

kontentum
återblich, omformulering, dokument

Kjell Rylander
Kunst- og Designhøgskolen i Bergen
2012

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid/Forskningsprosjektet K-verdi

Innehållsförteckning

Förord

1. Utställningen, *kontentum*

1.1 slututställning

1.2 helhet

1.3 delar, *återblick, omformulering, dokument*

2. Material

2.1 lera, keramik

2.2 industriellt tillverkade keramiska saker

2.3 gips

2.4 trä, hyllor, podier

2.5 dokument, papper

3. Metod, process

3.1 sopsamlingar

3.2 dekonstruktion, rekonstruktion

3.3 narrativ, antinarrativ

3.4 *porträtt av det anonyma*

3.5 *formatek*, återbesök

3.6 arkiv, museum, magasin

3.7 skrivandet

4. K-verdi och keramik i det utvidgade fältet

4.1 förklaring av begrepp (readymade, oppvining)

5. Uppsummering och avslutning/återväxt

6. Litteratur

7. Extra

7.1 utställningar, inköp 2009-2011

7.2 artiklar där jag omnämns

7.3 aktiviteter: föreläsningar/seminarier

7.4 K-verdis verksamhet

7.5 bilder från utställningen *kontentum* i Galleri Rom8, Bergen 2011

7.6 bilder av verk, från 1998-2001

7.7 Kopia av Kunst og Kultur § 5.2 Den kritiske refleksjon - en utstilling

Förord

Under en begränsad tid, tre år, har jag haft möjligheter att byta sammanhang, från en studiobaserad till en institutionsbaserad verklighet, och genom att byta sammanhang har jag fått tid. Det här är viktigt för mig som kulturutövare, att emellanåt få ägna sig åt ifrågasättande i och runt mitt eget arbete. Det har medverkat till en större ärlighet mot mig själv, och att jag har fått den möjligheten är jag väldigt tacksam för. Förändringen av sammanhang har också inneburit att jag har växlat mellan ensamheten i ateljén och tillvaron i att ingå i forskargruppen K-verdi¹. Det har varit utmanande att möta den akademiska och teoretiska världen som filosofi och konsthistoria representerar, men uppmuntrande att få ta del i gruppens engagemang för mitt arbete.

I kapitel 1. *Utställningen*, vill jag ge en beskrivning av vad som fanns med i min slututställning vid Rom8, genom en torr och formell innehållsdeklaration, där allt redovisas, inget är underordnat, materialen är likvärdiga. Här redogör jag också för mina tankar och reflektioner om utställningens olika delar, och även om det valda utställningsrummet i sig. Jag använder beskrivandet av utställningen till att visa min process och blick.

Projektet och utställningens titel, *kontentum* är en term som används inom filmindustrin och betecknar ett bakgrundsljud som finns omkring oss dagligen. Ljudet är så självklart, så naturligt att vi knappt hör det, men det uppstår som ett resultat av aktiviteter och interaktioner: Vi öppnar en dörr, sätter från oss en kopp, en bil startar och fåglar sjunger. Mina material har denna självklarhet och på samma gång en oansenlig funktion i samhället. De bara är, och vi är alla bekanta med dem, men vi tänker sällan på dem. De är anonyma. I kapitel 2 *Material* och kapitel 3 *Metod, process*, har jag gått grundligare in på vilka egenskaper och funktioner som gör att mina material i utgångspunkten kan kallas anonyma, och med det fått fram varför det begreppet är så centralt i mitt projekt.

I min ansökan skrev jag ”vilken betydelse har de triviala värdena i vår vardag?” och att jag skulle arbeta med det keramiska materialet och låta det närma sig andra material så som, trä, papper. Det har jag gjort. Vidare har jag arbetat med hur mina objekt möter ett rum och hur det kan gestaltas så att en helhet ökar de individuella arbetenas värde, genom hur de visas upp i en utställningssituation.

Utvecklingen i process och metod har genomförts via utställningen *porträtt av det anonyma*, verket *formatek* och sist min slututställning *kontentum*.

Mitt konstnärliga huvudprojekt, utställningen *kontentum* bestod av både kortfattade och mer omständliga reflektioner. Det gör också denna reflekterande textdel. I den här skriftliga redovisningen försöker jag att få fatt på impulserna som byggde utställningen. Impulser av både känslomässig, praktisk och tankemässig karaktär. Delar av arbetet och undersökningarna bär spår av min vardag där triviala moment ingår, men förhoppningsvis når det också bortom det triviala och ger en hjälp till att förstå min konstnärliga process. Känslorna är inte triviala, däremot blir det svårt att diskutera mina impulser om jag inte igenom det skrivna språket formulerar dessa känslor. Så min förhoppning med texten är att nå en större insikt i mitt eget skapande arbete både för mig själv och för andra. Till det ingår också reflektioner omkring mitt arbete sett i ett större sammanhang samt vilka kunskaper projektet har fört med sig. Nära relaterat till

¹ *Kunstnerisk verdiskapning: Eit projekt om søppel og readymades, kunst og keramikk.*

dessa tankar är också mina material och metoder, inte minst för deras fysiska och symboliska värden, diskussioner kring detta är inte ett eget kapitel, utan berörs genomgående i hela texten.

Istället för att förenkla så känns det ofta som om jag har försökt att komplicera vad det kan innebära att genomföra praktikbaserad konstnärligt utvecklingsarbete. Avsikten med textdelen är att den ska fungera som en förlängning av mitt materialbaserade arbetssätt, lite opolerad och kantstött, inge en känsla av att orden är readymades, ihopsamlade, bearbetade, och sen monterade, på ett liknande sätt som det fysiska materialet i utställningen. Det är så att jag i allmänhet och vid ett utvecklingsarbete som det här, förmedlar mig via bearbetning av andras saker och andras tankar. Jag är en produkt av min omgivning, men hoppas samtidigt att mitt projekt har bidragit till än vidare syn på vad samtidskeramik kan vara. Detta har jag behandlat mer ingående i kap. 4, *K-verdi och keramik i det utvidgade fältet*, här diskuteras några av de resultat som arbetet inom K-verdi har lett till.

Jag har varit stipendiat under åren 2009-2011, sammankopplad med både Stipendprogrammet för konstnerisk utvecklingsarbete och forskningsprojektet, K-verdi. Forskningsprojektet har varit finansierat av Norges forskningsråds KULVER-program ("Kulturell verdisättning"). Arbetet har genomförts vid Kunsthøgskolen i Bergen, vid fagområdet för keramik. Min handledare har varit førsteamanuensis Anne Helen Mydland och bihandledare professor Jorunn Veiteberg och konstnär Markus Degerman.

Det norska Stipendprogrammet lägger stor vikt vid den konstnärliga delen av projekten, det har varit viktigt för mig, och en bidragande orsak till att jag från början ville ansöka om att få bli stipendiat. Stipendprogrammet är under utveckling och det finns en öppenhet kring form och innehåll i både det konstnärliga såväl som det skriftliga resultatet, "den kritiska reflektionen". Programstyrets uttalade mål är en utveckling av konstnärlig kompetens på hög nivå.

