

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Centrum för praktisk kunskap
Magisteruppsats 22,5 hp | Vårterminen 2014

I MITT GÖRANDE

– Hur kan ett konstnärligt kunskapsutövande beskrivas
och reflekteras?

Av: Inger Bergström
Handledare: Lotte Alsterdal

Sammanfattning

Denna vetenskapliga essä har som syfte att undersöka ett konstnärligt kunskapsutövande. Utgångspunkt tas i berättelser kring det egna görandet för att därefter lyfta in teoretiska perspektiv på kunskapsprocesserna. Essän prövar att se på det konstnärliga utövandet som en form av praktisk kunskap och reflekterar kring hur denna kunskapsform kan beskrivas. Texten försöker speciellt fånga det som är svårast att beskriva i en konstnärlig process – inte det tekniska hantverkskunnandet, inte den teoretiska omgivande diskursen, utan den ickelinjära process där tankar och infall transformeras till en konstnärlig gestaltning. Vikt läggs vid att belysa reflektionsbegreppet och undersöka var, när och hur konstnären reflekterar i sitt görande. Tankegångar från bland annat Donald Schön, Gilbert Ryle och Arto Haapala inkluderas. Den konstnärliga praktikens förhållande till vetenskap, text och teori diskuteras. Essän lyfter fram angelägenheten av att uppmärksamma kunskapsprocesser som inte så lätt kan inordnas under formaliserad kunskap.

Nyckelord: praktisk kunskap, konstpraktik, konstnärligt kunskapsutövande, konstnärlig reflektion, kunskap i handling

Abstract

The aim of this scientific essay is to explore specific knowledge and experiences within an artistic practice. The starting point of the essay is in the stories of and around making and doing as a theoretical perspective is introduced to the processes of knowledge production. The essay wants to examine the artistic practice as a form of practical knowledge and reflect upon how this form of knowledge can be delineated. The text especially tries to capture what conceivably is the most difficult aspect to describe of an artistic process. This would not be the technical craft skill, not the ambient theoretical discourse but rather the nonlinear process of transforming ideas into an artistic form. The essay also emphasizes the issues surrounding the concepts of reflection, discussing where, when and how an artist reflects within her own making. References from e.g. Donald Schön, Gilbert Ryle and Arto Haapala are included. How the artistic practice is related to science, text and theory is also discussed. The essay wants to accentuate the importance of observing those processes of knowledge production which not easily can be placed within formalized forms of knowledge.

Keywords: practical knowledge, art practice, artistic knowledge, artistic reflection, knowing-how

Innehåll

Sammanfattning.....	2
I mitt görande, del I.....	4
Syfte.....	6
Metod.....	9
Kunskap är handling.....	12
Reflektion i handling.....	16
I mitt görande, del II.....	20
Reflektionens gestalt.....	20
Kunskap vs. Talang.....	22
I mitt görande, del III.....	24
Osäker kunskap.....	24
Konst och kunnande.....	25
Kunnighet och klokhet.....	29
Praktik och teori.....	32
Avslutning.....	38
Litteraturförteckning.....	41

I mitt görande, del I

Jag sliter och släpar. Jag är hantverkaren som känner mitt material. Jag vet hur jag ska behandla det på mitt sätt.

Där är bordet jag letat så länge efter. Rätt storlek, rätt färg, rätt karaktär och dessutom inte för dyrt. En vän hjälper mig att bära bordet några kvarter till ateljén. Det är tyngre än jag trodde och vi pustar oss fram. Det går precis in i hissen.

Jag måste handla nya sågblad. Den böjda ursågningen jag ska göra kräver ett smalare blad och jag vill verkligen inte flisa upp den lackade ytan. Jag spänner upp bordskivan i arbetsbänken och börjar såga. Det är viktigt hur jag vinklar maskinen, kanten ska bli helt vertikal. Jag slipar sedan för hand för att komma åt ordentligt. När jag monterar samman skivan mot bordsbenen igen, märks det direkt att konstruktionen behöver stärkas upp. Den utsågade delen gör att bordet försvagas. På undersidan limmar jag därför ett par tunna reglar.

Egentligen är det inte alls det tyget jag tänkte mig. Men det är något med den rostbruna färgen och tygets tunga fall. När det hänger ned bildas en stark skuggverkan i sammetsstygets veckningar. Jag hittar en del annat också i butiken och ångrar mig nästan när jag släpar de stora tygrullarna till pendeltåget.

Jag är skribenten och producenten. Även innan något finns i den materiella världen måste jag övertyga om ett framtida värde.

Utställningstexten ska vara klar senast imorgon. Jag filar på det sista. Det måste tydligare framgå vad jag egentligen menar, vad det är betraktaren kommer att stå inför. Samtidigt kan jag inte tala om för mycket, arbetet måste få fortsätta i en öppenhet, det får inte bli för låsta positioner. Titlarna fungerar bra, *Riktadhet I-V*, får hela serien heta. Bordets titel blir då: *Riktadhet II (bord)*.

Jag avbryts av mail från projektledaren för ett annat uppdrag som måste besvaras på en gång. Inser dessutom att deadline för ansökan för arbetsstipendium är redan nästa vecka. Fraktfirman som är bokad för transport vill veta sammanlagda volymen på skulpturerna. Får besked om att deadline för texten till antologin skjuts fram en månad.

Jag skriver: ”*Riktadhet* är ett begrepp lånat från fenomenologin; allt medvetande handlar om ett medvetande om något – det är *riktat* mot ett objekt. Denna *riktadhet* är en process där ren kunskap om ’tingen i sig’ aldrig kan erhållas. Vi är aldrig passiva mottagare, tingen och världen blir tillgängliga för oss genom vårt riktade medvetande.”

*Jag är konstruktören som möter formmässiga
utmaningar och löser problem.*

Utmaningen är att få tyget att ligga slätt längs den svängda ursågningen i bordsskivan, därifrån ska sedan tygets bredd gradvis utökas till flera meter.

Jag gör en mönsterkonstruktion som om jag skulle sy en stor klockad kjol i åtta våder. Först gör jag det i ett enkelt bomullstyg och slås av de metodmässiga likheterna med klädsömnad. Efter några försök fungerar det som jag vill och jag ritar av mönsterdelarna på det rostbruna sammetstyget. Alla sömmar får sedan en handsydd stickning; det gör att formen i sammetstyget förstärks och dessutom blir kopplingen till klädsömnad eller interiørsömnad ännu mer betonad.

När jag sedan funderar på hur tyget ska fästas mot bordsskivan framstår valet som självklart; de små mässingsfärgade möbelspikarna klingar väl med associerandet till interiördetaljer.

*Jag är skaparen med materialet som medel. Jag ger
liv åt döda ting.*

Sammetstygets färg ligger nära bordets, det blir en bra övergång mellan materialen. Det uppstår ett möte mellan bordets skiva och tyget, men även ett möte mellan tyget och stengolvet. Det ska kännas lite som en suck. Mellan bordet, tyget och det omgivande rummet.

Bordet börjar bli en kropp för mig. Bordsskivan har patina, den bär spår av en slags vardaglig tid. Det finns en bakgrund till de tre små skrapmärkena på bordets ena hörn. Det finns en förklaring till den lite cirkelformade bleka fläcken. Händelserna är befästa i materialet, det finns inget fördolt i det.

Tyget är nu en del av bordet. Eller bordet är en del av tyget. Det roströda sammetstyget nästan rinner från bordet ner på golvet och formas där som en pöl.

*Jag är tänkaren, jag bygger successivt upp en värld
som betyder något för mig.*

Hemmets och vardagens objekt, jag återkommer till dessa. Möbler omger oss, vi lever nära dem, vilar i dem, bankar på dem. De är våra tysta vittnen, blir en del av oss och bär spår. Eller så blir de bara så starkt sammankopplade med händelser att de för evigt sjunker in i våra minnesbilder.

Jag använder mig av det igenkännbara i vardagliga möbler. Men jag vill också hitta ett sätt att främmandegöra dem. Jag vill att de ska framstå både för vad de är rent formellt – vanliga möbler, och vad de skulle kunna vara utifrån ett mer psykologiskt eller till och med surrealistiskt perspektiv.

Det skulle kunna kallas dekonstruktion det jag håller på med. Jag samlar möbler som jag tycker passar in. Det blir ett slags sammansatt möblemang: ett bord, en stol, en byrå, en lampa. Jag sågar bort bitar från möblerna och bygger sedan vidare med andra material.

*Jag är värdinnan som ordnar någon slags bjudning. Jag
lämnar över till betraktaren.*

Det är en hel del som kommer på öppningen. Bland annat två av mina kusiner som jag inte sett på flera år. Min familj, flera vänner och sedan många som jag inte alls känner igen.

Jag vänjer mig aldrig vid situationen, jag tycker inte om den. Det är inte så att jag inte vill visa mitt arbete. Jag tror inte ens att jag är rädd för att göra det. Jag har installerat mina verk här i rummet i tre dagar och är nöjd, det fungerar. Jag hade en vag plan hur skulpturerna skulle stå i rummet, den stämde egentligen inte alls. Bara bordet fick den plats som jag haft i min skiss.

Det är något i denna situation som mer liknar en bjudning, där jag står i centrum. Vi inleder med ett publikt samtal kring vårt samarbete och mina verk. Det går ändå riktigt bra. Besökarna får ta del av verken, nu kan jag lämna dem.

Syfte

I berättelsen ovan beskriver jag tillblivelsen av ett specifikt verk som jag arbetat med inför en utställning. Jag prövar att sätta in mig själv i olika roller: Hantverkaren, skribenten,

producenten, skaparen, konstruktören, tänkaren och värdinnan. Kanske går det att genom denna metod sätta upp ett slags yttre ramverk kring vad mitt arbete som konstnär består av.

Som berättelsen visar fylls arbetet av en mängd konkreta handlingar: rätt material måste hittas, materialet ska bearbetas, texter ska skrivas och så vidare. När jag beskriver vad mitt konstnärliga görande består av är dessa handlingar relativt lätta att skildra och begripa. De framstår som skeenden som på ett konkret och kommunicerbart sätt bygger på kunskap. Men någonstans mitt i dessa skeenden, parallellt och i allra högsta grad samtidigt, verkar en annan form av kunskapsutövande som är svårare att synliggöra. Här finner jag något som skulle kunna beskrivas som en gestaltningsmässig bearbetning av tankar, upplevelser och infall. Denna process menar jag, löper som en trasslig tråd genom tillblivelsen av ett verk. Det är oftast långt ifrån ett linjärt skeende där tänkande kring idé och utförande leder fram till en praktisk tillverkning. När jag sågar i bordskivan, när jag söker mig fram i tygaffären, när jag konstruerar hur textilen ska falla, när jag skriver en text om verket; i alla dessa synliga och konkreta händelser pågår denna bearbetning där i en samtidighet. Det finns en fara i att beskriva processen som enbart en form av ”tänkande” eftersom det kan föra med sig associationer till något som sker uteslutande i huvudet. Min upplevelse är att allt sker huller om buller och att kroppen är lika inblandad som huvudet.

Det konstnärliga görandet är ett undersökande som har en riktning och även om jag inte alltid tydligt kan uttrycka det finns ett syfte med vad jag gör. Jag befinner mig i en specifik kontext och är präglad av både historien och min samtid. Det finns på så sätt en given ram som består av mig och mitt sammanhang. Samtidigt gör jag ständiga val utan att riktigt kunna säga på förhand vad som är rätt och vad som är fel. Det finns ingen kausalitet som kan tala om vad som kommer att hända, varje situation är i någon mening ny och inte enbart en modifikation av en tidigare. Jag vet inte från början hur jag ska gå tillväga och inte heller vad det innebär att, så att säga, vara framme vid målet. I mitt konstnärliga görande tänker jag mig att jag använder en typ av reflexivitet där uppdelning mellan kropp och tanke överskrids.

Det skulle kanske vara lätt att säga att det jag beskriver handlar om ”fantasi” eller en ”förmåga till konstnärlighet”. Konstnärens yrkesroll är möjligen den mest mytomspunna genom vår historia, konstnären har betraktats besitta allt från geniala till galna egenskaper. Det stämmer säkert att konstnärens yrkesroll är ett uttryck för en personlighet, men detta lär gälla för många olika yrken. Risken med en sådan beskrivning är att vi alltför lättvindigt associerar till någon slags medfödd egenskap eller begåvning. Jag menar att det konstnärliga görandet sker i en kunskapsprocess. Mina handlingar i varje litet moment kan sägas vara en viktig del i denna process.

Det specifika med det konstnärliga kunskapsutövandet är att det leder fram till någon form av gestaltning: exempelvis en händelse eller en artefakt. Mitt verk kan sägas kommunicera de idéer och tankar som jag som utövare vill uttrycka. Här finns alla val, upplevelser och reflektioner manifesterade. På så sätt är kunskapsprocessen synlig för en betraktare och blir till en form av språk – i mitt undersökande av det konstnärliga görandet framstår denna synlighet som betydelsefull.

