, måste jag där frångå tanken om att arbeta på höjden. Istället har jag tänkt mig en slags lösning där jag arbetar på längden. Samma teknik, samma tredimensionella väggform, men utdragen på längden, genom flera rum. Istället för att den fysiska och visuella



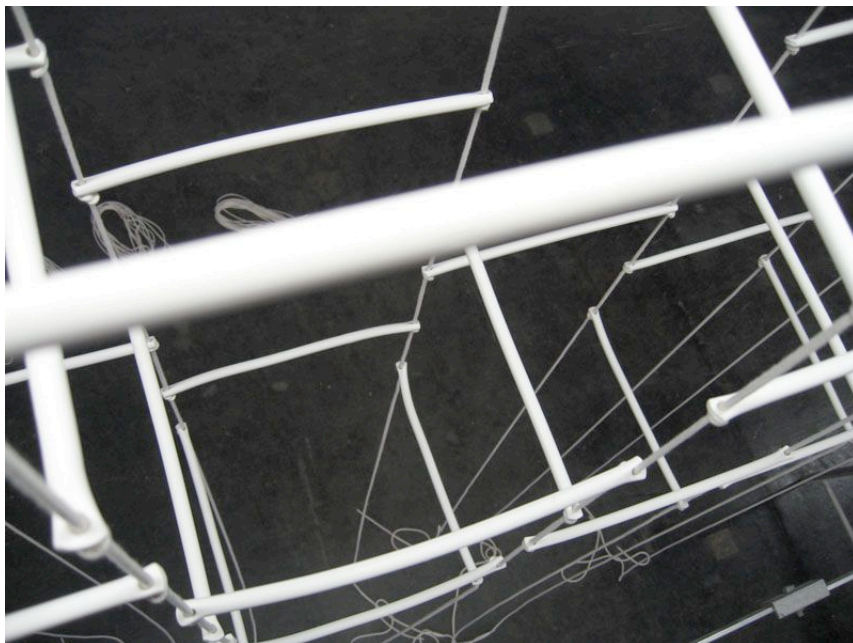
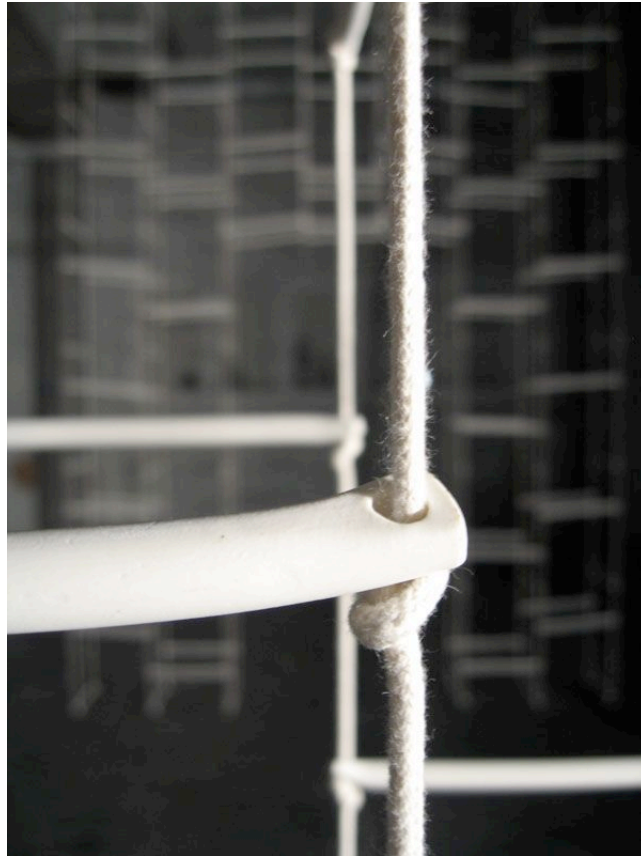
upplevelsen baserar sig enbart på storlek och rumslighet kommer det i det här fallet in ett rörelseelement i bilden, betraktarens passage.

I fallet Höglagret, där det är mycket högt i tak, tänker jag mig att istället arbeta med en slags svävande klusterform. Stegarna utgör fortfarande byggstenarna, regelmässigheten finns kvar, men strukturen är ändå friare: de går in i varandra, omlott, likt en väv. Snörena går hela vägen upp och ganska långt ned mot golvet medan själva konstruktionen befinner sig mellan golv och tak, hängandes ovanför betraktaren. Då det nu är avgjort att vi kommer att vara i Höglagret är det denna idé jag kommer att vidareutveckla.