Samtidigt, så som kraven till den "kritiska reflektionen" är formulerade så förväntar programmet att jag i detta avslutande dokument ska redogöra för "min placering i ett relevant nationellt och internationellt sammanhang", klargöra "projektets bidrag till utvecklingen av området", samt visa på "kritisk reflektion i förhållande till arbetsprocess och slutresultat". För mig som stipendiat innebär denna öppenhet en möjlighet, en slags uppmaning att experimentera med kontexten jag befinner mig i. Hur kan en kritisk reflektion se ut? Genom vilka metoder och processer? Vad kan jag som utövare specifikt bidra med genom mitt projekt, och på vilket sätt?

Mina svar finns både i utställningen *kontentum* och i denna text. Eftersom utställningen är det centrala i mitt stipendiatprojekt, riktas alla kapitel upp mot denna utställning.

Stockholm, 12 juni, 2012

Kjell Rylander

Tack,
till mina handledare och alla ni som har hjälpt mig att genomföra mitt arbete vid KHIB,
tack K-verdi, för möjligheten,
tack, Agnes, Edvin och Märta för ert stöd.

1. Utställningen, *kontentum*

1.1 slututställning

av: Kjell Rylander

var: Rom8, Vaskerelven 8, Bergen.

när: 21 oktober-6 november 2011

titel: *kontentum: återblick, omformulering, dokument*

innehåll: se nedan

extra: Rom8 är cirka 85 kvadratmeter stort, i rummet finns två pelare, en som är rund och en med fyra sidor, höjd från golv till tak är cirka 3600 mm, på golvet finns en grå melerad plastmatta, i taket finns 12 stycken lysrörsarmaturer, väggar, tak och pelare är vitmålade, tre stora fönster, en ingångsdörr, en bakdörr, samt väldigt många eluttag

podium 1

material: trä, gips, gummi

mått: 40x39,5x94 cm

innehåll: vit målat podium av trä, ett hyllplan av mdf, omålad, med 8 stycken borrarade hål i kortändorna, i två av hålen satt två träpluggar, mått på hyllplanet 1,9x32x75 cm, ovanpå hyllplan, en tredelad gjutform i gips, formen hålls samman av tre stycken gummiband som är tillverkade av material ifrån en cykelslang

extra: gipsformen är tillverkad 1998 av mig vid Rörstrands porslinsfabrik i Lidköping, Sverige, podiet fanns i källaren på Kunsthøgskolen, Strømgaten1, det låg omkull, väl använt, jag har målat ett lager av färgen som finns på podiet, det yttersta, den upphittade cykelslangen var tömd på luft och hade haft punktering flera gånger, hyllplanet i mdf är tillsågad och borrarad av mig, träpluggen är av furu, mdf betyder medium density fibreboard och är en träfiberskiva, hyllplanet i mdf kommer från vägghylla 1-9, där den är bortagen ifrån hylla nummer sex, högst upp, närmast vägg

podium 2

material: trä, porslin och plåt, ett verk inlånat från Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, Kunstmuseene i Bergen

titel: *porträtt av det anonyma*

mått: 42x94x82 cm

innehåll: podium av trä, vit målad, hylla av plåt, grå målad, avsågade porslinskanter 131 stycken, från tallrikar och fat

extra: verk av Kjell Rylander, visad i separatutställningen vid Eskilstuna Konstmuseum, 13 mars-18 april 2010, senare i grupputställning vid galleri F15 i Moss, 21 augusti- 17 oktober 2010, podiet är från utställningen i Moss, hyllan av plåt kommer från min ateljé i Stockholm, den satt då längst ner i en sektion, där har nu uppstått ett tomrum, hyllan har en bakgrund från någon nerlagd militärförläggning, porslinsdelarna är restprodukter efter andra arbeten, de är numrerade av museet och ligger löst placerade på hyllan

podium 3

material: trä, porslin, papper

mått: 49x35x98 cm

innehåll: podium, en bunt A4 papper, 105 mm hög, med ett genomgående hål, hålet är nästan centralt placerat i A4 pappren, hålets storlek, 100 mm i diameter, ovanpå hålet i A4 papperen är ett gult porslinsfat placerad, fatets botten är borta, bara ytterkanten (brämet) är kvar

extra: pappren i A4 storlek är centralt placerade på podiet, en stråle av laser har skurit hålet i pappershögen, fem papper i taget fick plats i maskinen som strålade, maskinen finns på konsthögskolans textilavdelning, väl använt, så kan podiet beskrivas, målade ett lager vit färg

väggar 1 och 2

vägg 1

trävägg, material, spånskiva, regler, brädor, sammanlagt mått, 3000x1200x1612 mm, delarnas mått, spånskiva 1st1200x2400x12 mm, spånskiva 1 st 1200x600x12 mm, regler 2 st 3000x45x95 mm, regler 2 st 800x45x95 mm, brädor 2 st 2500x22x95 mm
extra: kort vägg, materialet var omålat, mer höjd än bredd i väggobjektet, hålls ihop av skruv, höjden på väggen är vald av hänsyn till höjden på vägghyllor 1-9, mer om det under rubriken, vägg 1 och 2, trä materialet är tillsågat och monterat av mig på plats i utställningen

vägg 2

trävägg, material, spånskiva, regler, brädor, sammanlagt mått, 3000x6000x1612 mm delarnas mått, spånskiva 4 st1200x2400x12 mm, spånskiva 4 st 1200x600x12 mm, spånskiva 2 st 600x2400x12 mm, spånskiva 2 st 600x600x12 mm, regler 2 st 3000x45x95 mm, regler 2 st 800x45x95 mm, brädor 2 st 2500x22x95 mm
extra: lång vägg, materialet var omålat, hålls ihop av skruv, höjden på väggen är vald av hänsyn till höjden på vägghyllor 1-9, mera om det under rubriken, vägg 1 och 2

vägghyllor 1-9

hylla 1

material: mdf-skivor, träplugg, skruv

mått: 2440x1560x320mm

innehåll: pappersmuggar upphittade, inomhus och utomhus, i varierande tillstånd, tillplattade, använda och bearbetade med pålimmade porslins detaljer, de är placerade på hyllplan fyra, nerifrån räknat, i facket ut mot rummet. pappersbunt i A4 storlek med fastlimmade öron/hänklar som blivit över efter andra arbeten, placerad i facket närmast väggen, nivå tre, nerifrån. mugg i porslin med borttaget öra, och med pålimmade pappersbitar från pappersmuggar, placerad i facket ut mot rummet på tredje hyllplanet, nerifrån. pappersmuggar 22 stycken instuckna i varandra med 2 stycken fastlimmade porslindetaljer, en i botten och en på sidan, placerad i facket närmast väggen, på fjärde hyllplanet. två utsågade porslinsbottnar ihoplommade en del med sju hål, placerat på A4 papper, placerat högst upp närmast väggen, i övrigt mellanrum

extra: det var 12 cm till nästa hylla, till höger, de tjugotvå pappersmuggarna kördes över av en mörk bil, två gånger

hylla 2

material: mdf-skivor, träplugg, skruv

mått: 2440x1560x320mm

innehåll: en gipsform placerad ovanpå ett A4 papper, placerad i facket närmast väggen på femte hyllplanet. tallrik av porslin, använd, med limmat papper runt sig, placerad på tredje våningen nerifrån, i facket ut mot rummet, en strimlad tallrik placerad ovanpå A4 papper, placerad i facket närmast väggen, näst högst upp. två porslins hänklar/öron fastlimmade mot ett lite större papper, placerad i facket ut mot rummet på den femte nivån. en porslinspipa/mynning fastlimmad mot ett skrynklat papper, pappret är

fastlimmat runt en aluminiumplatta, placerad lutande mot hyllan mittdel i facket mot rum, nivå fem. i övrigt mellanrum
extra: nästa hylla 21 cm till höger, gipsformen hittade jag i sopptunnan på gipsavdelningen vid Rörstrands fabriker i Lidköping.