Uppfattningen om vad vi konstnärer gör och vad som förväntas av oss länkar till samhällsstruktur och rådande kunskapssyn. Genom studier och uppdrag har jag kunnat följa den utveckling som skett de senaste decennierna inom den svenska utbildningsmiljön på de konstnärliga högskolorna.¹ Teoribildning, främst en filosofisk sådan, gjorde sitt inträde i slutet av 1980-talet; begreppet *konstteori* slog igenom på bred front. Konstsynen har förändrats och införandet av akademiska krav och förhållningssätt har påverkat utbildningarna, något som i sin tur även avspeglar och avspeglas i samhället i övrigt. Studenten, och konstnären, är inte enbart praktiska utövare i sin konstnärliga verksamhet. Vi förväntas även sätta in vårt arbete i en teoretisk kontext.

Under 2000-talet har konstnärlig forskning etablerats på de konstnärliga högskolorna i Sverige. Detta har gjort det än mer angeläget att diskutera synen på hur kunskap kopplad till konstnärligt utövande kan förstås. När jag började undervisa på konstnärliga högskolor anade jag en räddhågsenhet; det var viktigt att inordna konstnärlig forskning i en redan given vetenskaplig akademisk mall. Men jag, och många med mig, såg istället ett stort och öppet fält som behövde undersökas. Frågor kring vad som skiljer konstnärlig forskning från annan typ av forskning och hur relationen ter sig mellan den kunskap som kan sägas kommuniceras genom ett verk å ena sidan, och en eventuell textuell del å andra sidan, blev relevanta att lyfta fram. Det finns en risk, menar jag, att det konstnärliga kunskapsutövandet får ett värde som just ett sådant först sedan det mejslats in i en akademisk textuell form.

Dessa skeenden, tankar och samlade erfarenheter gör det angeläget att undersöka det konstnärliga kunskapsfältet och reflektera kring vad som händer i själva görandet. Genom att försöka synliggöra vad som leder mig fram till fullbordandet av verket i berättelsen vill jag närma mig den större frågan: Hur kan ett konstnärligt kunskapsutövande beskrivas och reflekteras?

¹ Jag är utbildad på Konstfack, Stockholm, i slutet av 80-talet och har verkat som professor på konstnärliga högskolor i sammanlagt 11 år.

En tanke som bär med sig en ton av det paradoxala men som jag i detta sammanhang inte kan undvika är: Försöker även jag rättfärdiga, och uppvärdera, min praktiska kunskap genom att teoretisera den?

Metod

I min undersökning tar jag avstamp i berättelser där jag försöker skildra mitt görande. Utifrån berättelserna reflekterar jag sedan vidare med hjälp av filosofer och författare. På så sätt består uppsatsen av texter med olika grader av distansering: från att med ordens hjälp gestalta erfarenhet och försöka vara så nära som möjligt, till att ta ett kliv tillbaka och blicka in mot mitt görande. Jag använder mig av en essäistisk metod. Det franska ordet *essä* betyder försök – uppsatsen ska ses som ett försök att närma mig det som jag menar är en ej så synliggjord kunskap.

De metoder jag använder mig av är präglade och inspirerade av min nuvarande kontext, Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola.² Här betonas essäns styrka som en skrivform där undersökandet och prövandet får en plats. Det handlar om att ytterst låta den egna yrkeserfarenheten utgöra en bas för skrivandet och även se den som en källa för metoder och former för det textuella. Essäformen gör det möjligt att inta dubbla roller, jag är forskningssubjekt samtidigt som jag är forskningsobjekt. Detta ska ses som en tillgång, den personliga berättelsen och synliggörandet av de egna erfarenheterna blir en utgångspunkt och strävan är att det leder till att andra perspektiv tillförs.

Jag undersöker mitt konstnärliga kunskapsutövande som en form av praktisk kunskap. Aristoteles *Den nikomachiska etiken* (bok VI) lyfts gärna fram när det handlar om att närma sig de kunskaper som inte så lätt låter sig inordnas i vetenskapliga former.³ Såsom Aristoteles tolkas framträder kunskap i olika former och den teoretiskt vetenskapliga kunskapen är bara en av dessa. Filosofen Fredrik Svenaeus skriver i inledningen till *Vad är praktisk kunskap?*:

Det duger inte att se den praktiska (och filosofiska) kunskapens former som bara tillämpningar eller bleka skuggor av de vetenskapliga teorierna. De är annorlunda till sin natur och kräver därför också andra former av teoretiska utredningar och utläggningar.⁴

² Centrum för praktisk kunskap inrättades 2001 vid Södertörns högskola, med syfte att utforska och medvetandegöra olika former av praktisk kunskap.

³ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, bok VI, Daidalos, Göteborg, 1967/1988.

⁴ Fredrik Svenaeus, "Vad är praktisk kunskap? En inledning till ämnet och boken." ur *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark, Fredrik Svenaeus, Södertörns högskola, Stockholm, 2009, s. 22.

Filosoferna Jonna Hjertström Lappalainen och Eva Schwarz beskriver i artikeln *Tänkandets gryning; Praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet*, hur synliggörandet av och reflekterandet kring en individs praktiska kunskap kan medvetandegöra nya erfarenheter.

Att i denna mening reflektera betyder att söka nya, upptäckta möjligheter. Det som tydliggörs härmed är att reflektionen inte bara är ett speglande eller ett återkastande, utan också något kreativt; reflektionen är också upptäckande och framåtblickande.⁵

Författarna lyfter fram filosofen John Deweys beskrivning av tänkandets struktur och hur tänkandet i läroprocesser är ”dynamiskt och verksamt i flera moment”.⁶ Som forskare och undervisande inom fältet praktisk kunskap framhåller Lappalainen och Schwarz en för dem beprövad metod som ”kan beskrivas som en pendelrörelse: att utgå från det egenupplevda och praktiskt motiverade till en blick utifrån och därefter tillbaka till det egenupplevda.”⁷ Denna beskrivning överensstämmer väl med den metod jag valt för att undersöka mitt ämne.

Maria Hammarén är författare, skribent och docent vid Kungliga tekniska högskolan. Hon har lång erfarenhet av att tillsammans med olika yrkeskategorier utveckla skrivandet som en reflekterande praktik. Hammarén hävdar att, att verkligen utveckla en blick för text innebär något mer än att lära sig sammanfoga ord till meningar. ”Texten låter den skrivande komma i kontakt med andra delar av sig själv så att hon eller han får syn på tankar som kanske först inte verkar så givande men som är nya vägar till förståelse.”⁸ På så sätt utgör skrivandet en bärande roll i att ”bli en talande”.⁹ Här finns det inga tydliga manualer att utgå ifrån, istället handlar det om att använda skrivandet för att tänka, något som absolut är en krävande kunskapsväg.¹⁰

I min läsning av Hammarén erinras jag om det som också är min egen övertygelse – formen för skrivandet styr innehållet, metoden vi väljer är avgörande. När vi går in i ett rum skapas förutsättningar för hur vi möter oss själva och hur vi möter andra. Om stolarna i rummet står oordnat spridda eller uppgradade utefter en vägg har betydelse. Vi behöver inte ha några värderingar kring de tänkta scenarierna, bara konstatera att olika händelser kommer att utspelas. Skrivandet är ett rum. Jag använder mig här av essäskrivandet som en metod där jag

⁵ Jonna Hjertström Lappalainen, Eva Schwarz, ”Tänkandets gryning: Praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet” ur *Våga veta! Om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*, red. Anders Burman, Södertörn Studies in Higher Education, Huddinge, 2011, s. 110.

⁶ Ibid., s. 113. Författarna refererar till John Dewey, *Democracy and Education*, Wilder, Radford, 2008.

⁷ Ibid.

⁸ Maria Hammarén, *Bildning och skrivande*, Högskoleverkets rapportserie 2009:2 R, 2009, s. 6.

⁹ Ibid., s. 10.

¹⁰ Ibid., s. 21.

uppfattar att det egenupplevda står mitt i rummet. Samtidigt vill jag hävda att det finns något av betydelse som överskrider det individuella, det finns en mer allmän angelägenhet i de frågor jag berör.

I min uppsats är utöver den inledande skildringen, ytterligare ett par kortare berättelser invävda, alla med *I mitt görande* som rubrik. Syftet med dessa är att jag vill få in mer underlag att kunna reflektera vidare kring i texten. Med berättelserna vill jag även visa att det rör sig om försök att närma mig något som inte är lätt att beskriva och att jag prövar olika former för att göra detta.

Uppsatsens teoretiska reflektionsavsnitt inleds med en diskussion kring filosofen Gilbert Ryles begrepp *knowing-how* i relation till mitt konstnärliga kunskapsutövande.¹¹ När jag försöker beskriva mitt görande och ringa in vad det är för kunskap jag använder mig av har jag nytta av Ryles formuleringar kring kunskap i handling. Ryles kritik av ett gängse sätt att se på teori och praktik som en dikotomi, och hans upplyftande av själva görandet som en intellektuell handling har givit mig nya ingångar till att se på den konstnärliga processen.

Därefter tar jag upp Donald A. Schöns diskussion kring reflektionens betydelse i kunskapsutövandet.¹² Reflektion är inte något som behöver föregå en handling, inte heller är det enkom något som görs distanserat efter en handling. Schön menar istället att en viktig form av reflektion sker *i* handlandet. Jag låter dessa tankar ställas mot filosoferna Jan Bengtssons och Bengt Molanders kritik av Schön.¹³ De lyfter fram påståendet att det finns en omöjlighet i begreppet reflektion-i-handling, reflektion kräver per definition en distansering.

Jag försöker sedan ringa in något som jag menar är specifikt för det konstnärliga kunskapsutövandet, nämligen själva resultatet: en form av konstnärlig gestaltning eller något som skulle kunna kallas en reflektionens gestalt. Det kan möjligen tyckas allt för självklart: verket har blivit till genom ett reflekterande och det utgör också en reflektionsyta för betraktaren. Här tar jag in en introduktion av litteraturvetaren Kristina Fjelkestam från antologin med just titeln *Reflektionens gestalt*.¹⁴

I ett efterföljande avsnitt prövar jag författaren Zadie Smiths tankar om vad som skapar en ”skicklig” konstnär.¹⁵ Jag stärks av Smiths diskussion om hur hantverksskicklighet

¹¹ Gilbert Ryle, ”Knowing how and knowing that” ur *The Concept of Mind*, Barnes & Noble, New York, 1949.

¹² Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner*, Basic Books, New York, 1982.

¹³ Jan Bengtsson, ”Vad är reflektion? Om reflektion i läraryrke och lärarutbildning.” ur *Reflektion och praktik i läraryrket*, red. Christer Brusling, Göran Strömqvist, Studentlitteratur, Lund, 1996. Bengt Molander, ”Den reflekterande praktikern” ur *Kunskap i handling*, Daidalos, Göteborg, 1996.

¹⁴ Kristina Fjelkestam, ”Reflektionens gestalt: En inledning”, ur *Reflektionens gestalt*, red. Kristina Fjelkestam, Södertörns högskola, Huddinge, 2009.

¹⁵ Zadie Smith, *Att misslyckas bättre*, ur Glänta 1-2.08, Göteborg, 2008.

kan vara något som står i vägen i en konstnärlig process, men möter motstånd i hennes skildring av konstnärens görande som något som kopplas till karaktär snarare än till kunskap.

Det finns aspekter av öppenhet men även osäkerhet i det konstnärliga görandet. Med hjälp av filosofen Marcia Sá Cavalcante Shuback reflekterar jag i ett avsnitt om osäkerhet som en förutsättning för ett upptäcktsmoment, och i förlängningen till utforskandet av det oprövade. Men i osäkerhet finns även en inneboende risk för misslyckande.

Jag tar hjälp av filosofen Arto Haapalas tankar kring kunskapens betydelse i konstnärens arbetsprocess.¹⁶ I en artikel formulerar han sig kring individualisering som förutsättning för att konstnärens kunnande ska utvecklas. Haapala refererar även till filosofen och historikern R.G. Collingwood som på slutet av 30-talet förde fram uppfattningen att konst är en nödvändig funktion för mänskligt tänkande.¹⁷

Därefter vänder jag blicken mot Aristoteles *Den nikomachiska etiken* och tolkar in beskrivningarna av de mänskliga dygderna, såsom kunnighet och klokhet, för att se på mitt kunskapsutövande.¹⁸

Uppsatsens frågeställning kring vad det konstnärliga kunskapsutövandet består av leder in mot det praktiska görandets förhållande till teori, och mer specifikt det konstnärliga språkets relation till det skrivna ordet. Därför lyfter jag avslutningsvis in två, för mig aktuella forskare: Katji Lindberg och Andreas Nobel¹⁹. Deras kommande avhandlingar kretsar kring undersökningar av konstnärlig praktik och diskuterar dess förhållande till vetenskap, text och teori.