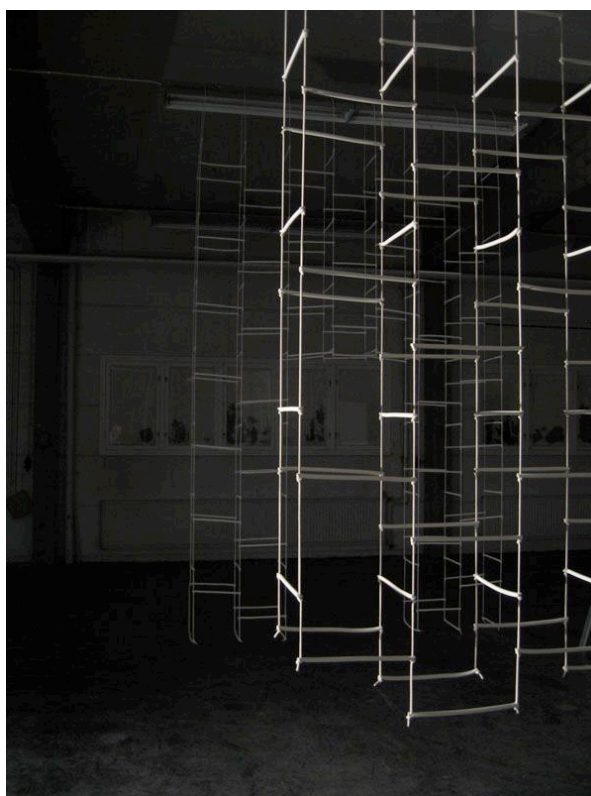
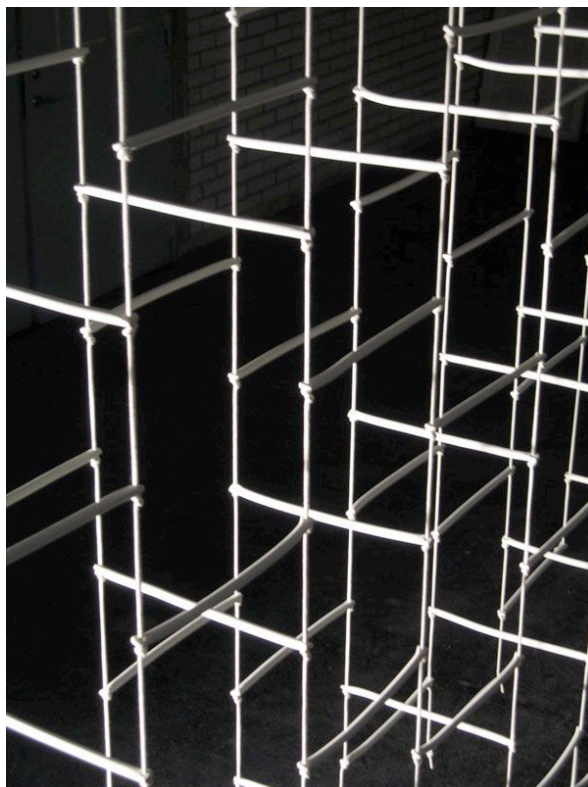
## Del II



Konstruktion under konstruktion. P10, Strängnäs. Februari 2009.



Konstruktion, detaljer.

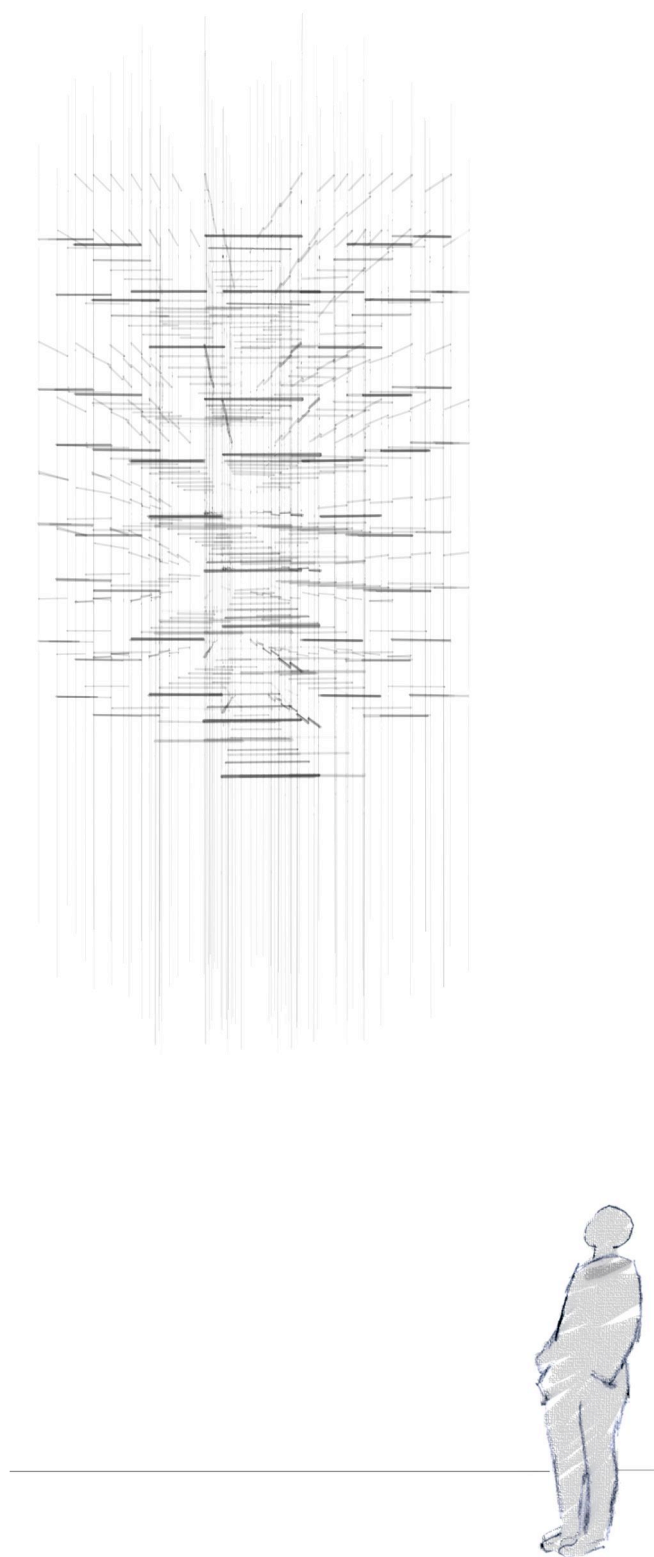


Konstruktioner, översiktsbilder.