hylla 3

material: trä, porslin, papper

mått: 2440x1560x320mm

inhåll: söndersågad porslinstallrik placerad ovanpå A4 papper högst upp närmast väggen till vänster, söndersågad porslinsmugg placerad ovanpå A4 papper högst upp till höger om tallriken, i övrigt mellanrum

extra: nästa hylla 10 cm till höger

hylla 4

material: gips, trä, metall

mått: 2440x1560x320mm

inhåll: gipsformar, både gjutformar och ursprungsformer, 31 stycken gipsformer, utplacerade på alla hyllplan utom ett

extra: gipsmaterial, 1998-2011 insamlat, från sopptunnan vid konstfack och konsthögskolan i Bergen, materialet, från mig och andra, ibland använt, ibland kastat direkt, omhändertaget, sparat, ibland är materialet bearbetat av mig, nästa hylla 14 cm till höger

hylla 5

material: trä, gips, metall

mått: 2440x1560x320mm

inhåll: gjutformar, ursprungsformer, 24 stycken gipsformar utplacerade på 12 av hyllans 14 hyllplan, gipsformerna är både nya och äldre, insamlade mellan 1998-2011

extra: nästa hylla 8 cm till höger

hylla 6

material: trä, gips, metall

mått: 2440x1560x320mm

inhåll: gipsformar, gjutformar, nya och äldre, insamlade mellan 1998-2011, 29 stycken gipsformer är utplacerade på alla hyllplan utom ett

extra: nästa hylla 19 cm till höger, ett hyllplan saknas, det finns med i utställningens del 1, med en gipsform ovanpå, gipsformen hålls ihop av tre gummislangar

hylla 7

material: trä, porslin, metall, aluminium, papper, lim, nålar

mått: 2440x1560x320mm

inhåll: hyllplan i trä med list av metall i ändarna mått 66x80 cm, ovanpå bortsågade delar från koppar, fat och tallrikar, en porslinskant, (tidigare lagad) fastlimmad mot papper som är limmad runt en aluminiumplatta, plattan sitter fast med nålar i fyra hörn, tre stycken ihop limmade stavar av porslinsdelar från hänklar cirka 20 cm långa, hyllan är placerat i fjärde våningen i facket ut mot rummet.

sex stycken utsågade porslinsbottnar, från tallrikar och fat, ihoplimmade, en har ett hål i sig, genom alla fat och tallrikar finns en tunn spricka, objektet är placerat i facket närmast väggen på andra våningen nerifrån

extra: nästa hylla 12 cm till höger

hylla 8

material: trä, porslin, lim, aluminium, metall, foto, papper, nålar

mått: 2440x1560x320mm

innehåll: hyllplan i trä med list av metall i ändarna, ovanpå en lagad porslinskant, fastlimmad mot papper som är limmad runt en aluminiumplatta, plattan sitter fast med nålar i fyra hörn, två koppar med delar av sina väggar bortsågade, öron/hänklar saknas, ett foto av ett fotomontage 9x13 cm fastsatt med nålar i alla fyra hörn, hyllplanet är placerat på femte våningen nerifrån i facket närmast väggen. hyllplan i trä med en list av metall i kortändorna, ovanpå fyra stycken sågade och modifierade tallrikar/fat, hyllplanet är placerat på tredje hyllplanet nerifrån i facket längst in mot väggen. hyllplan i trä med tre stycken A4 papper, ovanpå var och ett av de tre pappren, sex stycken tummade muggar i tegellera med pålimmade detaljer, pappershänklar, porslinsöron, fragment från pappersmuggar pålimmad mot den obrända leran, hyllan med objekten är placerad på andra hyllplanet nerifrån i facket längst ut mot rummet hyllplan i trä med list av metall i ändarna mått 66x80 cm, ovanpå bortsågade delar från koppar, fat och tallrikar, en lagad porslinskant, fastlimmad mot papper som är limmad runt en aluminiumplatta, plattan sitter fast med nålar i fyra hörn, tre stycken ihoplidade stavar av delar från hänklar cirka 20 cm långa, hyllan är placerat i fjärde våningen i facket ut mot rummet

extra: nästa hylla 23 cm till höger

hylla 9

material: trä, porslin, lera, foto, papper

mått: 2440x1560x320mm

innehåll: utsågade porslinsbottnar från fat/tallrikar cirka 19 stycken, placerade näst högst upp i hyllan, på hyllplanet längst ut mot rummet. bortsågade porslinsbräm/kanter från tallrikar och fat ca 15 stycken, placerade bredvid, till vänster om porslinsbottnarna. en stor och en mindre pappersmugg med obränd tegellera fastlimmad i botten de är placerade på femte hyllplanet nerifrån, ut mot rummet, den stora muggen stor ytterst. hyllplan i trä med list av metall i ändarna, ovanpå en lagad porslinskant, porslinskanten är fastlimmad mot papper som är limmad runt en aluminiumplatta, plattan sitter fast med nålar i fyra hörn, två koppar med delar av sina väggar bortsågade, öron/hänklar saknas, ett foto av ett fotomontage 9x13 cm fastsatt med nålar i alla fyra hörn, hyllplanet är placerat på femte våningen nerifrån i facket närmast väggen. hyllplan i trä med en list av metall i kortändorna, ovanpå fyra stycken sågade och modifierade tallrikar/fat, hyllplanet är placerat på tredje hyllplanet nerifrån i facket längst in mot väggen. ett hyllplan i trä med tre stycken A4 papper, ovanpå var och ett av de tre pappren, sex stycken tummade muggar i tegellera med pålimmade detaljer, pappershänklar, porslinsöron, fragment från pappersmuggar pålimmad mot den obrända leran, hyllplanet är placerat på andra hyllplanet nerifrån i facket längst ut mot rummet. porslinsmugg till hälften fylld med tegellera, placerad på hyllplan längst ner i facket närmast väggen

extra: det är inte så lätt att läsa om allt innehåll

porcelain, display cabinet, podium

material: trä, porcelain, plåt, lim

mått: 42x94x82 cm

innehåll: avsågade porcelinskanter från tallrikar och fat, ovanpå porcelinskanterna finns hylla av plåt, mått 94x30x3 cm, ovanpå hyllan, podiet av trä, vitmålad utsida, omålad insida

extra: de avsågade porcelinskanterna är fastlimmade mot hyllplanets undre del, om hyllplanet vore rättvänt skulle det vara hyllplanets övre del, hyllplanet är från min ateljé i Stockholm, porcelinsdelarna är överblivet material efter tidigare arbeten, podiet fanns på Strömringen 1, i källaren

reflekterande material

material: mdf, skruv, papper, foto, porcelain, spik, lim

mått: 1220x1220x1220 mm

innehåll: A4 papper, fotografier, utskrivna text, handskrivna text

extra: mdf materialet är tillsågat och ihopmonterat av mig, en pall, hjälpmedel, att gå upp på

1.2 **helheten**, *kontentum* (se foto s. 47, 48).