Kunskap är handling

Jag har inlett med hur jag uppfattar att, åtminstone en del av, mitt kunskapsutövande sker i själva görandet. Det konkreta praktiska hantverket, att jag exempelvis sågar med en viss precision, sker samtidigt med en typ av kroppsligt och mentalt tänkande. Min upplevelse är att det inte handlar om att först tänka ut vad jag ska göra och sedan göra det. Det är snarare något där allt sker parallellt och som jag skriver ”huller om buller”.

¹⁶ Arto Hapaala, ”Det är ingen konst”: *Kunskap, kunnande, konst*, ur Nordisk estetisk tidskrift nr 9, 1993.

¹⁷ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938/1958.

¹⁸ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, bok VI (översättning Mårten Ringbom), Daidalos, Göteborg, 1967/2004. Även Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, bok VI (nyöversättning Charlotta Weigelt, kommande publicering), Södertörns högskola, Stockholm, 2014,

¹⁹ Min text om Lindberg refererar till inspelat material och anteckningar från hennes 75% seminarium, Konstfack, maj 2013. Min text om Nobel refererar till kommande avhandling, disputation Konstfack/KTH, september 2014.

Filosofen Gilbert Ryle skrev *The concept of mind* 1949, och introducerade där begreppen *knowing-that* och *knowing-how*.²⁰ *Knowing-that*, veta att, kan sägas stå för den traditionella synen på kunskap – vi vet att ett instrument fungerar på ett specifikt sätt, vi vet att patientens sjukdomstillstånd kräver en viss behandling.²¹ *Knowing-how*, veta hur, är en kunskap som kopplas till färdigheter som krävs för att utföra specifika handlingar – vi vet hur instrumentet ska spelas, vi vet hur vi ska behandla patienten.²² Användandet av *knowing* istället för *knowledge* förstår jag som en markering av att det handlar om en aktivitet, en handling; ett verb snarare än ett substantiv. Kunskap kan ha både teoretisk och praktisk karaktär, oavsett form är det, enligt Ryle, fråga om en aktivitet.²³ Han menar att vi förstår något till fullo först i själva handlingen. Kunskapen blir prövad i det vi gör, om det så rör sig om ett teoretiskt resonerande eller ett praktiskt utförande. Förståelsen, den egentliga kunskapen, uppstår i själva aktiviteten.

När Ryle diskuterar vad *knowing-how* innebär använder han begreppet *intelligent görande (intelligent practice)*.²⁴ Ryle ifrågasätter uppfattningen att när vi pratar om intelligenta göranden, refererar vi ensidigt, eller i varje fall i första hand, till aktiviteter som kopplas till intellektuella eller teoretiska förhållningssätt. Praktiskt görande däremot uppfattas befinna sig på avstånd från det intelligenta, möjligtvis kan det ses på som ett resultat, eller tillämpning, av ett teoretiskt intelligent tänkande. Ryle betonar vikten av att ta sig förbi detta synsätt. Teoretisering är även det en praktik och Ryle vill påvisa att det finns många olika aktiviteter som kan visa på ”qualities of mind”:

Intelligent practice is not a step-child of theory. On the contrary theorizing is one practice amongst others [---]²⁵

Ryle bygger upp sin kritik kring det han menar är en rådande och vilseledande myt: när vi utför något och samtidigt tänker på vad det är vi gör, gör vi egentligen två saker.

To do something thinking what one is doing is, according to this legend, always to do two things; namely, to consider certain appropriate propositions, or prescriptions, and to put into practice what these propositions or prescriptions enjoin. It is to do a bit of theory and then to do a bit of practice.²⁶

²⁰ Ryle, 1949.

²¹ Uppsatsens inriktning gör att jag inte kommer att gå in närmre på detta kunskapsbegrepp.

²² Ryle, s. 28.

²³ Ibid., s. 27.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. s. 30.

Här finns uttryckligen något som samstämmer med min upplevelse av en konstnärlig kunskapsprocess. Jag tolkar Ryles beskrivning av intelligent görande som en aktivitet som sker under reflektion, men där görandet och reflektionen utgör en enhet. Det sker inte efter givna föreskrifter eller mallar utan är istället mer ett pågående utforskande. Det skulle kunna gå att likna vid ett slags tänkande som inte, i varje fall inte enbart, sker genom formulerandet av ord och påståenden. När jag, som i min berättelse, arbetar med mitt verk är detta tänkande något som även sker kroppsligt och icke-verbalt. Med materialet i mina händer avgör jag hur det ska formis och behandlas. Jag besitter även en ”hantverksmässig” kunskap om att tyget beter sig på ett visst sätt och att ursågningen av bordsytan kan göras med ett visst verktyg. Men det är i handlingen jag på ett mer avgörande sätt ”tänker” och gör mina val. Och vad som kan vara av betydelse i koppling till Ryle: min upplevelse är inte att det är fråga om en dubbel aktivitet, såsom att först överväga och därefter utföra.

[---] the intellectualist legend is false and that when we describe a performance as intelligent, this does not entail the double operation of considering and executing.²⁷

Det är inte så, menar jag, att den konstnärliga processen aldrig innebär ett analyserande eller formulerande. Det finns reflekterande både före och efter. Men det jag vill försöka ringa in, som är mer svårfångat, är just det tänkandet eller reflekterandet som sker integrerat i handling.

Ryle frågar sig varför vi tycks vara så benägna att tro att ett intelligent görande måste inbegripa två olika processer: en som står för görandet och en som står för teoretiserandet.²⁸ Ett svar kan vara, fortsätter Ryle, förenat med vår uppfattning av ”the ghost in the machine”.²⁹ Ett kroppsligt görande är oftast något öppet och synbart, som just därför går att avskriva som enbart en fysisk process. En rådande tes är att det finns ett motsatsförhållande i begreppen ”fysisk” och ”mental” på så sätt att ett görande som utförs fysiskt knappast i sig själv kan sägas vara en mental operation.

Jag tolkar Ryle som att försöka beskriva vad som händer i handling, i mitt eget görande exempelvis, inte betyder att vi strävar efter att nå en annan uppsättning av ”skugglika operationer”. Jag tänker och arbetar ”intelligent” i min aktivitet, inte bara innan eller efter. Jag är kroppsligt aktiv och jag är mentalt aktiv. Men jag är det inte på två olika ställen, jag arbetar inte med två olika ”maskiner”. Det synliga jag gör med mina händer är ingen effekt av en

²⁷ Ryle, s. 30.

²⁸ Ibid. s. 32.

²⁹ Ibid.

föregående mental händelse, i varje fall är det inte enbart det. Det finns ingen tydlig åtskillnad mellan kropp och medvetande, eller mellan att göra och att reflektera.

When I do something intelligently, i.e. thinking what I am doing, I am doing one thing and not two. My performance has a special procedure or manner, not special antecedents.³⁰

Det är absurt, menar Ryle, att en handling betraktas som intelligent först när den dessförinnan har planlagts. Jag prövar att vända tillbaka till min berättelse om tillblivelsen av ett verk. När jag arbetar med hur tyget ska falla kan det beskrivas som en ”intelligent” handling i sig. Görandet behöver inte dessförinnan ha formulerats och problematiserats i ord för att det ska betraktas som kvalificerat.

Detta visar att Ryle ser på begreppet knowing-how som en komplex disposition. Det är inte fråga om något vi gör av reflex eller som en del av ett vanemönster. Knowing-how inbegriper mycket väl ett iakttagande av regler, kanons och olika kriterier. Men, upprepar Ryle, det handlar inte om en dubbel operation av ett inledande teoretiskt tankearbete med ett påföljande praktiskt genomförande. Ryle ger härigenom ett tänkvärt och för mig användbart alternativ till vad jag uppfattar som det gängse sättet att se på kunskap som strikt uppdelad i teoretiska och praktiska fält.

Ett konstnärligt utövande kan innefatta en fysisk process där det Ryle kallar ett kroppsligt görande är synligt och redovisat. Att frånta denna process en mental och ”intelligent” nivå skulle kunna vara att förringa dess värde. Kanske är det tydligast att blicka mot konstnärlig utbildning för att beskriva hur en alltför snäv uppdelning mellan teori och praktik kan framstå som problematisk. Det finns en risk att själva praktiken i sig inte betraktas som kvalificerat kunskapsgenererande och att därför ett teoretiskt förhållningssätt, exempelvis i form av ett uppsatsskrivande, måste läggas till för att arbetet ska gälla som ett ”intelligent görande”. Jag upplever att det här finns en värdemätning som är själva kärnan både i Ryles och i mina resonemang. Jag märker min strävan efter att beskriva praktikerns aktivitet som även det en mental och intelligent process, i sig självt – och att jag genom detta vill få praktikerns, och konstnärens, värde upplyft.

³⁰ Ryle, s. 32.

Reflektion i handling

Donald A. Schön ger i *The Reflective Practitioner* en orientering i hur han tänker kring kunskap och reflektion.³¹ Han menar att så gott som alla yrkesprofessioner är uppbyggda kring det som kan kallas för *kunskap-i-handling*.

Våra kunskaper är vanligtvis underförstådda. De ligger implicit i våra handlingsmönster och i vår känsla till det material vi handskas med. Det tycks rimligt att säga att våra kunskaper ligger i handlingen.³²

Schön hänvisar till Ryle och uttrycker även han att vi måste göra oss av med föreställningen att intelligent praktik är en tillämpning av kunskaper för instrumentella beslut.³³ Istället är det genom kunskap-i-handling som vi gör bedömningar i vår yrkesvardag. Vi använder oss av en pålitlig och effektiv hantverksskicklighet utan att för den skull formulera oss kring bakomliggande regler och teorier varför vår bedömning görs.

Schön menar också att vi mycket väl kan tänka på att göra något medan vi gör det, reflekterandet behöver inte föregå handlingen, utan istället vara *reflektion-i-handling*.³⁴ Som exempel lyfter Schön fram improvisationsmusikern. Det finns en överenskommen struktur, men när musikerna lyssnar på varandra och sig själva gör de bedömningar i stunden som bygger upp musiken. Musikerna har inte bara kunskap i att använda sina instrument, de har även en utvecklad kunskap i att veta hur och när detta ska användas.³⁵ Denna förmåga till reflektion-i handling och kunskap-i-handling används i alla praktiker, menar Schön. Även om det i improvisationsmusikerns fall handlar om själva kärnan i praktiken.

När någon reflekterar-i-handling blir han en forskare i praktiken. Han är inte beroende av de kategorier som hör till etablerade teorier och tekniker utan skapar en ny teori för det unika fallet. Hans utforskning är inte begränsad av övervägande om olika medel som ska leda till tidigare fastställda mål. Han skiljer inte mellan mål och medel utan definierar dem ömsesidigt när han griper sig an den problematiska situationen. Han gör ingen skarp åtskillnad mellan tänkande och handlande, han resonerar sig inte fram till ett beslut som han senare översätter i handling. Eftersom hans experimenterande är en sorts handling, är dess förverkligande inbyggt i hans utforskande. På så sätt kan reflektioner-i-handling äga rum, även i

³¹ Schön, 1982.

³² Donald A. Schön, ”Den reflekterande praktikern” ur *Reflektion och praktik i läraryrket*, översättning Sten Andersson, red. Christer Brusling, Göran Strömquist, Studentlitteratur, Lund, 1996, s. 26.

³³ Ibid., s. 27.

³⁴ Ibid., s. 30.

³⁵ Ibid., s. 31.

situationer som är osäkra eller unika, därför de inte är begränsade till den tekniska rationalitetens dikotomier.³⁶

Ordet reflektion har sitt ursprung i det latinska verbet *reflectere* – där *flectere* betyder böja, vända och *re* betyder tillbaka, åter.³⁷ Vårt användande av ordet i mänskliga sammanhang är förstås metaforiskt. Vi kan också använda begreppet reflektion i betydelsen ”tänkande”.³⁸ Ett objekt eller en företeelse iakttas eller upplevs med eftertänksamhet, något som då kan leda till att vi får en större förståelse och medvetenhet om det som vår uppmärksamhet varit riktad mot. Reflektion kan också förstås som självreflektion – vi vänder oss mot oss själva och våra handlingar. Vi upplever oss i reflektionen, vi blir självmedvetna.

I antologin *Reflektion och praktik i läraryrket* har filosofen Jan Bengtsson skrivit en artikel med titeln *Vad är reflektion? Om reflektion i läraryrke och lärarutbildning*.³⁹ Bengtsson är uttalad kritisk till Schöns begrepp reflektion-i-handling och bygger upp en argumentation mot detta. Som titeln anger formar han sitt resonemang med utgångspunkt i lärarens yrkesprofession och användande av reflektion i denna.