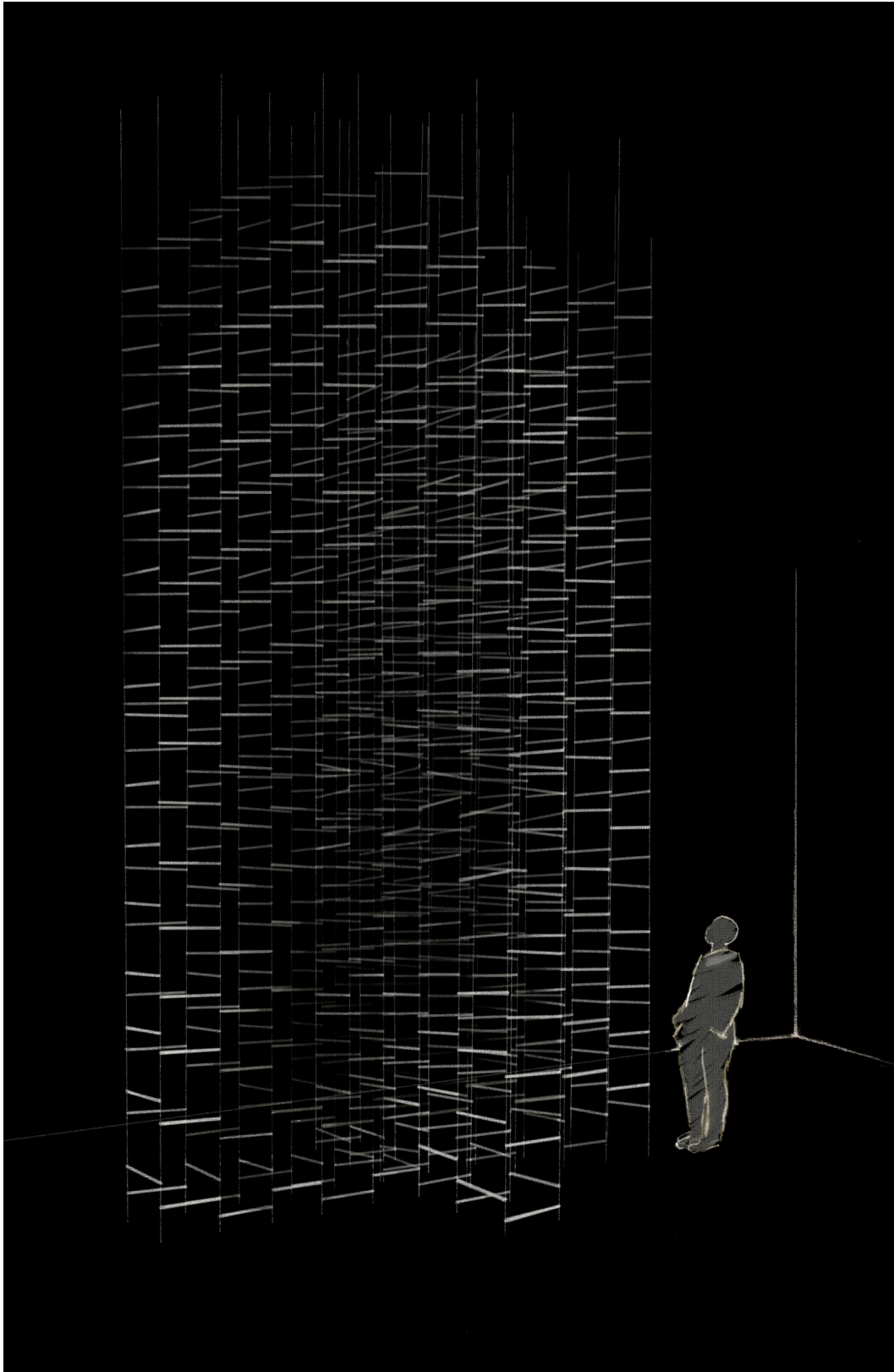




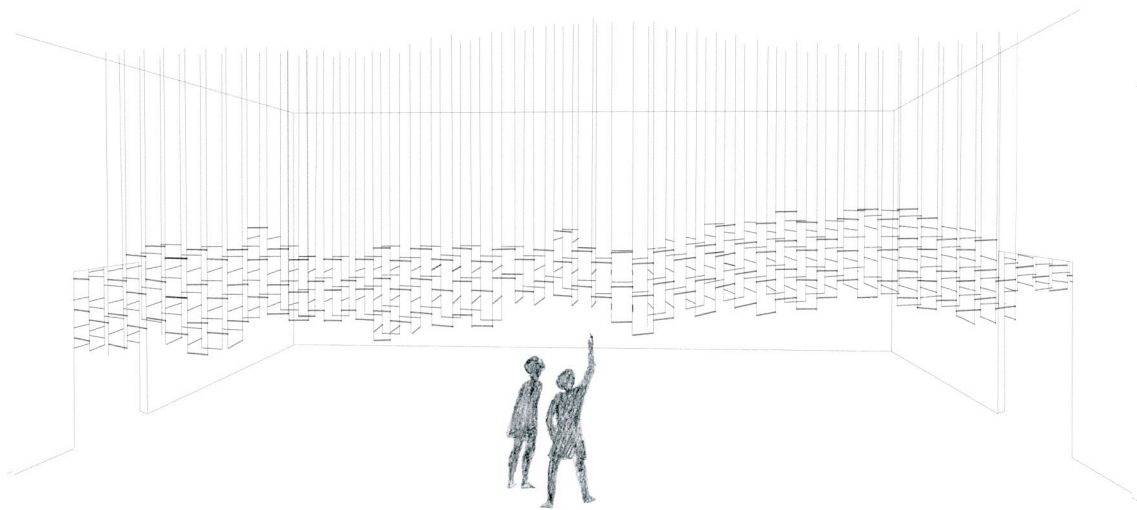
Konstruktion, detaljer.



Skiss för klusterformad konstruktion, exempel Höglagret.



Skiss för korsformad konstruktion.



Skiss för vågrät konstruktion, exempel Designens Hus.



Miljö från ett bortglömt stålverk i Tyskland med ett eget tillägg.





Exempel på miljöbilder, atrium.

## Del III

### Det repetitiva och det enkla

*"The practice of creation and expression has become a meditation which nourishes my soul. Following my instincts about the meditative nature of touching clay, I began to practice mantra meditation by creating the same simple object inspired from nature as I repeat the same mantra over and over again"*<sup>2</sup> (Kate Lewis)

Hur kommer det sig att det ensamma objektet ofta inte känns tillräckligt? Är man som utövare rädd för att den fokus som blir på ett enskilt objekt kanske avslöjar det som ofullständigt, imperfekt? Den här frågan kom upp i en diskussion mellan mig och min handledare Stina Ekman, när vi pratade om varför vi båda oftast föredrar att arbeta med serier av objekt. För mig har det länge handlat om att medvetet vilja av-objektifiera de enskilda föremålen och istället låta helhetsbilden och sammanhanget objekten tillsammans skapar bli betydelsebärande. Inte så mycket av rädsla, utan mer av nyfikenhet och en vilja att utforska den rumslighet som installationen som konstform påkallar.