Att min slututställning skulle visas på KHiBs utställningsrum, Rom8 var viktigt för mig. Jag ser det som självklart att ett konstnärligt utvecklingsarbete vid en konsthögskola också ska visas under skolans egen regi. Vad sänder det annars för signaler, om arbetet inte visas inom och genom skolans omsorg? Det handlar om trovärdighet, för om inte den färdiga konsten visas upp, vad händer då? Det är en viktig fråga, men det resonemanget går det säkert att vrida och vända på, men för mig och mitt projekt fanns inga alternativ. Jag var också i en position och med en erfarenhet att jag väldigt väl visste hur jag ville ha det och jag var inte beredd att kompromissa runt hur mitt projekt skulle visas med en gallerist, eller att behöva ta hänsyn till ett museums eller en konsthalls regler och bestämmelser.

Rom8 är ett öppet rum, i betydelse det har ingen bestämd profil, men det är skolans rum mot offentligheten, den ligger med ingång direkt från gatan och ser med sina stora rutor ut som en butik.

Min utställning bestod av tre delar, delarna kan ses som fristående verk, men kan med varandras hjälp bli en större historia.

Väggarna med stöd på båda sidor, fungerar som skärmar eller kulisser i utställningen, och är i sin konstruktion själva en viktig del av utställningen. Allt som stöttar, bär och håller objekten är av relevans, väggar, hyllor, podier och högar av papper fungerar som delar av skulpturer, detta är element som ofta är neutrala, de har stödjande funktioner, i, under, runt och bakom den egentliga konsten och fungerar som ett *kontentum* i konstvärlden varje dag, utställningen framhåller deras närvaro och värde.

Tidigare har jag emellanåt, parallellt med konsten, arbetat extra som träarbetare, snickare, och då bland annat byggt kulisser till filminspelningar. Det är en typ av låtsas värld, en illusionistisk framsida och en baksida som stöttar men som inte ska synas.

Väggarna i utställningen bygger på den estetiken och det är en erfarenhet som förs in som en referens, för väggarna som nu har får synlig effekt och värde som skulptur.

Utställningen vill öka förståelsen för det bakomliggande, det undanskymda i min, din, vår vardag.

Utställningens undertitel, *återblick, omformulering, dokument* var från början tänkt att beskriva var och en av utställningens tre delar, men det fick jag inte ihop, det blev tillgjort och för begränsat. Under arbetsprocessen insåg jag att det inte gick att bestämma vilken del som skulle ha vilket namn, för i praktiken så omfattade delarna alla dessa undertitlars dimensioner, varje utställningsdel kan sägas innehålla alla dessa begrepp, *återblick, omformulering, dokument*.

Utställningen som helhet kan ses som en installation, en bildkonst term för konst som aktiverar rummet och bygger på upplevelsens psykologi. Elementen blir organiserade i samspel med rummet på ett sätt som kräver att man måste ta in dem med hela kroppen. Författaren Nathalie Sarraute, skriver att ”kroppen tar aldrig miste: före medvetandet inregistrerar den, vidgar, samlar och avslöjar utåt med obeveklig brutalitet massor av oändligt små, ogripbara, spridda intryck”² Formen är vald för att få mig som betraktare av utställningen att ställas inför tankar, känslor som eventuellt krockar med varandra både fysiskt och psykiskt, inte för att luras, utan för att försätta mig i en känsla av att behöva anstränga mig. I utställningen är det till exempel nödvändigt att lägga sig ner på golvet om betraktaren vill kunna se in under podiet där porslinsdelar ligger mellan golv och metallhylla, att röra sig bakom hyllor som är högre än oss besökare, att få böja eller sträcka sig för att se de olika hyllplanen i hyllorna, eller cirkulera runt och kika in i reflekterande material, som besökare får vi arbeta med kroppen och inte bara se med ögonen.

Om en installation är en totalitet, då är *kontentum* ingen installation, för den består också av delar som var för sig utgör självständiga objekt. De är för det mesta framarbetade av upphittade material. Jag upplever förhållandet mellan självständiga objekt och installationen lite som en text i en bok: Ord blir meningar som bygger delar eller kapitel. Mina objekt är både ord och meningar, och tillsammans blir de sen ett kapitel och en bok.

I utställningen har sakerna blivit dekonstruerade och rekonstruerade, insamlade, sorterade och sedan presenterat på ett sätt som påminner om arkiv, lager, kanske magasin. Att samla och sortera i mängder är tillvägagångssätt som min utställning i stor grad använder sig av, och som förekommer i annan samtida konst. En logisk följd av dessa strategier, är att fråga sig, när blir mängden av föremål i installationen så stor att inte längre delarna syns utan bara mängden? När blir helheten viktigare än detaljerna (delarna)?

1.3 delar, *återblick, omformulering, dokument*

Del 1 (se foto s. 48).

Tre podier på rad med var sitt hyllplan med gipsform/gummislangar, porslindelar och A4 papper har kommit att utgöra stommen. De antyder en berättelse, med en början, en

² Nathalie Sarraute, *Planetarier* 2007 s. 62-63

mitt, och ett slut. Var och en av de tre delarna representerar reflektioner jag varit upptagen av under min stipendiatperiod. De representerar också tre olika stadier i min process: Serien *porträtt av det anonyma*, samt gipsprojektet *formatek* och till sist den dokumenterande delen som på sitt vis undersöker A4 papper, dokument, och spänningen mellan dokument och visuellt objekt, material och konst i två dimensioner och i tre dimensioner.

Del 2 (se foto s. 49).

Vägghyllor 1-9: arkiv/museum/lager/magasin?

Nio stycken hyllor, hyllorna är placerade med ena kortsidan mot väggen och ut i rummet, de är placerade nära varandra, delar av objekten som finns i hyllorna är skapade av andra, och sen har de blivit ett arbetsmaterial för mig, som jag har samlat in bearbetat och sen förflyttat in i ett nytt sammanhang. Till följd av att vägghyllorna är placerade nära varandra så uppstår visuella effekter, geometriska figurer, horisontella och vertikala linjer och plan. De smala mellanrummen blir en komprimering, en ökad effektivitet, det går inte att fysiskt nå fram till föremålen, framför allt inte de som är placerade i de centrala delarna.