Bengtsson beskriver hur intresset för reflektion under det senaste decenniet vuxit sig stark inom den anglosachsiska världen. Detta förklarar han med att i dessa länder har en positivistisk inriktning varit rådande inom samhälls- och humanvetenskap. Det har fört med sig en ”starkt instrumentalistisk syn på förhållandet mellan vetenskap och yrkespraxis”.⁴⁰ Bengtsson menar att reflektionsbegreppets inträdande inte minst inom pedagogik är att likna vid ett paradigm. Vi översvämmas av uttryck som exempelvis ”reflektiv praktik” och ”reflektivt tänkande”. Men, fortsätter han, begreppen används så frekvent i den allmänna debatten att det paradoxala har inträffat att det ofta sker på ett oreflekterat sätt. Prefixet ”reflektiv” ger ett löfte som kanske inte alltid uppfylls, om medvetenhet och självständighet i förhållande till exempelvis politiska och ideologiska faktorer.⁴¹

Bengtsson hävdar att det Schön innefattar i reflektion-i-handling inte är något annat än reaktion på eller interaktion med en uppstådd situation. Schön är tydlig med att det han avser inte är reflektion *över* något, men detta är motsägelsefullt uttrycker Bengtsson. Vare sig det handlar om reflektion i betydelsen ”tänkande” eller ”självreflektion” är det ofrånkomligt

³⁶ Schön, s. 41. Med ”teknisk rationalitet” syftar Schön på den modell för kunskap som består av instrumentell problemlösning genom tillämpning av vetenskaplig teori och praktik.

³⁷ Bengtsson, s. 72.

³⁸ Ibid., s. 73.

³⁹ Ibid., s. 67-79. Jan Bengtsson är professor på pedagogiska institutionen vid Göteborgs universitet och forskar kring utbildning, kunskap och lärande.

⁴⁰ Ibid., s. 67.

⁴¹ Ibid., s. 69.

reflektion *över* något – och reflektion är just detta, en distanseringsmöjlighet.⁴² Schöns exempel på reflektion-i-handling är exempel på avbrott i handlingen snarare än integration av reflektion i handlingen, resonerar Bengtsson.⁴³

Filosofen Bengt Molander tillägnar ett kapitel i boken *Kunskap i handling* åt Donald A. Schöns tankar och insikter kring kunskap och lärandet.⁴⁴ Molander betonar Schöns betydelse men lyfter också upp kritiska aspekter. I likhet med Bengtsson är Molander kritisk till Schöns beskrivning av att reflektion-i-handling innefattar både reflektion över något som gjorts, samtidigt som det också tycks stå för ett mer allmänt ”funderande” kring vad det är man just i stunden gör.⁴⁵ Molander menar att detta överskuggar de skillnader som finns mellan dessa typer av reflektion. Enligt Molander har det tänkande och funderande som pågår under själva görandet inte nödvändigtvis något att göra med att reflektera. Istället föreslår han att detta ”att tänka på vad man gör” skulle kunna beskrivas som ”*uppmärksamt handlande med beredskap för förändring*”.⁴⁶ Molander ser en fara i Schöns påstående att reflektion-i-handling kan ske utan att man med ord kan beskriva vad man gör.⁴⁷ Han uttrycker: ”Gränsen mellan reflektion-i-handling och (oreflektad) reaktion förefaller då suddas ut.”⁴⁸ Molander hänvisar till Schöns beskrivning av jazzmusikern som i en improvisation reflekterar genom ”en känsla för musiken”, alltså en reflektion som sker utan ord. Molander verkar här mena att det är olämpligt att överhuvudtaget benämna denna ordlösa ”känsla” som reflektion. Reflektion bör, enligt Molander, förbehållas det som sker när vi tar ett steg tillbaka och får perspektiv på vad vi gör. Det vi gör, eller har gjort, ”speglas” då för oss. En förutsättning för att detta ska ske är att vi inte är helt upptagna i våra handlingar.⁴⁹

När jag vänder blicken mot min yrkesprofession ser jag hur begreppet reflektera används frekvent och, precis som Bengtsson menar, ibland lite lättvindigt. Enligt min mening märks detta tydligast inom konstnärliga utbildningsmiljöer. I allmänt tal och ännu mer preciserat i examensmål återkommer ständigt ord som ”reflektat förhållningssätt”, ”reflektera över sitt eget och andras konstnärskap” och ”reflektiv praktik”. I handledningssituationer reflekterar student och handledare tillsammans över det pågående arbetet, på seminarier och genomgångar förväntas studenter reflektera över sitt eget, men också andras arbete. Det finns även en utbredd uppfattning om att den kanske viktigaste delen

⁴² Bengtsson, s. 76.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Molander, s. 131-161.

⁴⁵ Ibid., s. 40.

⁴⁶ Ibid., s. 140.

⁴⁷ Ibid., s. 141.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., s. 143.

av reflekterandet över det egna arbetet ska avhandlas skriftligt, exempelvis i en examensuppsats. Reflektionen förväntas alltså ta sin huvudsakliga form i det verbala och kanske ännu mer i det textuella, och det är helt klart i syftning till en reflektion *över* något. Jag erfar här en pågående diskussion om relation mellan teori och praktik inom konstnärlig profession i stort och inom konstnärlig högskoleutbildning ännu mer specifikt. Bakgrunden till denna diskussion kan kortfattat sägas vara en upplevd obalans mellan två kunskapssystem: den konstnärliga praktiken/det konstnärliga görandet och det mer ”förnuftstyrda” teoretiska förhållningssättet. En ofta rådande föreställning jag möter är också att reflekterandet i huvudsak inryms i det som benämns som teori.

Denna uppfattning, att reflektion är reflektion *över* något och att reflektion sker bäst genom att formulera sig verbalt helst i text, kan ställas mot ett annat förhållningssätt. Det skulle gå att påstå att konstnärligt görande innefattar att reflektion även sker *i* handling. Det jag försöker pröva är om inte denna typ av reflektion kanske är den, så att säga, mest essentiella för den konstnärliga utövaren. Det är här oväntade skeenden möter praktikern, det är här sinnen avgör vilka val som görs, det är här det egentliga konstnärliga kunskapsutövandet äger rum. Ryles och Schöns kritik av uppfattningen om att ett praktiskt genomförande bör föregås av ett inledande teoretiskt tankearbete för att räknas som ”intelligent”, stärker mig i detta.

I Bengtssons och Molanders problematisering av begreppet reflektion-i-handling finns resonemanget att eftersom reflektion i sig självt innebär en form av distansering måste den inträffa i ett, om än så kort, uppehåll i själva handlingen. De verkar också mena att det Schön beskriver är inget annat än ett tänkande under själva handlingen och att reflektion inte är likvärdigt med ”vanligt” tänkande. Jag vänder tillbaka till mitt eget arbete med verken i berättelsen. Jag har sammetstyget i mina händer och prövar att på olika sätt forma det mot bordet. Det som jag uppfattar som reflektion-i-handling, sker det verkligen i handlingen eller gör jag någon form av uppehåll i mitt handlande när jag reflekterar? Frågan leder till förvirring, men en sak framträder ändå; det verkar som att Bengtsson och Molander utgår från att reflektion sker uteslutande genom ett tänkande ”i huvudet”, där kroppen i övrigt, och allt den håller på med i handlingen, stannar upp. Jag upplever att reflektion sker med alla sinnen. När jag själv försöker se var och på vilket sätt jag kan sägas utföra reflektion-i-handling, sker det lika mycket med händernas hjälp. Med en viss skepsis prövar jag att säga: Jag har ett material i mina händer, mina fingrar reflekterar över vad jag vill uttrycka.

Att reflektion äger rum kan ses som ett kvitto på att ”intelligent” kunskap har genererats. Om denna reflektion inte kan anses ske i själva görandet och inte kan sägas äga

rum ordlöst, utan att istället uppfattningen är att reflektion är en form av kritisk granskning som uteslutande sker i efterhand *över* något, framträder en problematik. I en förlängning kan detta leda till ett resonemang där det konstnärliga kunskapsutövandet avkrävs en distanserad och kritisk granskning i textuell form för att förstås som värderad och ”intelligent” kunskap. Detta kan komma att prägla konstnärliga utbildningar och risken är att det skapar en klyfta till konstnärens praktiska arbete.

I mitt görande, del II

Jag spelar. Alltså finns jag. Jag lyssnar på det spelade. Alltså hör jag.
Jag reagerar på det hörda. Alltså reflekterar jag och spelar igen. Jag lyssnar på det spelade från mina medspelare. Jag reagerar på det hörda. Alltså reflekterar jag och spelar igen. Tillsammans.⁵⁰

Sten Sandell, *På insidan av tystnaden*

Jag gör. Jag klipper i tyget och kan direkt se vad handlingen för med sig. Jag får ett svar, en återkastande rörelse och kan gå vidare. Tyget betar sig si eller så. Det här fungerar och, lika ofta, det här fungerar inte. Vi är visserligen subjekt och objekt, men samtidigt påverkas jag av objektets förändring.

Vår dialog sker med ett slags medvetandegörande. Det handlar till viss del om perception, att jag uppfattar objektet på ett visst sätt, men inte bara. Jag sågar, tolkar det jag ser, vrider klockan tillbaka och sedan framåt mot något som jag inte vet. Men det är jag som styr sågen. Dialogen pågår över tid och den har ett rum för sig. Jag behöver inte vara i ateljén utan kan precis lika gärna sitta på bussen, eller gå omkring bland hyllorna i tygaffären i Sundbyberg.

Till slut står verket där, förflyttat till en helt annan plats än ateljén. Jag ser hur besökare närmar sig och ibland kan jag uppfatta några ord. Till viss del är jag sårbar men samtidigt kan jag ställa mig lite vid sidan av.

Reflektionens gestalt

Reflektion-i handling är, som jag tidigare beskrivit, enligt Schön något som finns inom alla

⁵⁰ Sten Sandell, *På insidan av tystnaden: En undersökning*, avhandling Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2013. Sandell är musiker och tonsättare. I hans forskning prövas i både text och musik olika sätt att utforska den fria improvisationen.

yrkesprofessioner.⁵¹ När läraren verkar i klassrummet, när sjuksköterskan möter sina patienter och så vidare. Vi ställs ständigt inför nya situationer och måste oupphörligen göra omtolkningar och gör detta *i* handling. Det specifika med konstnärens reflektion-i-handling tycks vara att handlingen leder fram till någon form av verk, som skulle kunna sägas vara en *gestalt* av själva reflektionen. Och denna gestalt klarar sig bra utan mig. I slutet av den inledande berättelsen skriver jag: ”Besökarna får ta del av verken, nu kan jag lämna dem”, och med denna medvetet otydliga syftning menar jag att jag kan lämna både verk och besökare. När verket transporteras från ateljén är mina handlingar och mitt reflekterande-i-handling avslutat. Verket i berättelsen, *Riktadhet II (bord)*, skulle nu i sin tur kunna sägas utgöra en reflektionsyta för en betraktare.

Centrum för Praktisk kunskap har gett ut antologin *Reflektionens gestalt*.⁵² Reflektion är, menar redaktören Kristina Fjelkestam inledningsvis, grundprincipen för den moderna filosofin. Hon hänvisar till Kants formulering i hans *Kritik av det rena förnuftet*:

[Reflektionen] (reflexio) befattar sig inte med föremålen själva, i syfte att erhålla begrepp direkt av dessa, utan är snarare det själstillstånd i vilket vi först förbereder oss för att ta reda på de subjektiva betingelser under vilka vi kan nå fram till begrepp.⁵³

Jag tolkar detta som att reflektion innebär ett slags öppnande mot det vi har framför oss. Det är ett tillstånd som inte i första hand finns där för att rationellt begripa något. Fjelkestam beskriver självreflektionen som en mänsklig förmåga som, genom att vara både medvetandegörande och emancipatorisk, exempelvis kan möjliggöra social förändring. Reflektion, eller närmare bestämt självreflektion, utgörs av en form av kontinuerlig inre dialog. Vi ställer tidigare erfarenheter i relation till ett nu och härigenom kan vi också blicka framåt.⁵⁴ Det konstnärliga uttrycket kan liknas vid just *reflektionens gestalt*, fortsätter Fjelkestam.

Konsten förmedlar upplevelser i nuet där det invanda plötsligt ter sig främmande och det främmande blir igenkännligt, ett slags *företeelsernas tillblivelse*.⁵⁵

⁵¹ Schön, 1996, s. 37.

⁵² Fjelkestam, 2009.

⁵³ Ibid., s. 13.

⁵⁴ Ibid., s. 7.

⁵⁵ Ibid., s. 8. Med begreppet ”företeelsernas tillblivelse” hänvisar Fjelkestam till Viktor Sklovskij, *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm, 1971.

Min tolkning av Fjelkestam kan kopplas till berättelsen ovan om arbetet med verket: Det konstnärliga verket har blivit till genom en reflekterande ”dialog” och kommunicerar också något som betraktaren kan ta vidare i egna reflektioner – verket utgör en möjlig reflektionsyta.