Nästan alla mina arbeten består av formelement som upprepas och sedan sätts samman till en rumslig helhet, och detta faktum förvånar mig ibland. Det finns en slags tvångsmässighet i tillvägagångssättet, en omöjlighet att tänka i annat än serier. Upprepningen är både formmässig och praktisk, gör sig gällande i både uttryck och tillverkning. Arbetet blir ofta en slags meditation, ett sätt att samla tankar, fokusera och vila. Samma rörelse dagar i följd. Och sedan en känsla av tillfredställelse när fler och fler objekt läggs till varandra, tiotals, hundratals. Det praktiska arbetet blir till en ritual, en trygghetsfaktor.

I arbetet med *Solitudes* finns det två sådana faktorer, dels i det keramiska arbetet med tillverkningen av porslinspinnarna, dels i byggandet av konstruktionerna som också det

---

<sup>2</sup> Citat från Kate Lewis, keramiker, och bekant. Från [www.worcestercraftcenter.org](http://www.worcestercraftcenter.org) 25 september 2008.

vilar på en upprepning av samma element. Knut efter knut, porslinsstav efter porslinsstav. Den fysiska processen är viktig, dock inte som självändamål. Många gånger känner jag igen mig i Land art och andra uttryck som baseras på samlande, organiserande eller markerande, både med de första som dök upp i slutet av 60- början av 70- talet och med mer samtida exempel. I ett flertal av dessa verk finns ett drag av ritual, ett slags inbyggt regelverk ofta inspirerat antingen av naturen i sig eller av en kombination mellan natur och sinnlighet.

En konstnär som tidigt tog sig an och utvecklade det formspråket på ett mycket fascinerande sätt är skulptören Lars Englund. Jag känner lika stor beundran för och samhörighet med hans tidiga verk, från 60-talet, som med hans senare. Han har alltid arbetat med form och struktur i enhet, med fokus på bland annat volym, sfärer, reliefer och bärverk. I synnerhet hans *sfärer*, som han återkommit till flera gånger under sitt konstnärskap, har en kvalité och ett uttryck som även jag strävar efter i mitt arbete med *Solitudes*. De luftiga kloten tycks sväva och är samtidigt oerhört påtagliga i sin fysiska form och sin materialitet. Många uttolkare har velat se matematiska system som den bakomliggande grunden för hans formexperiment eller jämfört dem med organiska och naturliknande växande element<sup>3</sup>, men konstnären själv lägger mer fokus på processen, utforskandet av materialens möjligheter och begränsningar, idéstadiets betydelse och de val man som konstnär gör under arbetets gång.

Ett senare verk som tilltalar mig för att det vid sidan av det rent rumsliga har en kollektiv och pedagogisk karaktär, är en av Antony Gormleys *Field*-installationer. *European Field* visades på Malmö Konsthall i början av 90-talet och var ett samarbete med Östra Grevie Folkhögskola och lokala tegelbruk där det gemensamt tillverkades 35.000 små enkla lergodsfigurer. Dessa placerades sedan tätt, sida vid sida, från vägg till vägg, i ett av konsthallens rum. Det som är slående i den här typen av arbete är hur det utmanar utställningsrummets gängse konventioner och närmast ”tar över” rummet.<sup>4</sup> För mig är det intressant att se hur den visuella kraft som finns i den samlande mängden av objekt, i kombination med hur de relaterar till rummet, påverkar betraktandet.

---

<sup>3</sup> Widenheim, Cecilia. 2005. *Lars Englund*, s.727. Moderna Muséet, Stockholm.

<sup>4</sup> De Waal, Edmund 2003. *20th Century Ceramics*. S.74. London, Thames & Hudson Ltd.

Ett tidigt exempel på konstnärlig praktik med rituella drag, om man bortser från den äldre konsthistorien, finner man i USA, under 50-talet, hos de abstrakta expressionisterna. Konstkritikern Harold Rosenberg, som myntade begreppet "the American Action Painters"<sup>5</sup> som ett beskrivande namn på gruppen, omfamnade och lyfte fram detta närmast religiösa inslag som något positivt och självhävdande. I synnerhet Jackson Pollocks måleri beskrivs som gränsande till det rituella.<sup>6</sup> Emellertid skiljer sig Pollocks process både från Gormleys och min egen genom det faktum att den till en högre grad bygger på element av improvisation. Det bakomliggande regelverket, variablerna, finns där, men sättet att använda dem på är mer inriktat på "akten". Processens kärna är en föreställning byggd på improvisatoriska element.

### Att förhålla sig till rummet

*"I det offentliga rummets scenografi går det /---/ inte att skilja aktörer från åskådare, för flanören som tycker sig betrakta på avstånd blir själv betraktad som en del av stadens liv och scen."*<sup>7</sup> (Cornell och Lindblom 1998, s.11.)

Vad är rum? Är det möjligt att, i konstnärlig praktik och eventuellt tillhörande utställningssammanhang, inte relatera till rummet? Jag tror inte att det är möjligt att låta bli att förhålla sig till rummet, då är frågan snarare hur man på ett medvetet sätt kan använda sig av relationen mellan objekt och rum. Peter Cornell drar i essäsamlingen *Gemensamma rum* paralleller mellan det offentliga rummet och det sceniska rummet, en liknelse som jag känner mig väldigt hemma i. Rent arbetsmässigt agerar jag i ett flertal olika slags rum, men den grundindelning jag oftast väljer som riktlinje när jag ska förklara eller beskriva idéer och projekt är just offentligt, sceniskt och privat.