Under min stipendiatperiod har jag fått ett ökat intresse för arkiv, lager och magasin. Jag har haft möjligheter att göra studiebesök till museumslager för keramik på Philadelphia Museum of Art i USA och Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, samt sett samlingar som har mycket av samma karaktär på Kunstindustrimuseet i Köpenhamn (Danmarks Designmuseum) och Victoria & Albert Museum i London. Kanske har det också haft betydelse att nästan alla K-verdis möten har varit bland hyllorna i biblioteket på Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum.

Del 3 (se foto s. 48).

vägg 1 och 2

Väggarna står inte bara där, utan genom sin konstruktion tillför de något väsentligt för helheten. Väggl 1 och 2 som skiljer av rummet, kan upplevas som monumentala på grund av sin höjd. Höjden 300 cm, är för att den inte ska konkurrera med höjden på, vägghyllor 1-9, som är 244 cm. Det höjdskillnaden på ca 60 cm är viktig för utställningens topografiska upplevelse, när man läser av rummets olika delar och objekt mot varandra.

Vägg 1, 2 har stöd från båda sidor, och kan ses som en gräns, en gräns för vad? för mig själv? min identitet? att inte veta var jag befinner mig, yrkesmässigt stipendiat-konstnär, konstnär-konsthantverkare, arbetare-akademiker. Att ha dubbla roller, kanske ännu fler roller.

Väggen med dubbla stöd kan också ses som en kuliss i utställningen. Det ger den en betydelse av att verka i det fördolda. Men vad syftar det på, vad verkar i det fördolda? Försöker jag visualisera det som är dolt men som ändå är något vi lutar oss mot? En form av fiktion? Konsten är fantasi och erkänd som fantasi, vetenskap är inte fantasi, men båda områdena berörs av det intuitiva. Förhållandet mellan konst och vetenskap är en av de frågor jag har bråkat mest med i min stipendiatperiod, är de motsättningar eller kan de stötta varandra?

Det finns också en känslomässig dimension i denna del. Att vara emellan något -klämd, eller att ha stöd en ambivalent upplevelse i spänningen mellan handen och hjärnan, kropp och psyke.

att befinna sig på baksidan av något, att se bakom,
att inte kunna ta sig till en framsida.

Konstnäriskt kan denna del också symbolisera den ”monumentala” konsten eller “inklämnda” konsthantverksområdet. Och vad är mitt jag i detta?

att befinna sig mellan, med ett ben i varje område (konst, konsthantverk)?
eller som stöds upp av områdena konst och konsthantverk?
eller som områdena konst och konsthantverk tar stöd mot?

I den svenska konsttidskriften, *Paletten*, beskrivs konsthantverksfältet av Peter Cornell, kritiker och författare, som det ”förbisedda mellanbarnet”³ och jag erkänner, jag vill bråka men också se och lära i syskonens (konst, design) rum. De utgör gränser som jag gärna undersöker. Som mellanbarn vill jag skapa relationer, vara omhändertagande, konfliktlösare eller kanske mer av en medlare, uppmärksam och reflekterande. En traditionell syn på konsthantverk är att behärska teknik och hantverk i ett bestämt material, men är min teknik och mina materialval innanför än sådan tradition? Är jag mellanbarnet, som bråkar med material och metoder, och mig själv. Jag använder metoder som är främmande för en traditionell konsthantverkare, men samtidigt är jag absolut en hantverkare som har en känslighet inför mina möten med material. Genom min bakgrund så mixar, samplar jag teknik och metoder och för det vidare via mina händer till, för mig, nya material. För mig har därför hantverk kommit att bli mer än teknik och metoder, det har också blivit mitt (typ) material.

Del 4. (se foto s. 49)

reflekterande material

I projektansökan skrev jag, att jag under min stipendiatperiod skulle kuratera en utställning av och med personer som genom sina arbeten, också påverkat mig i mitt arbete. Men idén om en kuraterad utställning omformades, och i stället undersöker jag föreställningen om vad en kuraterad utställning kan vara. Det är inte konstnärernas fysiska objekt i sig som visas, utan istället en representation av varje konstnär genom bild och text i en tolkning av mig.

Arbetet var från början ett material för att orientera mig själv och se mitt egna konstnärliga arbete i ett större sammanhang, men har vuxit fram och kommit att bli ett eget objekt, ett arbete med en egen integritet, som en redovisningsform av konstnärer och deras arbeten som direkt eller indirekt påverkat mig och därmed också min stipendiatperiod. Det uppstår en friktion mellan ”verk” och “utställning” som betraktare vet man inte hur det ska läsas, arbetet intar en osäker position.

A4 papper blev den plats där jag samlade de konstnärer som senare kom att visas. Jag fotograferade själv det bildmaterial som sen blev fastsatt på A4 pappren. Det mesta är närproducerat, en bild från en bok, en katalog, eller en utställning nära mig.

³ “Recensioner”, *Paletten* nr 267. 2007, s. 53.

Efter ett tag blev materialet bild-text-collage där jag bearbetat med hjälp av sax och lim, klippt och klistrat, senare blev A4 sidorna, porslins-collage eller montage när jag limmade fast porslins och tegel material på A4 pappren.

A4-materialet skulle visas, hur? En idé med att lägga A4 dokumenten direkt plant på ett stort podium, hade inneburit att åskådare/besökare mera direkt hade kunnat tumma/ta på materialet. Som det nu blev, när de sitter på väggarna i modellen så blir allt inte riktigt så lätt tillgängligt, en besökare/åskådare får kämpa lite mera för att ta del av materialet. Väggarna i modellen är 30 cm höga för att kunna visa A4 pappret på högkant i nära kontakt med både golv och tak, ett tänkt tak förstås.

Det fanns, som jag tänkte två möjligheter i utformningen av verket.

Dels att göra den tydligare som en modell. Modellkänslan skulle förstärkas om modellen placeras ovanpå ett podium, liknande andra element i utställningen, tänkte jag. Den andra tanken som jag också sen kom att genomföra var att bygga en helhet, så att podiet och modellen byggs ihop till ett verk, en konstruktion där podiets väggar också blev modellens väggar. Presentationen av det slutgiltiga utförandet ligger nära ett podieutseende, fast omålad och med podiets ovansida eller lock borttaget. Måtten 122x122x122cm, gör verket till en kub, en form som sedan 1960-talet har varit viktig innanför konkret minimalistisk skulptur, och som också kan ses som en referens till gallerirummet, omtalad som "den vita kuben".