Fjelkestam beskriver det konstnärliga uttrycket som en reflektionens gestalt och att den som sådan kan fungera både återspeglade och återkastande för en betraktare. Hon lyfter här fram reflektionsprocessens emancipatoriska möjlighet.⁵⁶ Att med sina tidigare erfarenheter blicka tillbaka och reflektera kring vad som händer i detta nu, kan leda till att möjliggöra något i en framtid. Med dessa tankar kring reflektionsprocessen vänder jag tillbaka till berättelsen ovan om mitt eget görande: ”Jag sågar, tolkar det jag ser, vrider klockan tillbaka och sedan framåt mot något som jag inte vet.” Min egen reflektionsprocess i arbetet med verket kan sättas i relation till betraktarens möjlighet till fortsatt reflektion – även denna skulle kunna sägas fungera både återspeglade och återkastande.

Kunskap vs. talang

Jag har en inlärd förmåga att handskas med en mängd olika material. Men hur utkristalliseras ett konstnärligt verk ur detta? Det går att tänka att det krävs en slags individualisering av kunnandet, en slags meningsbärande process. Det är också avgörande för en konstnär att hålla kvar vid sin intention och kunna utveckla den. Vad är det för kunskap som står bakom en sådan förmåga?

Den skönlitterära författaren Zadie Smith har i essän *Misslyckas bättre* försökt greppa vad som kännetecknar en bra författare. Hon beskriver skrivandet som ett hantverk som ”gäcker hantverksskickligheten: hantverksskickligheten i sig själv kommer inte att göra en roman till en stor roman”.⁵⁷ Det spelar alltså ingen roll hur hantverksskickliga vi är. Smith menar att förutsättningarna för att skriva en stor roman ”beror inte bara på ordens raffinemang på baksidan, utan på medvetandets raffinemang, det Aristoteles kallar utbildandet av känslor”.⁵⁸ Jag kan utan att tveka ta till mig detta resonemang. Att vara hantverksskicklig, såsom Smith här definierar det, utgör ingen given grund för att bli ”skicklig” som konstnär; ibland kan till och med en hög nivå på hantverksskicklighet upplevas som något som hindrar utvecklandet i en konstnärlig process. Smith betonar i essän att det avgörande för att skriva

⁵⁶ Fjelkestam, s. 7-8.

⁵⁷ Smith, s. 20.

⁵⁸ Ibid., s. 21.

bra inte så mycket är en fråga om skicklighet utan snarare om personlig karaktär. Hon ifrågasätter också varför vi aldrig, när det gäller författare, vågar göra denna koppling mellan personliga resurser och kapacitet.⁵⁹ ”En författares personlighet är dennes sätt att vara i världen”, skriver hon.⁶⁰ Men, frågar jag, det är väl detta vi alltid så lättvindigt gör. Vi tycks ofta koppla konstnärens utövande nästan enbart till dennes karaktär: begåvning, genialitet och ibland även galenskap. Smiths skildring går på så sätt emot min egen ambition att försöka beskriva det konstnären gör, bortom det rent hantverksmässiga, som ett kunskapsutövande. Men samtidigt pekar hon på något jag inte helt kan argumentera emot. Jag prövar tanken att konstnären använder sin person i sitt utövande och att detta görs på ett annat sätt än hos andra yrkesutövare och använder Smiths ord: En konstnärs personlighet är dennes sätt att vara i världen. Jag vänder åter tillbaka till berättelsen kring gestaltandet av mitt verk. Det är inte svårt för mig att se att valen jag gör kring verkets tematik berör något i min person. Även om verket inte har en självbiografisk ton kan jag se att skälet till varför det ser ut som det gör, och varför det blivit till, bottnar i mitt sätt att vara i världen. Det är en gestaltning som jag skapar, den skapas i en kontext med vissa förutsättningar, men avsändaren är jag själv. Smith kallar det spår som författaren lämnar efter sig i världen för *stil*.

När man förstår stil i dessa termer, så föreställer man sig den inte som enbart en fantasifull syntax eller som en grann glasyr ovanpå en litterär kaka, inte heller som ett okontrollerbart resultat av någon mystisk hastighet ihoprullad inom själva språket. Man ser snarare stil som en personlig nödvändighet, som det enda möjliga uttryckssättet för en viss människas samvete. Stil är författarens sätt att berätta sanningen.⁶¹

Men vilken yrkesutövare använder inte sig själv i sin profession? Detta gäller i allra högsta grad i alla mellanmännsliga yrken: terapeuten i dialog med sin patient eller läraren framför sina elever. Också i dessa yrken är det yrkesutövaren själv med hela sin kroppsliga närvaro, som är verktyget. Jag kan också föreställa mig att terapeutens eller lärarens karaktär har en stor betydelse i deras utövande. I likhet med dem använder jag mig av min egen person i mitt utövande. I likhet med dem bygger mitt utövande på kunskap.

⁵⁹ Smith, s. 20.

⁶⁰ Ibid., s. 21.

⁶¹ Ibid.

I mitt görande III

Jag beskriver inte hyllorna fyllda av material som aldrig blivit något.

Halvfärdiga verk som gömmer sig i förrådet.

Veckor av tomhet.

Jag beskriver inte tvivel.

Platt som en pannkaka faller allt ihop.

Idéerna, tankarna, som först verkade så bra.

Hur jag vill öppna skåpet och plocka fram en fin beprövad manual.

Osäker kunskap

Det konstnärliga görandet beskriver jag som i vissa aspekter öppet och osäkert. Jag kan inte veta, och bör inte veta, exakt vad mitt handlande kommer att leda till. Denna osäkerhet, menar jag, är en förutsättning för att kunna utforska något. När jag i den första berättelsen beskriver tillblivelsen av ett verk kan det gå att tolka som att arbetet flyter på helt friktionsfritt. Men öppenheten, och osäkerheten, bär också med sig en risk att misslyckas.

Filosofen Marcia Sá Cavalcante Shuback skriver i inledningen till sin essäsamling *Lovtal till intet* om tolkning och förståelse utifrån ett hermeneutiskt perspektiv.⁶² Hon beskriver betydelsen av att göra sig osäker, att våga göra det bekanta främmande, för att nå förståelse.

Att kunna ta avstånd från det egna, det självklara, det bekanta framstår som en grundläggande betingelse för en förståelse av det som är oss främmande.⁶³

Sá Cavalcante Shubacks inledande diskussion utgår från att tolkaren är en läsare och att det som ska tolkas är en text, något som direkt går att översätta till den tolkningsprocess som kan uppstå hos en betraktare av ett konstverk. Men jag kan även använda hennes formuleringar till att beskriva den process som sker mellan mig som konstnär, som ”tolkaren” och den idé, frågeställning, tematik eller situation som ska ”tolkas” in i ett verk. Denna process skulle då utgöra själva bearbetningen, transformeringen, fram till ett gestaltat verk. Sá Cavalcante Shuback beskriver här att upptäckandet av det som är främmande innebär ”[---] ett ögonblick

⁶² Sá Cavalcante Shuback, 2006.

⁶³ *Ibid.*, s. 8.

av suspension, av cesur, där en intighet träder fram.”⁶⁴ Det är själva upptäcktsmomentet som märks som denna intighet.

Upptäckandet som sådant träder fram som ett intet i den meningen att allt som redan är bekant, det ”egna”, inte bara förlorar sin självklarhet utan visar sig som det som aldrig har varit såsom det nu visar sig. Det är inte så att det som nu upptäcks kommer fram som något som inte har varit förut. Det är allt som har varit, som visar sig som det som aldrig har varit som nu.⁶⁵

Så Cavalcante Shubacks beskrivning av denna intighet överensstämmer med den öppenhet och osäkerhet jag själv kan stå inför i mitt konstnärliga görande. För att upptäcka krävs att det till synes självklara, och kanske mest förväntade, träder tillbaka.

I början av min konstnärliga utbildning minns jag hur undervisning i exempelvis teckning, beskrevs som en övning i att träna upp ett seende. Jag glömmer inte när jag förstod skillnaden mellan att teckna av trädet framför mig så som jag förväntade mig att ett träd skulle se ut – och att våga stanna i osäkerheten, skärpa seendet och med pennan prövande faktiskt upptäcka trädets form. Med Sá Cavalcante Shubacks ord skulle det då gå att säga att jag var öppen att se det främmande i det bekanta:

När det främmande i det bekanta tas på allvar uppstår [---] ett ögonblick där ett visst icke-vetande träder i kraft, ordlöst och tyst, i en öppenhet – som när vi ser något för första gången.⁶⁶

Men att sträva efter detta upptäcktsmoment för också med sig ett risktagande, tänker jag. Att lämna det kända och förväntade kan innebära ett misslyckande. Intigheten skulle kunna sägas föra med sig en risk att faktiskt inte upptäcka någonting. Ett upptäcktsmoment skapar förutsättningar för att upptäcka, men det finns aldrig garantier för att jag verkligen gör det. Jag kan i mitt konstnärliga görande ha kunskap av att osäkerheten, intigheten, är en förutsättning. Kunskapen kan skapa en beredskap, men aldrig ett löfte.

Konst och kunnande

Etymologiskt har ordet ”konst” på ett flertal språk samma ursprung som ”kunnande” och ”kunskap”. Den finske filosofen Arto Haapala inleder artikeln ”*Det är ingen konst*”:

⁶⁴ Sá Cavalcante Shuback, s. 8.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., s. 9.

Kunskap, kunnande och konst med just detta språkliga samband.⁶⁷ Konst används även idag i vardagligt tal som något nära kopplat till kunnande: konsten att göra det rätta, konsten att spara pengar. Haapala ställer frågan: ”Vilken roll spelar kunskapen och kunnandet i en konstnärs process?”⁶⁸ Inledningsvis beskriver han hur kunnandet och konsten löpte sida vid sida under antiken medan desto skarpare skiljelinjer dem emellan har dragits i vår moderna tid. Haapala refererar till filosofen och historikern R.G. Collingwoods konstteoretiska verk *The Principles of Art*.⁶⁹ Collingwood bygger här upp en skarp definition av vad som handlar om konst respektive vad som handlar om hantverk. Ett tekniskt kunnande i att bearbeta ett material kännetecknar en hantverkare, inte en konstnär. Även om denna typ av kunnande kan aktualiseras i en konstnärs utövande är det inte av betydelse i själva tillblivelsen av konst.⁷⁰ Den egentliga konstnärliga processen sker, enligt Collingwood, i konstnärens huvud.

When, speaking of a work of art (tune, picture, & c.), we mean by art a specific craft, intended as a stimulus for producing specific emotional effects in an audience, we certainly mean to designate by the term ”work of art” something that we should call real. The artist as magician or purveyor of amusement is necessarily a craftsman making real things, and making them as real as the works of an engineer, and for the same reason.

But it does not at all follow that the same is true of an artist proper. His business is not to produce an emotional effect in an audience, but, for example, to make a tune. This tune is already complete and perfect when it exists merely as a tune in his head, that is, an imaginary tune.⁷¹

Ett konstverk är på så sätt en ren produkt av ”imaginary object”. Det faktiska görandet är mer av ett medel för att konstnären ska kunna transformera denna fantasi till något som kan möta betraktaren. ”Konstens språk” är konstnärens förmåga att medvetet uttrycka och kommunicera ”känslor” och det är denna förmåga som visar konstnärens egentliga kunnande.⁷²

Det är lätt att, liksom Haapala, avfärda Collingwoods expressionsteori som romantisk och ouppdaterad. En konstnärs verk kan lika gärna vara uppbyggd kring exempelvis en rent intellektuell, politisk eller sociologisk tematik, långt ifrån uttryckandet av ”egna känslor”. Men i min strävan att beskriva det konstnärliga kunskapsutövandet kan jag ändå ha nytta av Collingwoods försök att ringa in konstnärens kunskap. Jag prövar att återgå till den inledande

⁶⁷ Haapala, 1993.

⁶⁸ Ibid., s. 139.

⁶⁹ Collingwood, 1938/1958. Collingwood (1889-1943) förde här fram uppfattningen att konsten är en nödvändig funktion för det mänskliga tänkandet.

⁷⁰ Ibid., s. 139-144.

⁷¹ Ibid., s. 139.

⁷² Ibid., s. 139-140.

berättelsen. Jag har ett visst tekniskt hantverkskunnande som gör att jag vet hur sammetyget ska skäras till för att få ett fallande uttryck. Jag instämmer med Collingwood om att detta inte gör mig till konstnär. Men, menar jag, ”hantverkandet” är ändå mer än ett nödvändigt medel för att färdigställa verket. När jag arbetar med materialet är det också en parallell form av ”tänkande” som leder mig fram i det konstnärliga görandet och som får mig att medvetet eller omedvetet komma fram till vad jag vill kommunicera. Haapala fortsätter med att resonera kring kunnandets förhållande till handling:

En handling som utförs med hjälp av ett kunnande är intentionell. [...] en intention som finns i kunnandet är inte samma sak som ett medvetet tänkande, som föregår en handling. [...] Kunnandet förenar intentionen och handlingen med varandra och intentionen förverkligas med hjälp av kunnandet.⁷³

Jag vänder åter tillbaka till mitt handlande i berättelsen. Jag sågar ut en form i bordsskivan och fäster ett tyg runt den ursågade kanten. Hur jag gör detta, hur jag gör alla dessa små val jag möter är inget jag medvetet tänkt innan jag handlar. Inte heller är det en handling utförd på helt slumpmässiga, känslomässiga, grunder. Det är en intentionell handling. Min ”fantasi” skapar inte verket, det är mitt kunnande som är förutsättning till att intentionen förenas med handling.