Det offentliga rummet utgörs av staden, galleriet eller museet (det två sistnämnda faller som regel utanför den gängse definitionen av offentligt rum, men jag väljer ändå att

---

<sup>5</sup> Rosenberg, Harold 1952. The American Action Painters. I *The Tradition of the New*, s.23. Art News 51:8.

<sup>6</sup> Kaprow, Allan 1958. *The Legacy of Jackson Pollock*. s. 26. Art News 57:6.

<sup>7</sup> Cornell, Peter och Lindblom, Sivert 1998. *Gemensamma rum*. Stockholm, Bonnier Essä.

placera dem i den kategorien för att det förtydligar min egen indelning). Det sceniska rummet ramar in olika typer av samarbeten med scenkonstnärer; musiker, dansare, performancekonstnärer. Det privata rummet, som skiljer sig i karaktär från de första två, gränsar ofta till performance i och med att dess uttryck innefattar ritualer som förtydligar relationen mellan kropp och objekt eller gestaltar inre processer och tankar.

Jag jämför ibland mina arbeten med skulptören Backa Carin Ivarsdotters, i synnerhet med hennes tidigare där det scenografiska uttrycket är tydligt. Även hon har sin grund i det keramiska materialet och använder sig ofta, i likhet med mig, av det repetitiva: serier av objekt ordnad till en helhet. Hon använder sig även av ljus och skugga på ett mycket medvetet sätt. Hennes examensarbete från Konstfack från 2000, *The Corridor*, som enligt Ivarsdotter själv är baserat på en dröm<sup>8</sup>, utgörs av en vindlande gång vars väggar täckts av kakelplattor med tentakler som sträcker sig in i rummet, mot betraktaren. Känslan är på många sätt drömlig, nästan klaustrofobisk, men samtidigt trygg och lugn. Formerna är organiska och taktila. Mitt intryck är att Ivarsdotter möjligen är mer intresserad av det keramiska materialets egna processer och dess motsägelsefullhet än vad jag är. Ett tydligt exempel på det är hennes arbete *Self Destructing Porcelain Net* från 2002, en cylinderform uppbyggd av obrända ringar av porslin formade till ett nät som sedan gradvis sänks mot golvet och bryts sönder.

En annan konstnär som inspirerar mig på ett flertal olika plan och i synnerhet till att tänka mer kring rum är Charlotte Gyllenhammar. Förutom det allvarsamma och personliga kritiska betraktandet hennes verk ger uttryck för, använder hon sig av rummet för att vända på perspektiv och illustrera gränser mellan tillgänglighet och avskärmande, mellan inuti och utanför.<sup>9</sup> Hennes förhållningssätt förtydligar hur stor inverkan rummet har för konstupplevelsen som helhet. Relationen mellan objekt och rum finns där oavsett och är man medveten om dess dynamik kan den användas för att förstärka eller förtydliga verkets budskap.

Där Gyllenhammar i många fall har en mer berättande och figurativ ingångsvinkel till sitt rumsliga gestaltande genom att hon bygger upp ”situationer” är mitt eget arbete mer

---

<sup>8</sup> Ivarsdotter, Backa Carin. Citat från [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) 12 mars 2009.

<sup>9</sup> Nilsson, Håkan 2004. *Charlotte Gyllenhammar*. s.11. Stockholm, Carlssons.

abstrakt utformat. Det finns visserligen ett igenkännbart element i *Solitudes*, stegen, men det upplevs ändå till stor del genom sitt sammanhang och förhåller sig därigenom till rummet mer som ren struktur och form. Jag strävar visserligen också efter att skapa en känsla för betraktaren, men där Gyllenhammar, särskilt i sina figurativa verk, ofta uttrycker känslor som oro och ifrågasättande så försöker jag snarare att uttrycka en slags harmoni, balans och lugn.

### **Det stora formatet**

*"as large as or larger than life"*

(en av definitionerna för "large" i Oxford Concise English Dictionary)

För mig finns det sällan något mellanting. Hur jag än gör blir mina verk i slutändan, när alla delar satts samman, antingen väldigt stora eller väldigt små. Under min tid på Glas- og Keramikskolen på Bornholm (1997-2000) arbetade jag storskaligt så fort jag kom åt, men då inom ramen för den mer klassiska keramiska skulpturen. Jag byggde stora objekt, gärna större än mig själv, brända i delar och sedan sammanfogade eller byggda och brända på plats. På Glas- og Keramikskolen fanns det, vid den tidpunkten, vad som tycktes vara oändliga resurser vad gällde material och ekonomi. Ute i yrkeslivet fanns inte samma möjligheter, så för att kunna fortsätta arbeta med rumslighet och objektens inbördes relation gick jag ofta till andra änden av skalan, till den minsta formen.

Varför är storleken så avgörande för hur betraktaren uppfattar ett verk? Här blir det återigen intressant att gå tillbaka till 60- och 70-talet. Fler och fler konstnärer börjar under den här tiden röra sig i skulpturbegreppets ytterkanter och utforska skärningspunkterna mellan olika rumsliga begrepp. I Rosalind Krauss' text *Skulptur i det utvidgade fältet* från 1986 beskrivs skulptur historiskt i former av icke-arkitektur och icke-landskap. Det sammansatta schema hon presenterar för att kunna beskriva och

definiera för den tiden nyare verk områden som till exempel land art och platsspecifik konst bygger snarare på ”både – och”. Både landskap och arkitektur.<sup>10</sup>

Jag skulle gärna vilja lägga till förhållandet mellan kropp och objekt till den här tolkningsramen. Är inte anledningen till att det sätt på vilket vi uppfattar monumentala verk skiljer sig från hur vi uppfattar övriga verk just storleksförhållandet? Utan att många gånger tänka på det upplever vi dessa verk i relation till vår egen fysiska varelse och på liknande premisser som vi upplever landskap och arkitektur. Både intellektuellt och emotionellt.