Från början tänkte jag att det skulle finnas en öppning, en entré, i modellen. Men rätt snart så ändrade jag uppfattning, det skulle för tydligt bli en schablonbild av ett "tänkt" galleri, eller att den inte är i skala 1:1.⁴

Översikt över konstnärer som ingår i *reflekterande material* och mina motiv runt valet:

Anna Maria Maiolino, bor och arbetar i Brasilien, för anspråkslösa anslag, repetition av en arbetsprocess i det keramiska materialet, hennes arbete vid Camden Art Centre i London, förmedlar kraften i obränd lera. *Caroline Slotte*, bor och arbetar i Helsingfors, för förmåga att få helheten till att bli något ännu större efter att i processen först brutit ner och därefter klistrat ihop det fysiska keramiska materialet. Maiolino och Slotte arbetar båda med det keramiska materialet, fast från var sitt håll, de påverkar mig med sina omhändertagande anslag, repetitioner av långsamhet i en arbetsprocess. *Eva Hesse*, tysk-amerikansk konstnär, som levde mellan 1936-1970. Hennes arbeten utmanar mig på ett psykologiskt plan. Jag får jobba med mig själv för att finna förståelsemodeller som gör att jag kan närma mig hennes arbeten. *Gabriel Orozco*, bor och arbetar i Mexico och New York. Han visar spår av aktivitet, med små metoder förändrar han min blick, där i vardagen. *George E. Ohr*, (1857-1918) är en amerikansk keramiker, självlärd, inspirerar för den originalitet och kreativa intelligens han förmedlar och visar upp i sitt arbete, genom en stark närvaro i leran kombinerad med lite hej och hå. Vissa hävdar att han är en av föregångarna till den amerikanska abstrakt-expressionistiska

⁴ Jag har tidigare byggt en MDF-modell, 2002. Då av ett uttänkt gallerirum i miniformat åt Modern Talking/Konst2 en produktionsgrupp som bestod av konstnärerna Ylva Ogländ, Rodrigo Mallea Lira och Hans Isaksson. Gruppen kuraterade utställningar runt om i Stockholm och genom sitt projekt med minigalleriet blev de inbjudna till olika biennaler runt om i världen. MDF-modellen såg ut som en lokal med endast ytterväggar, med en ingång och ett fönster från golv till överkant vägg. Mini-galleriet hade måtten 50x80x15cm.

rörelsen. *Gordon Matta Clark*, visade tidigt ett ställningstagande runt vår miljö, ekologi, ett samhällsansvar. Han tog plats i det offentliga rummet, med små medel, jag tänker på ett projekt där han köper upp små markbitar i New York, små mellanrum, han visar intresse för fysiska tillstånd, som luckor och överblivna/oklara utrymmen. *Gustaf Nordenskiöld*, keramiker som bor och arbetar i Stockholm, hans vilja att försöka förflytta materialet och därmed också konsthantverksrollen in i en samtid, till en urban miljö, påverkar mig. Kinesen *Lin Yilin* lever och arbetar i Beijing och New York, bilden visar han själv, påfallande instängd i en uppbyggd tegelstensvägg, det här verket fångar mig för det är så sammansatt i sin enkelhet, ett arbete eller bild på ett arbete som jag återkommer till, ofta, existentiellt starkt. *Meret Oppenheim* från Schweiz (1913-1985), aktiv medlem av surrealistiska konstkretsen i Paris. På bilden omsluter ett snöre något imaginärt. *Vik Muniz*, från Brasilien lever i New York, när jag avslutade min MFA-utbildning, så fick jag en bok om honom från skolan, den handlar om seendet, om att skapa illusioner, bygga upp, fotografera, att lägga ner stora hantverksmässiga arbetsinsatser, inte slarva, han får mig att tänka på den svenska filmaren Roy Andersson, en annan favorit. *Richard Wentworth*, bildkonstnär, arbetar och bor i England. "I grew up in a world held together with string and brown paper and sealing wax, and that's how it was. I slowly realized that this is the underlying condition of the world, and there's nothing I like more than when, for example, there's been a near disaster at Nasa and they say: if it hadn't been for the chewing gum..." noterar han i ett Statement.⁵ *Eva Löfdal*, en svensk konstnär som bor och arbetar i Stockholm, hennes arbeten utmanar mig, de har en stark integritet, och är ofta väldigt psykiskt kletiga, de är svåra att göra sig av med, som ett tuggummi som fastnat i fickan. *Nathalie Sarraute*, (1900-1999) fransk författare, född i Ryssland. Det var en besökare som nämnde hennes namn, det var i anslutning till min BA-utställning. Det dröjde därefter flera år innan jag läste en bok av henne. Hon skriver om det som inte sägs, det som korsar vårt medvetande mycket snabbt, det som är grunden för våra liv och våra relationer med andra, allt som händer inom oss som inte uttalas utan överförs av förnimmelser. *Neil Brownsword*, keramiker, bor i England, hans arbetsmaterial utgörs ofta av detaljer som finns i och runt den keramiska industrin. Han närmar sig från sidan in mot hela det keramiska fältet. *Ugly Cute*, en svensk designgrupp, de bor och arbetar i Stockholm, de har påverkat mig genom sitt förhållande till både materialanvändning, och även hur man utnyttjar rummet där man sen visar det, vad utställningskontexten kan göra för upplevelsen. *Edmund de Waal*, London, krukmakare, gränser och horisont, han irriterar mig och ger mina tankar friktion, han är krukmakare i det utvidgade fältet, skribent, författare, krukmakaren som skapar installationer, och har assistenter, han är en institution, han är förmodligen 2000-talets keramiska svar på renässansens stora krukmakare, franske Bernard Palissy. *Isamu Noguchi*, (1904-1998) japansk-amerikansk konstnär, designer och landskapsarkitekt. Leran, en massa, som blir en kropp, arbetet på bilden har en vilja till att sprida ut en generositet. *Hans Isaksson*, konstnär i Stockholm, på bilden, en MDF board, målad med en plånbeläggning som gör att tändstickorna kan börja brinna, finns nära mig i min vardag, för användning, lite action firing. *Jakob Dalhgren*, konstnär, har tillverkat objektet på bilden, som finns nära mig i min vardag. *Zandra Ahl*, keramiker/konsthantverkare, har tillverkat jeansstaken, bild, som finns nära mig och används till att lysa upp och sprida ljus i tiden. *Peter Cornell*, författare/kritiker, Stockholm. Han har skrivit böcker, som jag återvänder till. *Arte*

⁵ Stephen Johnstone (red) *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2008 s. 11.

Povera, konstriktning, som uppstod på 60-talet i Italien, namnet betyder, ”fattig konst”, konstnärerna använde material till sin konst som var gratis eller väldigt billig.

Francis Alÿs/Alejandro González Iñárritu, konstnär/filmare. En bild av händer som samtalar, eller kanske skäller de, bilden som finns i min vardag påminner om samtal, diskussioner, med mig själv med mina handledare, mina händers samtal med olika material.

Referens materialet innehåller nationella och internationella namn, keramiker och bildkonstnärer, levande och döda. Det är så jag orienterar mig, och går i dialog med konstverken och konstnärer, både bakåt i traditionen, men också till dem som utvidgar traditionen i samtiden, inom bildkonst och konsthantverk.

I materialet finns det mer bildkonstnärer än konsthantverkare. Jag tänker att det inte är så konstigt. Jag upplevde under min utbildning fältet konsthantverk som mer traditionellt, många konsthantverkare reflekterar inte kritiskt kring material och tradition. Så var det i alla fall då. Inom konsten däremot så fanns det en öppenhet inför frågor om tradition. Att inte kunna eller behärska var tillåtet i bildkonsten, det var något som berörde mig, kraften i att inte kunna perfekt. En annan aspekt är att det fanns så mycket mer skrivet om konsten än om konsthantverket, det var helt enkelt lättare att ta del av bildkonsten, när jag utbildade mig. Det som binder de utvalda exemplen samman är en resonans i materialet de använder, en lyhördhet som inverkar på hur de kopplar samman metod och material, och i flera fall också en medveten rumslighet, på vilket sätt arbeten visas.