Men kunnandet beror inte enbart på individuella förutsättningar, det står i ett nära förhållande även till sociala och samhällsliga villkor, menar Haapala. Det är därför vanskligt, menar jag, att tänka på intentionen som kopplad enbart till individen, såsom Collingwood försökte övertyga oss om när det gäller individens uttryck av ”egna känslor”.⁷⁴ Intentionen fungerar även på ett intersubjektivt plan, skriver Haapala. Individen använder sig av exempelvis symboler och konventioner för att genomföra sina intentioner. Detta gäller även konstnären som precis på samma sätt använder sig av och förhåller sig till omgivande synliga och osynliga regelsystem.⁷⁵

Förutsättningen för att konstnärens kunnande ska utvecklas är individualiseringen, menar Haapala. Det finns grundregler för exempelvis måleri och skrivande, som när man lär sig dessa konstitueras i ett kunnande. Men det är först när detta kunnande har individualiserats som vi kan prata om konst överhuvudtaget. Processen när individualiseringen tar form och stabiliseras leder fram till något som även Haapala benämner som *stil*. ”Ett individualiserat

⁷³ Haapala, s.145.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., s.146.

kunnande eller individualiserad konst kan strida mot konstens grundregler eller grundprinciper”, fortsätter Haapala.⁷⁶ Exempelvis kan en författares stil innebära ett medvetet avlägsnande bort från grammatiska regler.

Både den teoretiska och den praktiska övningen kan ha sin inverkan på att ett kunnande individualiseras. I vilken mån båda formar en enskild individs konst, varierar från fall till fall. För en konstnär är teorin betydelsefull, för en annan det praktiska arbetet.⁷⁷

Jag försöker närma mig Haapalas terminologi till det jag formulerar som det konstnärliga görandet. Kunskapsutövandet skulle då kunna sägas ha sin grund i konstnärens förmåga till individualisering, en förmåga och kunskap som kan övas upp både praktiskt och teoretiskt. I arbetet med verket i den inledande berättelsen har jag med mig kunskap. Jag kan ”grundreglerna” och känner till kontexten. Jag är insatt i konstteoretiska aspekter, jag förstår hur materialen ska behandlas och behärskar vissa skulpturala grundtekniker. Men, enligt Haapala, är det först i och med min förmåga till individualisering som mitt kunnande kan utvecklas och bli till ”konst”.

Haapalas formuleringar stärker mig i hur det konstnärliga görandet kan beskrivas som just ett kunskapsutövande, men det han formulerar är ändå allmänt hållet. Vilken yrkesgrupp behöver inte individualiseringsprocessen? En lärare har praktisk och teoretisk kunskap, men det är först när detta kunnande har individualiserats som läraren hittar ett sätt att bli en pedagog i klassrummet. Haapala beskriver hur konstnärens individualiserade kunnande också kan strida mot ”konstens grundregler” och att konstnären på så sätt medvetet kan göra ett avlägsnande bort från dessa. Jag prövar att överföra även detta påstående till andra yrkeskategorier. Även om det är möjligt att tänka sig att det stämmer in i olika hög grad hos andra professioner kanske det ändå går att säga att konstnären på ett utmärkande sätt kan använda sig av att överskrida grundprinciper som något av en metod. Samtidigt är dessa ”grundregler” något som ständigt är i rörelse, det som är ett överskridande idag är regel imorgon.

Jag vänder tillbaka till Collingwoods påståenden kring konstnärens utförande av verket som något hantverksmässigt som inte har med konstnärens egentliga kunnande att göra. Det specifika i det konstnärliga kunnandet är istället förmågan att transformera en ”fantasi” till ett

⁷⁶ Haapala, s.146.

⁷⁷ Ibid., s.147.

gestaltat verk.⁷⁸ Jag kan invända mot påståendet på olika sätt. I beskrivningen anses något mycket linjärt, du har en fantasi, en idé, och sedan utför du den efter en slags färdig ritning, resultatet är redan givet. I min tolkning av Collingwood är hantverket, själva utförandet, reducerat till en icke-reflekterande process. Samtidigt finns ett försök till ett utmejslande av den konstnärliga processen bortom det hantverksmässiga kunnandet. Det Collingwood menar med konstnärens kunnande i att transformera en fantasi till ett verk skulle kunna motsvara Haapalas formulering kring konstnärens individualiseringsprocess.

När jag själv inledningsvis beskrev mitt konstnärliga görande som en ”intelligent” och reflekterande handling ville jag hävda att ”kroppen är lika inblandad som huvudet”. Jag har hantverksmässig och teknisk kunskap. I mitt konstnärliga görande finns denna kunskap med mig. Jag vill hävda att handens arbete finns med som en del av tänkandet i mitt konstnärliga görande. Hantverket har för mig inget värde i sig, men det är inte heller reducerat till endast en utförandemetod.

Kunnighet och klokhet

Den distinktion som Collingwood formulerar i *The Principle of Arts* kring vad som är hantverk och vad som är konst, kan läsas som starkt påverkat av Aristoteles tankar formulerade i *Den nikomachiska etiken*.⁷⁹ Här för Aristoteles fram sin uppfattning om människans förhållande till dygd och etik. I den sjätte boken är fokus på den dygdiges förmåga att urskilja det rätta handlandet och tänkandet. Han beskriver en distinktion mellan två slags förnuft:

[---] det ena, varmed vi tänker på ting vilkas orsaker är oföränderliga, och det andra, varmed vi tänker på sådant som kan förhålla sig annorlunda.”⁸⁰

Aristoteles beskriver här olika hållningar, eller olika *själstillstånd*, ”genom vilka själen når sanningen genom att bejaka och förneka”.⁸¹ Här möter vi först vetande (*episteme*). Episteme är det som kan sägas innefattas i det teoretiskt vetenskapliga, ”det vi vet inte kan förhålla sig annorlunda”.⁸² Därefter följer kunnighet (*techne*) som Aristoteles beskriver som ett

⁷⁸ Haapala översätter ”imaginary object” till ”fantasi”.

⁷⁹ Aristoteles, 1988.

⁸⁰ Ibid., s. 158.

⁸¹ Ibid., s. 161.

⁸² Ibid.

själstillstånd kännetecknande av ”en produktionsberedskap i förening med en riktig tankeplan”.⁸³ Vi har ett tydligt syfte med vår handling, vi vet vad vi är ute efter. Klokheden (*fronesis*) är något annat, formulerar Aristoteles. Klokheden är varken vetande eller kunnighet. ”Vad som återstår är, att den är en disposition att handla i förening med en riktig tanke om vad som är gott och ont för människan”.⁸⁴ Detta goda handlande är i sig självt ett ändamål. Klokhed handlar inte, i varje fall inte enbart, om att ha en åsikt:

Åsikten rör ju det som kan förhålla sig annorlunda, vilket även gäller för klokheden. Men likväl är detta förhållningssätt inte enbart resonemangsstyrt: ett tecken på detta är att ett sådant förhållningssätt kan gå förlorat genom glömska, vilket inte gäller för klokheden.⁸⁵

När kunskap som är grundad i en praktisk verksamhet, praktisk kunskap, omskrivs används ofta Aristoteles formuleringar för *techne* och *fronesis*. Det som Aristoteles benämner som ”själstillstånd” läses då som handlingar länkade till olika kunskapsformer.⁸⁶

Det skulle gå att tolka Aristoteles formuleringar kring *techne* och *fronesis* som ännu en, för mig önskad, polarisering mellan ”praktiskt görande” och ”mentalt tänkande”. När jag arbetar med verket i berättelsen skulle det då vara en form av instrumentell kunnighet, *techne*, jag använder mig av när jag med mina redskap och händer bygger upp mitt verk. Klokheden, *fronesis*, skulle då kunna sägas motsvara ett slags intellektuellt tänkande kring idé och syfte med verket – och utgöra en handling som sker på ”en annan plats”.

I *Nichomachiska etiken* beskrivs en distinktion mellan *framställning*, som då har med *techne* att göra, och *handling* som kopplas till *fronesis*.⁸⁷

När det gäller framställning är ändamålet skilt från verksamheten, men så är väl inte fallet i fråga om handling: här är nämligen det goda handlandet självt ett ändamål.⁸⁸

Inom området praktisk kunskap möter jag begreppet *fronesis* när yrkesroller inbegripna i mellanmänskliga yrken beskrivs.⁸⁹ I rollen som konstnär befinner även jag mig ofta i

⁸³ Aristoteles, s. 163.

⁸⁴ Ibid., s. 164.

⁸⁵ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, bok VI (nyöversättning Charlotta Weigelt, kommande publicering), Södertörns högskola, Stockholm, 2014, s. 5.

⁸⁶ Exempelvis Bernt Gustavsson, *Kunskapsfilosofi: Tre kunskapsformer i historisk belysning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2000.

⁸⁷ I Weigelts nyöversättning: *framställning och handling*, i Ringboms äldre översättning: *produktion och handling*.

⁸⁸ Aristoteles, 2014, Weigelts översättning, s. 4.

⁸⁹ Inom forskningsområdet praktisk kunskap utforskas och medvetandegörs kunskap som till sin form kan kopplas till förtrogenhet och färdigheter, till skillnad mot mer formulerad ”påståendekunskap”. Som exempel på

situationer med medmänniskor där mitt kloka, eller ej så kloka, omdöme och handlande får betydelse. I denna text undersöker jag däremot en situation där det kanske är svårare att se hur jag som konstnär använder ”klokhets som dygd”. Men om jag betonar fronesis som en form av närvaro som i en situation får mig att handla, och som dessutom inte är ”uteslutande ett intellektuellt tillstånd”, är det lättare att förstå.⁹⁰ Handling skulle då också kunna beskrivas som en process och i mitt fall en konstnärlig process. Mitt handlande är inte bortkopplat från själva framställningen utan sker, om än inte enbart, i mitt hantverkande. Jag skulle då kunna se techne och fronesis, inte som dikotomier, utan som olika aspekter på kunskap som jag använder mig av. Så tillbaka till berättelsen om tillblivelsen av verket: När jag sågar i bordet, hur jag sågar i bordet, varför jag sågar i bordet – allt detta sker i en samtidig kunskapsutövning där både techne och fronesis är betydelsefulla aspekter. Låter vi bli att benämna dem som ”kunskapsformer” och istället stannar vid översättningen ”själstillstånd”, tycks det lättare att se dem som också samverkande i ögonblicket. Trots att vi kan påstå att olika kunskapsformer mycket väl kan verka tillsammans i ett görande, är det något i ordledet ”form” som jag uppfattar som förledande. I tillämpning av begreppet är det lätt att använda ”form” som något avgränsat och distinkt: en form av kunskap särskiljs från en annan form.

Idéhistorikern Bernt Gustavsson diskuterar i ett kapitel i *Bildningens förvandlingar* hur filosofen Hans-Georg Gadamer använder sig av fronesistanken. Fronesis tolkas här in som en förmåga av ”förmedling mellan det universella och det partikulära”.⁹¹ I varje belägenhet ställs vi inför nya val. Våra överväganden prövas på så sätt ständigt i varje situation. Men vi grundar samtidigt våra handlingar på tidigare upplevda erfarenheter. Här lyfter Gustavsson fram Gadamers betoning av förståelsen: ”Den som förstår är inte en oberörd åskådare utan en deltagare och aktör”.⁹² På så sätt ”blir den kunskap som utvinns ur förståelsen just *fronesis*”.⁹³ Jag kan se hur jag i mitt arbete med verket i berättelsen har en form av förståelse, en slags ”allmän kunskap”. Detta innebär inte att jag kan förhålla mig till fasta metoder eller tekniska regler. Istället måste jag använda min förståelse för att få tillit i att ställa mig öppen inför det nya i varje situation. Jag måste omvandla det allmänna till det partikulära.

Även om jag här fokuserat på hur techne och fronesis uppfattas som närvarande i mitt konstnärliga utövande, finns även episteme där som ett ”själstillstånd”. Den teoretiska

undersökningar av mellanmänniskliga yrkesroller, exempelvis Pirjo Repo, ”Kärleksfullhet: en dygd i läraryrket?”, ur *Vad är praktisk kunskap*, red. Jonna Bornemark & Fredrik Svenaeus, Södertörns högskola, Stockholm, 2009.

⁹⁰ Aristoteles, 1988, s. 165.