En fråga som känns viktig för mig är hur man, som keramiker, kan arbeta storskaligt utan att automatiskt luta åt det monumentala eller rent dekorativa. För de samtida utövare som samarbetar med arkitekter i olika utsmykningsuppdrag, som till exempel Søren Ubisch och Ole Lislørud, båda från Norge, ligger de tvådimensionella uttrycket som regel närmast till hands. Både Ubisch och Lislørud gör fasadutsmyckningar, uppbyggda av kakel. Ubischs fokus ligger på repetition och yta och uttrycker en slags soberhet medan Lislørud använder sina tunna porslinsplattor som en målarduk där tryckta bilder, text och färg blandas i en betydligt mer expressionistisk form. Även om jag tilltalas av detta sätt att använda det storskaliga kan jag ibland tycka att arkitektens ramar i sig utgör en begränsande faktor i samarbetet mellan konstnär/ konsthantverkare och arkitekt. Om vi, konstnärer såväl som arkitekter, i högre grad skulle våga bryta in i och använda oss av det offentliga rummet på ett mer otraditionellt sätt tror jag att dörrar skulle kunna öppnas för ett mer integrerat och samtidigt utmanande konstnärligt uttryck.

## **Materialitet och hantverkspraxis**

*”It doesn’t make much difference how the paint is put on as long as something has been said. Technique is just a means of arriving at a statement.”*<sup>11</sup> (Jackson Pollock i Adamsson 2008, s. 69.)

---

<sup>10</sup> Krauss, Rosalind 1986. Skulptur i det utvidgade fältet. I *Från 60-tal till cyberspace*, s.107. Skriftserien Kairos nr 3. Stockholm, Raster Förlag.

Detta är ett citat från slumpens mästare, Jackson Pollock. Uttalandet illustrerar tydligt en meningsskiljaktighet som länge funnits mellan material- och idébaserade konstutövare. Medan hantverksskicklighet har varit, och fortfarande till stor del är, essentiellt inom konsthantverkets värld, tas det inom konstvärlden oftast för givet eller glöms bort, utan vidare reflexion och med varierande resultat.<sup>12</sup> Inom konsthantverket anses oftast valet av material och process som grundläggande för uttrycket, det som tillsammans utgör summan. Personligen har jag en kluven inställning till denna tanke och jag frågar ofta mig själv hur resultatet skulle ha blivit om jag inte gjort det val av material och teknik som jag rent faktiskt gör? Annorlunda, ja, men bättre eller sämre?

Ironiskt nog är det just i Pollocks' arbete som 60-talets processkonstnärer, bland andra Eva Hesse och Robert Morris, tar avstamp. Dessa konstnärer omfamnade processen och materialets förutsättningar på ett sätt som var, och fortfarande är, ovanligt för konstvärlden. Hantverket bakom skulpturen utgjorde för processkonstnärerna en av grundförutsättningarna för det färdiga uttrycket och man arbetade ofta med så kallade "låga material" och lade stor vikt vid möjligheten att använda sig medvetet av materialets inneboende egenskaper.<sup>13</sup> Särskilt Hesses verk rör sig ofta inom spänningsfältet mellan det av handen formade och materialets egen förmåga att transformeras.

Som en motvikt till konsthantverkens världens fokus på teknisk perfektionism har en rad nya uttryck gjort sig gällande. Bland svenska konsthantverkare märks bland andra Jennifer Forsberg och Zandra Ahl som båda, på ganska olika sätt, arbetar med vardagligheten som uttryck. Där Ahl är mer lekfull i sitt ifrågasättande av normer är Jennifer Forsbergs arbeten ofta mer drömlika, hennes sätt att placera sina objekt i rummet skapar ett närmast surrealistiskt uttryck och en känsla av vilshenhet mitt i det igenkännbara. Just denna möjlighet att ta avstamp i ett vardagligt och enkelt uttryck för forma en mer mångfacetterad upplevelse ser jag som en av konsthantverkets styrkor.

---

<sup>11</sup> Adamson, Glenn 2007. *Thinking Through Craft*, s. 69. New York, Berg Publishers.

<sup>12</sup> Ibid., s. 69.

<sup>13</sup> Ibid., s. 59.



Ett annat sätt att förhålla sig till materialitet är att rent faktiskt låta verket ge uttryck för materialets egna inneboende processer. Kanske är det en motreaktion mot det beständigas väsen när en keramiker som Kenneth Williamsson kliver ur sin traditionella keramikerroll och visar *Sjunkande block* från 1999-2001. Ett flera ton tungt block av våt sammanpressad lera, perfekt utformad med en ren vit yta som sedan får torka, spricka och falla sönder för att så blottlägga den underliggande blågrå lerkroppen. ”*En konstruerad form i ett organiskt material, eller möjligen en bild av förgänglighet*”<sup>14</sup> (Vessby 2005 s. 33), säger Williamsson själv om sitt verk. Även den unga danska keramikern Ane Fabricius Christansen intresserar sig för materialets, i det här fallet porslinets, upplösning och transformation. Fotografiska ögonblicksbilder visar hur ett obränt porslinsföremål som sänks ned i vatten sjunker samtidigt som det gradvis upplöses. Tillsammans med bilderna visar hon ofta objekten i olika stadier av upplösning, men brända, som ytterligare ett förevigande av nedbrytandet.

Mina egna arbeten, Solitudes inkluderat, bygger i grunden på en slags hantverksmässig perfektionism där varje individuell del är utformad med noggrannhet och regelbundenhet. Jag har ibland försökt arbeta mer intuitivt och expressivt, men hamnar ändå ständigt i det trygga och välplanerade. Jag är visserligen intresserad av materialets möjligheter, men då snarare av mina egna möjligheter att använda det på nya sätt och i udda kontexter.

## Det nya konsthantverket

”*Instead of defining crafts, /---/ I want to consider its’ ambiguous position between art and design and what benefits this position may offer for its’ creative and expressive potential.*”<sup>15</sup> (Niedderer 2005, s. 47.)