Att visa materialet som en form av utställning i utställningen är ett försök att visualisera hur svårt det kan vara att komma i kontakt med allt som far genom huvudet under en arbetsprocess men som ändå är med och bidrar till utformningen av verket genom energier och impulser. Jag vill hänvisa till Nathalie Sarrautes användande av ordet *tropism*. Tropism, är en naturvetenskaplig fackterm, från växters fysiologi som anger deras sätt att växa för att maximera näringsupptag och fotosyntes. Sarraute använder termen i bildlig bemärkelse. Hon är en skicklig hantverkare i att förädla metaforer, där fysiska fenomen är beskrivningar av psykiska skeenden. I en artikel läser jag att hon förklarar ordet, "tropismer", som "sinnesförmimmelser som snabbt glider förbi i utkanten av vårt medvetande, de finns i ursprunget till våra gester, våra ord, i de känslor som vi uttrycker, och de fångas i halvtänkta tankar."⁶

Stipendprogrammets krav om reflektion har fungerat som en utmaning. Det som är bra i programmet är att det finns öppningar för hur och på vilket sätt det kan göras, det inbjuder till kreativitet. Jag har valt att se den reflekterande delen som ett material som det går att bearbeta och visa upp genom olika kanaler. Jag har försökt att hitta en form på konstnärliga villkor och därför har jag gjort den visuellt och tredimensionell. Jag har velat integrera den som en del i utställningen, gjort den som en skulptur, men frågan står kvar: Kan konstnärlig reflektion göras och presenteras som konst? Detta är en tanke, och jag nöjer mig med att ställa den som en fråga, men det är nog det jag provar eller vill försöka nå fram till i utställningen.

Att jag vill föra en visuell argumentation, beror på att jag vill se en kreativ utforskning av området runt konstnärligt utvecklingsarbete, bidra till att forma en framtida

⁶ Svenska Dagbladet 16 sept. 2004

stipendiatmiljö som är öppen för utövare med olika sorters bakgrund, så som min som är byggnadsträarbetare, konsthantverkare, konstnär.

Det mesta som finns med i utställningen har formats av en industriell maskin, kanske kan man säga att även stipendprogrammet är en produkt framtagen i ett industriellt syfte, ett utbildningssystem syfte, att konkurrera, för att underlätta att mäta, produkten, skolan och vad den släpper ifrån sig, i det här fallet är det mig och mitt arbete med att utveckla min konstnärliga praktik som sipprar ut, tillgänglig för alla som vill ha en likadan diskussion.

Samtidigt förstår jag att kontexten för mitt arbete måste diskuteras med ord också. Att presentera konst i en utställning i form av mina subjektiva mini-”porträtt”, innebär att jag genom att fotografera av redan reproducerade bilder och original, gör mig till en översättare eller tolkare av det avfotograferade. Detta återgivande kan aldrig vara en ersättning för originalet. Men det blir ändå värt mera än en reproduktion eftersom det blir en översättning som gått via mig. Avbildning av avbildningen, är något som bland annat den amerikanska fotografen och appropriationskonstnären Sherrie Levine ägnat sig åt. Kortfattat kan man säga att hon undersöker vad ett original är, nu i vår reproducerande tidsålder. Finns det något som kan kallas original eller autentiskt? I detta perspektiv är jag mer konstnär än kurator.

Det blir en utställning kuraterad av mig, som konstnär, de valda konstnärerna och deras arbeten ger referenser på olika förhållningssätt till min egen konst. Genom att förmedla min ”kuraterade utställning” på det här sättet så blev jag inte begränsad av att jag skulle visa fysiska objekt. Istället har jag kunnat välja mera oberoende av praktiska hinder som frakt, försäkringar, med mera och därför arbetat fram (kuraterat ihop) den för mig i det här sammanhanget ideala utställningen, men där alla val pekar tillbaka på mig som konstnär.

extra:

Ett ”imaginärt museum”, uttryck introducerat av André Malraux.⁷

Museum Imaginär, hans ”konceptmuseum” var en utställning utan väggar med postkortreproduktioner av många kända konstverk.

⁷ Andre Malreaux (1901-1976) var fransk författare, konstkritiker och president de Gaulles kulturminister. Bland hans många konstfilosofiska verk finns *Le musée imaginaire* Paris: Gallimard, 1947) och *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (Paris: Gallimard, 1952-54).

2. Material

2.1 lera-keramik

Min bakgrund med det keramiska materialet började via en kvällskurs 1989. Efter några terminer, fortsatte det med två år på folkhögskola, estetisk linje, där lera var ett av de material man fördjupade sig i. 1994 började jag sen på en tvåårig keramiklinje vid Capellagården på Öland, Sverige. Mellan 1996-2001 gjorde jag både min BA och min MFA på keramik och glas vid Konstfack i Stockholm. Efter det har jag haft ateljé i Stockholm och främst arbetat med studiokeramik, riktad mot galleriutställningar.

Innan de sista två åren på min masterutbildning, så hade jag arbetat i materialet på ett traditionellt sätt, från bearbetning av leran till bränt keramiskt gods, med en bred kunskap om materialets olika tekniker, som tumma, kavla, dreja, ringla. Där finns också en kunskap om olika bränningstekniker som gas, ved, el, i olika sorters ugnar. Det område som jag har intresserat mig minst för när det gäller det keramiska området är engober och glasyrer, det som ska fästas på ytan. Jag har mest varit upptagen av metodiska undersökningar av form.

Sammanfattat kan man säga att jag hade cirka 10 års erfarenhet av att bearbeta leran till keramik innan jag under mina sista år på masterutbildningen började arbeta i materialet från motsatta håll, när den keramiska massan redan var stabiliserad till en färdig produkt.

Lera (extremt finkornig jordart) blir till av olika bergarter och mineraler som över tid brutits ned genom naturens påverkan. Den består av partiklar i olika storlekar som tillsammans utgör en massa som längre fram ska stabiliseras, men dessförinnan ska vi/jag genom varierande vibrationer och olika intensitet göra om det mångfaldiga till något enhetligt och singulärt. Att lära sig bearbeta leran har inneburit koppling till en del av vår gemensamma kulturella utveckling. Vissa leror har också färdats via vattendrag (sedimentärt ursprung-från bergart) till sjöar eller hav. Med vatten bildar lera en plastisk massa, som innebär att den låter sig formas varaktigt när den utsätts för tryck, från ett finger, flera fingrar, händer, huvud, och denna egenskap utnyttjas vid tillverkning av keramik. De första lereföremålen som uppstår är ”skulpturer”, lera som material inbjuder till omedelbar kreativitet.