⁹¹ Bernt Gustavsson, ”Bildning som tolkning och förståelse”, ur *Bildningens förvandlingar*, red. Bernt Gustavsson, Daidalos, Göteborg, 2007, s. 79.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

aspekten, ”det vi vet inte kan förhålla sig annorlunda”, skulle i mitt fall exempelvis handla om det konstteoretiska sammanhanget jag verkar i. När jag arbetar med bordet i berättelsen befinner jag mig i en teoretisk kontext som har stor betydelse för hur jag handlar och inte minst hur jag väljer att förhålla mig till och visa mina verk. Kanske är det så att ”själstillståndet” episteme är lättare att särskilja och därför för mig inte är lika angeläget att synliggöra i denna text.

Praktik och teori

I syftesavsnittet uttrycker jag att det finns en risk att det konstnärliga kunskapsutövandet får ett värde först sedan det mejslats in i en akademisk textuell form. Jag ställer även en fråga om det är så att även jag försöker rättfärdiga, och uppvärdera, min praktiska kunskap genom att teoretisera den. Som utövare i en konstnärlig kontext blir det angeläget att diskutera det praktiska görandets förhållande till begreppet teori. Det finns här en otydlighet, eller en öppenhet, kring vad begreppen praktik och teori innefattar och hur distinktionen dem emellan ter sig.

Praktik kommer från det grekiska ordet *praxis* och kan tolkas som ”att göra”. Teori, *theoria*, kan översättas till ”att se, att bli medveten om”. I ett konstnärligt sammanhang skulle det gå att beskriva det teoretiska arbetet som något distanserat som görs innan eller efter det praktiska utförandet. Det skulle också kunna beskrivas som att teori och praktik är sammanflätade med varandra, att teorin tillämpas i det praktiska arbetet, eller att det praktiska arbetet speglas i teorin. Teori kan innefatta teoretiska kunskaper om exempelvis en framställningsteknik eller om historiska och samtida konstdiskurser. När jag diskuterar begreppen använder jag teori i betydelsen att se, medvetandegöra, det konstnärliga verket i sitt sammanhang. Jag tolkar även in att teori handlar om en form av ord-framställning, om det så gäller att ta in skrivet material eller att formulera sig i tal eller skrift.⁹⁴

Molander frågar sig i ett inledande kapitel i *Kunskap i handling* varför denna spänning mellan teoretisk kunskap och praktisk kunskap har så starkt fäste.⁹⁵ Han refererar här till konstsnickaren Thomas Tempte som i sin bok *Arbetets ära* diskuterar detta spänningsfält. Tempte menar att teoretisk kunskap per definition är förändringsbar – praktisk kunskap däremot, är ”handling” och därför ”definitiv och påtaglig”.⁹⁶ Utifrån detta resonemang

⁹⁴ Teori kan då inbegripa reflektion *över* arbetet, till skillnad mot reflektion *i* arbetet som jag tidigare diskuterat.

⁹⁵ Molander, s. 17.

⁹⁶ Ibid.

fortsätter Molander:

En del av spänningen tror jag ligger i att ”teoretiskt intellekt” kan nöja sig med rena tankemöjligheter medan ett ”praktiskt” alltid är knutet till och ansvarigt för utförande i handling – *språket* kan då aldrig lösgöras från ett gestaltande handlingssammanhang och bli ren spekulaton.⁹⁷

Jag tolkar Molander som att den praktiska kunskapen just genom sin ”påtaglighet” värderas lägre än den teoretiska som vi inte på samma sätt ”kan ta på”, och att detta kan vara en av orsakerna till en spänning. Här kan resonemanget: praktik är kropp – teori är tanke, kännas igen. Kropp är redovisat och stannar vid något begränsat i sin framställning. Tanke är däremot något obehindrat och vidsträckt, här ligger alla möjligheter öppna.

Inom de konstnärliga högskolorna är frågor kring relationen praktik och teori ständigt aktuella, inte minst när det handlar om konstnärlig forskning. Katji Lindberg är doktorand vid Konstfack och universitetet i Nordland, Bodö.⁹⁸ Hennes kommande avhandling har titeln *Bara som skapande – om konstpraktik och reflektion*.⁹⁹ Lindberg har under sin tid på Konstfack utvecklat skrivandet som reflekterande metod i en konstnärlig praktik, bland annat som skriarhandledare vid masterexamensprojekt.

Det första ledet i avhandlingens titel är lånat från filosofen Friedrich Nietzsche. Lindberg vill här föra in Nietzsches ifrågasättande av om allt som vi ser omkring oss och uppfattar som förnuftigt och sant verkligen är det. Det är bara som skapande individer, menar Nietzsche, vi kan klara av att omvärdera och våga se bortom det till synes rationella.

På Lindbergs forskningsseminarium beskriver hon en upplevd obalans mellan två kunskapssystem: den konstnärliga praktiken och det mer ”förnuftstyrda” teoretiska förhållningssättet. Lindberg beskriver hur hon med erfarenhet från konstutbildningar på 90-talet möter en teoretisk universitetsmiljö. Trots att det var samma teman som berördes, såsom konst och estetik, uppstod ett glapp i förhållande till hennes bildkonstnärliga erfarenhet. Hon beskriver detta som en avsaknad av ”rörlighet”, ett begrepp som hon definierar som en öppenhet mot det okända, en osäkerhet och ett förnimmande. Denna rörlighet finns inom det konstnärliga utövandet, i konsten som uttryck, menar Lindberg. Däremot är den desto osynligare ”i talet om konsten”. Det upplevda glappet, enligt Lindberg, består av att den

⁹⁷ Molander, s. 17.

⁹⁸ Lindberg har en konstnärlig examen från 1980-talet men beskriver sig själv som nu ”icke-verksam konstnär”. Hon har mångåriga teoretiska studier i exempelvis filosofi och estetik. Hon har en magisterexamen i Praktisk kunskap vid Södertörns högskola. Lindberg undervisar sedan flera år tillbaka på Konstfack, huvudsakligen i teori och skrivande.

⁹⁹ Min text om Lindberg refererar till inspelat material och anteckningar från hennes 75% forskningsseminarium, Konstfack, maj 2013.

konstnärliga arbetsprocessen inte kan komma till sin rätt i en utpräglad akademisk universitetsmiljö. Jag uppfattar att detta att på ett djupare plan kunna artikulera den konstnärliga kunskapsprocessen, inte bara prata om det ”sinnliga” i största allmänhet, ledde henne in på forskningsområdet praktisk kunskap.

Lindberg beskriver det konstnärliga utövandet som ”inflätat i det rationella såväl som det irrationella tänkandet”. Hon tycker sig se att den spänning, den asymmetri, som finns mellan kunskapsformer ”fångats upp av konstfältet självt”. Jag förstår detta som att i den samtida konstnärliga högskoleutbildningen förväntas den konstnärliga praktiken möta en mer teoretisk vetenskaplig kunskapsform. I mötet mellan dessa kan den form som är svårare att identifiera riskera att förvandlas till en slags halv kunskap i omvärldens ögon. Lindberg använder begreppet *negative capability* för att beskriva en förmåga att uppehålla sig vid en riskvillighet och ett tvivel, en motsats till analytiskt tänkande, rationalitet och förmåga till argumentation. Spekulationen kring det som ska göras, och det som leder fram till ”konstnärlig” kunskap, grundar sig inte på givna fakta utan på tänkandets egna möjligheter.

Lindberg är dock noga med att understryka att det inte handlar om ett antingen eller, teori eller praktik. Det är betydligt komplexare än så menar hon. Men ett konstnärligt uttryck måste kunna visa något annat än vad som kan formuleras i en diskuterande text. Min uppfattning är att det Lindberg gör i sin forskning är ett inträngande i frågor kring hur den konstnärliga kunskapsprocessen kan synliggöras och därmed uppvärderas. I denna strävan värjer hon inte för att ifrågasätta den akademiska konstnärliga kontext hon själv är en del av.

Andreas Nobel är doktorand vid Konstfack och Kungliga tekniska högskolan.¹⁰⁰ Även Nobel kommer inom kort att lägga fram sin avhandling. Vid sidan av en praktisk gestaltande del finns en teoretisk del med titeln: *Dimmer på upplysningen eller Det ena utesluter det andra – om textualiserad kunskap som eventuellt hinder för kunskap och teoribildning inom inredningsarkitektur och möbeldesign*.¹⁰¹

Genom exempel från västerländsk filosofi, idéhistoria och vetenskapsteori visar Nobel exempel på hur det västerländska kunskapsbegreppet gynnat det textteoretiska området på bekostnad av att annan kunskap, exempelvis den kunskap som går att koppla till ett praktiskt

¹⁰⁰ Nobel är verksam som möbelformgivare och inredningsarkitekt. Han är själv utbildad på Konstfack i mitten av 1990-talet. Nobel har också uppdrag som skribent inom arkitektur och design. Sedan flera år tillbaka har han en lektorstjänst i design på institutionen för Bildpedagogik på Konstfack.

¹⁰¹ Den text jag tagit del av är ett utkast av avhandlingen inför Nobels disputation vid Konstfack/KTH, september 2014.

formgivningsfält. Nobel formulerar sin forskningsfråga: Vilka negativa effekter kan en ökande grad av textualiserad teoribildning befaras ha på formgivningspraktikerna?¹⁰²

Nobel problematiserar skillnaderna mellan konstnärlig forskning och vetenskaplig forskning och menar att dessa bland annat ligger i de mål som forskningsfälten uppställer. Vetenskapens mål skulle kunna beskrivas som att nå kunskap genom att *förstå* något som tidigare legat i dunkel. Inom konstnärliga yrken, skriver Nobel, handlar det inte om att uppnå ny förståelse, snarare skulle målet kunna beskrivas som att nå fram till en upplevelse eller stämning. Nobels fråga blir då om det trots denna fundamentala skillnad vad gäller mål går att dela medel och metod.

Gagnas inredningsarkitekturen av att vägen till målet, till rumsupplevelsen medvetandegörs och upplyses, eller kan det finnas en mening med att under arbetets gång undvika att intellektualisera processen och inte rikta all koncentration mot medvetandegörande och förståelse? Sker inredningsarkitektens forskning bäst i laboriebelysning eller i stämningsbelysning? [---]Det verkar finnas aspekter på kunskapen som inte låter sig fångas genom att belysas. Det som händer när man tänder en lampa i ett rum är ju inte bara att allting blir ljusare och tydligare. Det blir samtidigt också mörkare.¹⁰³

Nobels teser formulerar en kritik av att ”de akademiska institutioner som arbetar med textualiserad teoribildning av gammal hävd har tolkningsföreträde i utbildnings- och kunskapssammanhang”. Nobel menar att detta har medfört att kunskapsfält som liksom möbelformgivning i högre grad utvecklar kunskap genom praktiskt formbaserat arbete, tenderar att värderas mindre. Enligt Nobel är det frågan om en situation där det ena faktiskt utesluter, eller allvarligt fördärvar, det andra. Den textteoretiska kunskapsformen är inte bara ett tillägg till andra praktiska kunskapsformer – den riskerar även att påverka dessa negativt, menar Nobel.

Nobel är kritisk till hur synen på konstnärlig forskning har utvecklats och betonar vikten av att denna forskning måste bedrivas med fältets egna språk och verktyg, inte med andras.¹⁰⁴ Han pekar här på den vetenskapsteoretiska insikten av att alla språk och verktyg en forskare använder också påverkar resultatet av forskningen. Men när det handlar om det verktyg som alla har gemensamt – själva texten, upphör insikten att gälla, skriver Nobel.¹⁰⁵ Trots textens självklara förtjänster måste vi vara medvetna om dess begränsningar och

¹⁰² Nobel, s. 3.

¹⁰³ Ibid., s. 34.

¹⁰⁴ Ibid., s. 29.

¹⁰⁵ Ibid., s. 12.

problematiska sidor.

Detta idealiserande förstärker tron på textspråket som den mest överlägsna formen för kunskapsproduktion och idéförmedling och det förstärker vanföreställningen om texten som objektiv förmedlare av snart sagt alla former av idéer inom snart sagt alla praktiker.¹⁰⁶

Nobel problematiserar även skrivandet som reflekterande metod. Han menar att denna metod, som har en grogrund i ”fälten för praktisk kunskap”, inte så lätt kan appliceras på det konstnärliga kunskapsfältet. Det är möjligt, menar Nobel, att detta kan vara ett produktivt sätt att synliggöra kunskap hos olika yrkesgrupper, men anser samtidigt att det är mycket problematiskt att överföra dessa metoder till konstnärlig praktik. Det är en sak, skriver Nobel, att formulera sig kring den tysta kunskap som vissa yrkesgrupper, exempelvis vårdpersonal, besitter. Men det är något helt annat när det handlar om det konstnärliga kunskapsfältet.¹⁰⁷ Jag tolkar att det som skiljer är att det konstnärliga utövandet, i detta fall formgivningen, *i sig* är ett språk. Han tar keramikern som exempel.