---

<sup>14</sup> Vessby, Malin 2005. The handling of materials, s.33. Ur *Craft in Dialogue. Six views on a practice in change*. Ed. Jönsson, Love. Craft in Dialogue/IASPIS. Stockholm 2005. Egen översättning.

<sup>15</sup> Niedderer, Kristina 2005. Exploring the expressive potential of function, s. 47. Ur *Craft in Dialogue. Six views on a practice in change*. Ed. Jönsson, Love. Craft in Dialogue/IASPIS. Stockholm 2005.

Kan utanförskap innebära en styrka? När det gäller konsthantverkets position inom konstbegreppets ramar tror jag det. Just för att gränserna anses vara så flytande har konsthantverkaren friheten att välja sina egna ramar och röra sig mellan olika referenspunkter: det igenkännbara bruksföremålet, det form- och designbaserade eller det konceptuella. Det är viktigt, anser jag, att lägga fokus på de positiva aspekterna och möjligheterna istället för att ständigt fastna i negationer där konsthantverket definieras utifrån vad det inte är. I mitt eget arbete utmanar jag, mer eller mindre medvetet, ständigt definitionsbegreppen. Visst är det jag gör sett ur en synvinkel konsthantverk, men det är samtidigt skulptur, scenografi, ljud och performance.

En av det idébaserade konsthantverkets styrkor är förmågan att kommunicera med det igenkännbaras symboler som medel. På så sätt är det möjligt att vända sig till betraktaren på ett personligt och direkt plan. Ofta kan ett verk ha flera olika funktioner som överlappar varandra. Ett exempel på det är den norska smyckeformgivaren Marie Asbjørnsens arbeten *"Belonging"* som under början av 2009 visades på Eskilstuna Konstmuseum. Generellt hämtar hon inspiration till teknik och utförande från det kreativa återanvändandet av material som är en nödvändighet i många fattiga länder, i det här fallet södra Afrika. Inför utställningen i Eskilstuna har hon använt sig av gamla kartor och planscher från läroböcker för att i sina halssmycken illustrera olika aspekter på temat tillhörighet:

*"jag är intresserad av att se världen som en större helhet, oberoende av tid och plats och jag funderar över sammanträffanden, som var vi bor, vem vi möter och när vi lever. Bakom mina arbeten ligger fabuleringar runt nedbrytning och förändring; mysteriet i att ingenting försvinner och att allt hänger samman."*<sup>16</sup>

En annan konsthantverkare som arbetar konceptuellt och berättande är den amerikanska keramikern Jeanne Quinn. Där Asbjørnsen är lågmäld och jordnära är Quinn mer komplex. Hennes installationer är ofta dekorativa till det yttre och använder sig av för betraktaren välkända föremål och former men uttrycker på ett närmast filosofiskt-teoretiskt plan idéer kring kön, språk och kommunikation. Ibland tar de avstamp i en

---

<sup>16</sup> Asbjørnsen, Marie 2009. Citat från Eskilstuna Konstmuseums hemsida: [www.eskilstuna.se](http://www.eskilstuna.se) 12 mars 2009.

personlig berättelse för att sedan vidga perspektivet till det allmängiltigas. Jämfört med dessa två exempel är *Solitudes*, och andra projekt jag har genomfört, konceptuella mer i egenskap av form och abstraktion av det igenkännbara. Ofta handlar de mer om idé än om faktiskt fysiskt berättande.

Möjligheten till interaktion är, trots att bruksfunktionen i sig öppnar upp för interaktion, jämfört med det konceptuella ett för konsthantverket relativt utforskat område med stora utvecklingsmöjligheter. Genom att använda sig av det hantverksmässigas trygga ramar kan kommunikativa, kollektiva projekt och konstnärliga undersökningar tillföra ny energi till konsthantverksområdet. I ett av mina tidigare projekt, *Prinsessor*, från 2007, undersökte jag i en interaktiv performance i en köpcentrum min egen och förbipasserandes relation till prinsessdrömmen. I fokus stod en keramisk guldkrona som intresserade frivilliga lät sig fotograferas med. Bilderna visades sedan på plats och intervjuerna dokumenterades i text. För mig var det en ny och annorlunda upplevelse att interagera med en publik ute i offentligheten. Det var intressant att se att det trots att många reagerade med skepsis ändå fanns en mängd nyfika orädda människor som ville medverka. Kulturmöten är möjliga.

Ett intressant exempel på en socialt engagerande performance med bas i hantverk är Maja Bajevic's *Women at Work I* från 1999. Under fem dagar broderar konstnären, tillsammans med bosniska flyktingkvinnor, mönster på det skyddsnät som sattes upp under renoveringen av Sarajevos Nationalmuseum efter kriget. Bajevic ville lyfta fram ett slags skapande som det inte funnits rum för på museet.<sup>17</sup> Kontrasten mellan den offentliga institutionens symbolik och befintliga arkitektur och det närmast intima och hemlika i själva broderandet förtydligar utanförskapets premisser samtidigt som det lyfter fram det genuina och ursprungliga som något positivt.

Vad är interaktion? Hur medveten är betraktaren, i de fall där det inte rör sig om ren performance, om att interaktion sker? Är inte allt betraktande i grund och botten interaktivt? Den kanadensiska keramikern Susie Osler har under de senaste tio åren medvetet "lämnat" sina keramiska objekt, både små skulpturer och bruksföremål, på

---

<sup>17</sup> af Petersens, Magnus, från Moderna museets hemsida: [www.modernamuseet.se](http://www.modernamuseet.se) 12 mars 2009.

olika platser. Ett löv av porslin vid vägkanten, en fågel på en parkbänk. Vissa föremål har lämnats med en uppmaning om att upphittaren i sin tur ger dem vidare och fungerar som en slags bärare för objektet. Självt fick jag en gång en vacker vit porslinsmugg dekorerad med det på svenska tvetydiga ordet ”gift” på blå botten. Den var min en stund för att sedan överlämnas till en familj på Gotland som i sin tur gav den till någon som skulle till Frankrike. Var den är idag känner jag inte till, men det är möjligt att Susie Osler gör det eftersom muggen vandrat runt med en uppmaning om att alla nya ägare hör av sig till henne. Denna vardagliga och lågmälda konsthantverkets interaktion är både lekfull och poetisk samtidigt som den på ett befriande sätt placerar sig själv utanför institutions- och teorikartan.