Formgivning i till exempel keramik är själv ett språk, ett språk som dessutom är många tiotusen år äldre än skrivkonsten. När en keramik drejar ett kärl reflekterar denne hela tiden. Krukan byggs upp av ett komplext system av tusentals små reflektioner som sker i mötet mellan keramikern, leran och rotationen.¹⁰⁸

Jag förstår detta som att Nobel visst kan se likheter mellan den praktiska kunskap som en sjuksköterska och en konstnärlig utövare besitter. En kunskap som då vid sidan av hantverksskunnandet kretsar mycket kring sådant som rytm, inlevelse, intuition och känsla. I båda dessa kunskapsutövanden handlar det även om ett kontinuerligt reflekterande i det praktiska arbetet. Skillnaden, jag själv ser och som jag tror Nobel syftar på, är att det konstnärliga utövandet leder fram till en form av kommunikerbar ”produkt”. Denna ”produkt” utgör i sig ett språk som, ofta utan ord, kan ”tala med” betraktaren.

Man kan naturligtvis tänka genom att skriva men den sortens tänkande, resultatet av den sortens tänkande, är alltid påverkad av skrivandet som teknologi. En teknologi som likt alla teknologier gynnar vissa tankebanor men missgynnar andra. Denna teknologi är för de flesta studenter inom formgivningsutbildningar ett ganska främmande verktyg för tänkande och det är långt ifrån det

¹⁰⁶ Nobel, s. 12.

¹⁰⁷ Ibid., s. 94.

¹⁰⁸ Ibid.

enda språk de har till hands.¹⁰⁹

Jag uppfattar, trots allt, inte att Nobel vill avskaffa allt vad skrivande heter på de konstnärliga utbildningarna. Snarare verkar han vara ute efter att konsekvent hävda sin tes: Bruket av det textteoretiska måste mötas av kritisk reflektion och inte anammas som det mest självklara och ”högsta” av alla språk. I vår västerländska kunskapskultur har vi byggt upp denna ”verklighetsbubbla” där textkulturen ”självtilräckligt sväller” i betydelse och därmed försvagar andra språkliga uttryck.¹¹⁰ Vi måste vara medvetna om att ”det ena utesluter det andra”, menar Nobel.¹¹¹ Jag kan förstå, och hålla med om, kritiken av det textteoretiska språkets övertag över andra språk och uttryck. Det är också viktigt att medvetandegöra hur rotade vi är i denna textkultur. Men trots ”orättvisor” och makthierarkier ser jag texten som en framkomlig väg att kommunicera, parallellt med det konstnärliga språket. Mitt intresse har i motsats till Nobel, men i likhet med Lindberg, legat på att utveckla olika former för skrivande som får ta plats *tillsammans* med den konstnärliga praktiken och som i viss mån kan ske parallellt med den konstnärliga processen.

Min uppfattning är att Lindbergs och Nobels avhandlingar kommer att vara betydelsefulla inom det konstnärliga fältet. Det är, mig veterligen, de första i Sverige som med en bakgrund i konstnärlig profession lägger fram avhandlingar som starkt ifrågasätter rådande kunskapsideal. Jag tolkar Lindberg och Nobel som att de strävar efter att, med olika medel, beskriva vad konstnärligt kunskapsutövande egentligen är. Lindberg är tydlig med att hon inte ytterligare vill förstärka dikotomin teori och praktik. Nobel menar däremot att det ena alltid sker på bekostnad av det andra, och till och med att textuell teori kan vara fördärlig för praktikern. I mitt försök att se på det konstnärliga utövandet som just kunskap stärks jag av båda dessa forskare.

Både Lindberg och Nobel lyfter fram konsten, eller formgivningen, som ett språk i sig självt. När jag i mitt arbete med verket i berättelsen beskriver hur jag reflekterar och gör val kan jag beskriva detta i termen språk. Jag är ute efter att skapa ett uttryck, en stämning, jag vill säga något. Jag formar en slags reflektionens gestalt som sedan lämnas över till andra att uttolka eller uppleva. Verket ”klarar sig” utan mig. I berättelsen beskriver jag även hur jag i ett moment skriver en kort utställningstext. Jag formulerar i ord några av de bakomliggande tankarna till verket. Om jag befunnit mig i en utbildningskontext, om mina verk hade varit en

¹⁰⁹ Nobel, s. 74.

¹¹⁰ Ibid., s. 66.

¹¹¹ Ibid.

del av exempelvis ett examensprojekt skulle jag ha förväntats skriva in mina verk och mitt arbete i en mer omfattande teoretisk referensram. Jag skulle på så sätt uttrycka mig med två olika språk: en visuell gestaltning och en textuell gestaltning. Det är denna dubblering av språk som Nobel så starkt ifrågasätter. Min egen uppfattning ligger närmare Lindbergs; det är av vikt att vi förstår att det är två olika språk, två olika kommunicerande kunskapsformer – men det är möjligt, om än inte nödvändigt, att låta dem finnas där parallellt. Den konstnärliga praktiken är därmed inte en halv kunskap som ska avkrävas ett textuellt inslag för att nå ett erkännande som kvalificerad kunskap.

Avslutning

I min essä uppehåller jag mig mycket vid begreppet reflektion och diskuterar hur reflektion är något som kan ske i handling. I arbetet med denna text är det i första hand en annan typ av reflektion jag använder mig av. Jag reflekterar i allra högsta grad *över* något. Jag blickar mot min konstnärliga aktivitet, försöker gestalta olika moment och diskuterar med hjälp av teoretiska perspektiv. Jag återkommer i texten till påståenden om att konstnärens kunskap inte behöver ett teoretiskt tillägg för att betraktas som kvalificerad. Men min text är skriven från en annan position och med ett annat syfte än att förstärka en konstnärlig process i arbetet med ett verk. Här försöker jag istället få syn på mitt kunskapsutövande med något av en utanförblick.

Redan i syftet introducerar jag en tanke som under arbetet med min text ändå följt tätt inpå: Försöker jag nu i denna stund uppvärdera min praktiska kunskap genom att teoretisera den? I förlängningen får jag nog lov att svara ja på frågan. Ja, jag kan säga att jag till viss del skriver för att uppvärdera synen på konstnärens praktiska kunskap. Och ja, jag gör det delvis med hjälp av teorier och filosofiska tänkare. I mitt val av begreppet ”teoretisera” märker jag dock en negativ underton. Att teoretisera något, exempelvis en konstnärs görande, skulle kunna tolkas som att ”ta död” på kraften i det praktiska arbetet. Kanske finns här en förvanskad bild av begreppet teoretisera som jag inte riktigt sett tidigare.

Att skriva denna essä har förstärkt min uppfattning om att det är skillnad på text och text. En skrivandeprocess kan se ut på olika sätt och fylla olika funktioner. Det är möjligt, menar jag, att skrivandet kan lyftas fram som just en reflekterande metod och att denna kan befinna sig nära den konstnärliga praktikens spelhalva. Skrivandet kan även det ha en ”rörlighet”, för att använda Lindbergs formulering. Det kan ha mer eller mindre inslag av det osäkra och det sökande. Jag vill säga att formen för skrivandet är avgörandet för i vilken

riktning det innehållsliga i texten tar. Vi kan reflektera i handling, vi kan pröva i handling, vi kan ”se” i handling. Men vi kan även se från en annan horisont och här kan ett skrivande som betonar sökandet och prövandet vara en framkomlig metod.

Under arbetet med min essä har jag pendlat mellan upplevelsen av att försöka slå mig fram från en position något underifrån, till att självkritiskt fundera på om jag försöker upphöja konstnärens roll över andra yrkeskategorier. Denna kluvenhet är för mig inte främmande, som konstnär kan jag befinna mig i en slags hybridsituation. Å ena sidan går det att uppleva en syn på konstnären som den som lever i frihet, som bär med sig så mycket att hon bara måste ta plats i världen och få uttrycka sig – en avundsvärd situation för många. Å andra sidan finns bilden av konstnären som inte klarar av samhällets krav och är oförmögen till allt annat än sitt eget skapande. Jag märker hur jag i texten lyfter fram den ”kompetenta” utövaren, den som målmedvetet arbetar vidare. Det syns i hur lite jag har uppehållit mig vid tvivlet och misslyckandet som teman. Samtidigt är jag förvissad om att osäkerheten i sig är en nödvändighet. Med hänvisning till Sá Cavalcante Shuback skulle jag kunna säga: utan osäkerhet och tvivel, ingen öppenhet inför att upptäcka – och med detta ingen kunskap.

I syftesavsnittet nämner jag att uppfattningar och förväntningar kring konstnärens yrkesroll kopplas till samhällsstruktur och kunskapssyn. Bernt Gustavsson beskriver hur samhällets syn på kunskap förändrades under förra seklets sista decennier.¹¹² Han menar att detta blev påtagligt i hur retorik om utbildning svängde från att ”under efterkrigstiden präglats av demokratins budskap” till en retorik ”som betonar ekonomi, effektivitet, mål och kunskap som investering ’i det humana kapitalet’.”¹¹³ Jag läser i detta in synen på hur definitionen av kunskap hamnar i fällan av det mätbara och tydligt avgränsade. Den kunskap som inte har en utpräglad teoretisk vetenskaplig karaktär, den praktiska kunskapen, är betydligt svårare att värdera och så gott som omöjlig att formulera exakt. Här pekar Gustavsson på det som får avsluta min text: vår syn på vad kunskap är handlar i förlängningen om hur vi ser på oss som människor, vilka värderingar vi vill leva efter och hur vi kommer att förstå vår värld.

¹¹² Gustavsson, 2000.

¹¹³ Ibid., s. 26.



Riktadhet II (bord), Lunds domkyrka 2013.

Litteratur

- Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, översättning Mårten Ringbom, Daidalos, Göteborg, 1967/2004.
- Aristoteles, *Den nikomachiska etiken, Bok VI*, översättning Charlotta Weigelt, Södertörns högskola, Stockholm, 2014.
- Bengtsson, Jan, ”Vad är reflektion? Om reflektion i läraryrke och lärarutbildning.” ur *Reflektion och praktik i läraryrket*, red. Brusling, Christer, Strömqvist, Göran, Studentlitteratur, Lund, 1996.
- Sá Cavalcante Shuback, Marcia, *Lovtal till intet*, Glänta produktion, Logos-Patos nr.5, Göteborg, 2006.
- Collingwood, R.G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938/1958.
- Fjelkestam, Kristina, ”Reflektionens gestalt: En inledning” ur *Reflektionens gestalt*, red. Fjelkestam, Kristina, Södertörns högskola, Huddinge, 2009.
- Gustavsson, Bernt, ”Bildning som tolkning och förståelse”, ur *Bildningens förvandlingar*, Daidalos, Göteborg, 2007.
- Gustavsson, Bernt, *Kunskapsfilosofi: Tre kunskapsformer i historisk belysning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2000.
- Hammarén, Maria, *Bildning och skrivande*, Högskoleverkets rapportserie 2009:2 R, Stockholm, 2009.
- Hapaala, Arto, ”Det är ingen konst” – *Kunskap, kunnande, konst*, ur Nordisk estetisk tidskrift nr 9, 1993.
- Hjertström Lappalainen, Jonna och Schwarz, Eva, ”Tänkandets gryning”, *Våga veta! Om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*, red. Burman, Anders, Södertörn Studies in Higher Education, Huddinge, 2011.
- Molander, Bengt, ”Den reflekterande praktikern” ur *Kunskap i handling*, Daidalos, Göteborg, 1996.
- Repo, Pirjo, ”Kärleksfullhet: en dygd i läraryrket?”, ur *Vad är praktisk kunskap?*, red. Bornemark, Jonna, Svenaeus, Fredrik, Södertörns högskola, Huddinge, 2009.
- Ryle, Gilbert, *The concept of mind*, Barnes & Noble, New York, 1949.
- Sandell, Sten, *På insidan av tystnaden*, avhandling vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, Art Monitor, Göteborg, 2013.
- Schön, D A, *The Reflective Practitioner: how professionals think in action*, Temple Smith, London, 1983.

Schön, D A, *Den reflekterande praktikern* (översättning Sten Andersson) ur antologin *Reflektion och praktik i läraryrket*, red. Christer Brusling, Göran Strömqvist, Studentlitteratur, Lund, 1996.

Smith, Zadie, ”Att misslyckas bättre”, ur *Glänta 1-2.08*, Glänta, Göteborg, 2008.

Svenaesus, Fredrik, ”Vad är praktisk kunskap? En inledning till ämnet och boken.” ur *Vad är praktisk kunskap?*, Jonna Bornemark, Fredrik Svenaesus (red.), Södertörns högskola, Huddinge, 2009.

Opublicerat material

Lindberg, Katji, *Bara som skapande – om konstpraktik och reflektion*, anteckningar från 75% seminarium, Konstfack, Stockholm, 2013.

Nobel, Andreas, *Det ena utesluter det andra – text som hinder för kunskap inom rumsgestaltning och formgivning* (kommande avhandling), KTH/Konstfack, Stockholm, 2014.