## **Konklusion/avslutning**

När jag drog upp de generella riktlinjerna för arbetet med mitt masterprojekt lade jag stor vikt vid att föra en rumsligt utforskande praktik där jag kunde få möjlighet att rent fysiskt se och prova hur det specifika uttrycket fungerade i olika typer av offentliga miljöer. Av olika skäl, huvudsakligen praktiska men också idémässiga, har jag istället valt att arbeta med gestaltning i skiss- och modellform kombinerat med faktiskt fysiskt utförande. En annan viktig del av mitt arbete har varit att via litteratur, samtal och nu text reflektera kring min egen, och detta arbetes, specifika roll på konst/konsthantverksscenen.

Jag har velat visa på teknikens inneboende möjligheter och uttryckets flexibla karaktär. Jag upplever att jag i detta projekt har lyckats sammanföra och ena de olika sidorna i mitt tidigare konstnärliga arbete: objekt med installation, formmässigt personligt berättande i mindre skala med stor fysiska gester. Konstruktionerna speglar såväl hantverksmässighet och fokus på detaljer som storskalighet och ett rumsligt förhållningssätt. De är keramiska installationer som relaterar till arkitektur och scenografi och som, genom enkelheten i sin utformning, uttrycker materialets inneboende egenskaper. De är form utan filter. Det är just denna kombination, eller

sammansmältning, som gör arbetet unikt. Ytterligare en styrka är projektets förmåga att relatera inte bara till konsthantverkskontexten utan kanske än mer till den övriga samtida konstscenen.

I grunden anser jag mig vara konsthantverkare, både eftersom jag har min bas i keramik, ett material som genom sin historia och tradition anses vara ett typiskt konsthantverksmaterial, men även för att jag ofta, rent formmässigt, använder mig av igenkännbara motiv. Sammanhanget abstraherar dem, men beståndsdelarna är oftast igenkännbara, återgivna utan ironi. I det här fallet är det stegar, enkelt sammansatta av snören och pinnar, som tillsammans skapar en betydligt mer komplex bild än det enskilda objektet skulle kunna göra. Men om man som betraktare letar finner man ändå den enkla bilden där, byggstenen som hela formen vilar på.

Men det är inte främst konsthantverkssvärlden som influerar mig, det är inte där jag finner mina referenser, utan från en rad mer allmänna konsthistoriska och konstvetenskapliga sammanhang. Mina arbeten relaterar till skulptur, installation, land art, scenografi, performance- och processkonst, men även till musik och teater. Genom att fokusera på dessa sammanhang och genom att samarbeta med utövare från andra discipliner anser jag att det är möjligt att vidga konsthantverkets begreppsvärld och finna nya ramar och nya terminologier för att beskriva det.

I textens resonemang och teorier kring form har jag velat visa på att man som konsthantverksutövare faktiskt är fri att referera till en rad olika uttryck och att det alltid finns paralleller dem emellan. De flesta av de begrepp jag tar upp och de konstnärer vars verk jag beskriver skulle kunna passa in på fler än ett ställe i texten eftersom begreppen överlappar varandra. Storskalighet, rum, materialmedvetenhet, process, idégrund, interaktion, lek- alla är de delar av en helhet i vilken bilden skiftar, kalejdoskopiskt, beroende på vem betraktaren är.

## Källor/Litteratur

### Publicerat material:

Adamson, Glenn 2007. *Thinking Through Craft*. Oxford, New York, Berg Publishers.

Kaprow, Allan 1958. *The Legacy of Jackson Pollock*. Art News 57:6

Krauss, Rosalind 1986. Skulptur i det utvidgade fältet. I *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos nr 3. Stockholm, Raster Förlag.

Niedderer, Kristina 2005. Exploring the expressive potential of function, s. 45-56. Ur *Craft in Dialogue. Six views on a practice in change*. Ed. Jönsson, Love. Stockholm, Craft in Dialogue/IASPIS. 2005.

Nilsson, Håkan 2004. *Charlotte Gyllenhammar*. Stockholm, Carlssons.

Rosenberg, Harold 1952. The American Action Painters. I *The Tradition of the New*. Art News 51:8.

Vessby, Malin 2005. The handling of materials, s.31-43. Ur *Craft in Dialogue. Six views on a practice in change*. Ed. Jönsson, Love. Craft in Dialogue/IASPIS. 2005.

De Waal, Edmund 2003. *20th Century Ceramics*. London, Thames & Hudson Ltd.

Widenheim, Cecilia. 2005. *Lars Englund*. Stockholm, Moderna Muséet.

### Internet:

Asbjørnsen, Marie. *Belonging*.

[http://eskilstuna.se/templates/Page\\_195271.aspx](http://eskilstuna.se/templates/Page_195271.aspx) (12 mars 2009)

Estroff Marano, Hara 2003. *Solitude vs Loneliness*. Psychology Today Magazine, Jul/Aug 2003.  
<http://www.psychologytoday.com/articles/index.php?term=pto-2965.html> (22 mars 2009).

Ivarsdotter, Backa Carin. *The Corridor*.

[http://www.bbc.co.uk/schools/gcsebitesize/art/gallery2/backa\\_carinrev1.shtml](http://www.bbc.co.uk/schools/gcsebitesize/art/gallery2/backa_carinrev1.shtml) (12 mars 2009).

Lewis, Kate. *Biography*. <http://www.worcestercraftcenter.org/catalog/FacultyBiographies.php>

(25 september 2008).

af Petersens, Magnus 2005. *Maja Bajevic*.

<http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template1.asp?lang=eng&id=2801&bhcp=1> (22 mars 2009).