Och i hela den kedjan, från lera till bearbetad produkt, till användandet i vardag och fest lagras kunskap. I och omkring framväxten och användandet av detta material och dessa föremål, muggar, tallrikar, tegelstenar finns mycket mänskligt vetande samlat.

Keramik är ett socialt material, och då tänker jag på de situationer som ofta är förknippade med materialet så som koppar och tallrikar vid middagar, luncher och kafferaster. Att de finns där det ofta uppstår en muntlig kommunikation mellan människor. Lera blir genom sin geologi och senare vid bearbetning till ett keramiskt föremål en sammanpressning och förtätning av vår historia, ett arkivmaterial.

Jag försöker fördjupa känslan för de keramiska föremål vi redan har, eller vad det innebär att veta någonting, eller att känna någonting. Det handlar inte om att skapa nya begrepp, utan istället försöka ta tillbaks begrepp, eller i alla fall påminna oss om vilken plats de här vardagliga föremålen faktiskt spelar i vårt liv. Mitt arbete med det

keramiska materialet är en aktivitet, där jag försöker arbeta intuitivt, utan tanke på teorier och koncept.

2.2 industriellt tillverkade keramiska saker

Att jag började arbeta med industriellt tillverkade bruksföremål var ett intresse för keramik. En möjlighet att utforska det keramiska materialet bortom den "plastiska" utgångspunkten. Det hjälpte säkert till att jag arbetat i och med leran och provat många olika tekniker vid olika förberedande skolor. Övergången var ingen flykt, den byggde på nyfikenhet och en vilja om att försöka komma vidare i min keramiska process, förbi det jag då tyckte jag fastnat i. Och samtidigt försöka föra in och beskriva lite nutid. Inte bara uttrycka mig själv genom att bearbeta materialet, utan också att materialet genom sin egen "status" skulle få göra en del av arbetet.

Jag intresserar mig för anonyma, helst använda saker, ja, men varför?

Det självklara och ofta förbisedda i vår dagliga tillvaro följer med traditionen för vad en readymade är. Men även om Marcel Duchamp väljer en snösklyffel och Jeff Koons en dammsugare, så är det frågan om nya konsumentprodukter. Föremålen har fortfarande en glans och renhet som nya varor har. Jag är inte intresserad i det förförande skenet av det nya och oanvända som ska locka oss att köpa mer, jag försöker komma djupare ner i det anonyma mot det som inte har något attraktionsvärde, det använda och kastade som till exempel engångsmuggar, föremål som är bortsorterade. Det värdelösa, där glansen har ramlat av, gör det lättare att se form, annan form.

Kan man då säga att jag når upp till något nytt, något annat genom att inte tillverka föremålen själv? Att arbeta med upphittade, funna, inköpta föremål innebär att jag lyfter fram, visar andra människors arbeten, en generös gest, som också kan upplevas som "slö", genom att jag slipper ta beslut runt praktiska och tekniska processer som annars skulle ingå i en konstnärlig metod? Men som från det generösa perspektiv kan förstås som en sorts erkännande av andras tankar och idéer. Som "en metafor för acceptandet av andra människor"⁸ som konstnären Jeff Koons sagt i en intervju. Exemplet är kanske inte så klokt i mitt fall då jag oftast bearbetar det insamlade materialet, och med det försvinner nog också en del av den acceptansen. Men ändå är spåren efter sakernas tidigare liv fortfarande närvarande och därmed också deras produktions och skapelseberättelse.

Readymade är ett ord som kommer ifrån konsten. Readymade = färdig-gjord, ofta vardagligt, massproducerat bruksföremål, som en konstnär valt att presentera som konst, i ett kreativt eller tankeväckande syfte. Begreppet infördes av den franske födde konstnären Marcel Duchamp omkring 1915. I min utställningsdel, *reflekterande material*, har jag med flera konstnärer som arbetar med readymades.

Begreppet readymade har inte varit aktuellt för en konsthantverkare, i det fältet är det vanligast och mest värdefullt att arbeta i en Bernard Leach och Shoji Hamada tradition, det vill säga att göra det mesta själv. En keramisk konsthantverkare kan som längst sträcka sig till att gräva upp leran och bearbeta den. Keramikern kan inte odla fram eller tillverka leran, det ordnar naturen. Tidigare gick jag och köpte lera hos en återförsäljare, en lera som var uppgrävd från marken, bearbetad och sen inplastad, förpackad och sänd till en återförsäljare. Nu så köper jag mitt material, koppar, fat, muggar, tallrikar, i en

⁸ Dagens Nyheter, 13 sep. 2008

secondhand affär, eller hittar det i sopcontainers, eller som min metod i det här projektet har kommit att bli att jag finner mycket av materialet i min egen verksamhet, ett återbruk av återbruk.

Personligen hade jag lagt begreppet readymades bakom mig långt innan stipendiat tiden. Jag har sätt det som ett material som för mig innebar en utveckling, från lergods via stengods, porslin, och nu arbetar jag i ett material som redan är formad och bedömd genom vår kulturs industriella och ekonomiska betydelse. Men mitt deltagande i forskningsprojektet K-verdi har tvingat mig gå djupare in i vad detta val av material innebär i en keramisk/konsthantverks sammanhang. Jag har i detta projekt sätt det som att jag arbetar med bruksföremål, vardagliga triviala saker.

2.3 gips

Gips är ett mineral, som genom förädling blir en viktig industriråvara. Materialet används bland annat som byggmaterial. I form av gipsskivor används det för beklädnad av väggar, innertak och ibland golv i moderna hus. Materialet fungerade redan för 8000 år sedan i östra Medelhavsområdet, som byggnadsmaterial.

Gips är bra för att göra avgjutningar och gjutformar med. Det vita pulvret kräver koncentration och vaksamhet vid utblandande med vatten. Man kan både blanda med hjälp av en mät och mått-tabell, men också utifrån en känsla som man får genom erfarenhet. Man kan säga att man mättar vattnet med pulver, som sen får stå och vila i ca 2 minuter då vattnet tränger sig in till varje litet korn. Som konstmaterial är det ett billigt och lättåtkomligt material.

Historisk så har materialet gips haft en viktig funktion att fylla som ett hjälpmedel för att kunna sprida kunskap genom avgjutningar. Det är känt att redan de gamla grekerna gjorde avgjutningar i gips i syfte att reproducera skulptur. Det användes också för att få avgjutningar av nya arkeologiska fynd, som ett viktigt hjälpmedel, i en vetenskaplig strävan mot fullständighet och systematik. När konstmuseum-formen växte fram i Europa under tidigt 1800-tal, utgjorde gips en viktig del av visualiseringen av konsthistoriens olika skolor, stilar och perioder. I de europeiska konstakademiernas historia har det att teckna av efter gipsavgjutningar av antika skulpturer varit ett sätt att närma sig det europeiska kulturarvet och den tidens bildnings- och form-ideér.

Gips är ett material utan egenvärde, väldigt lite blir tillverkat för att framhålla materialet gips självt, som en färdig produkt, verk.

Vid keramiskt arbete är gips ett material som ofta finns med i bakgrunden vid både studio och industriell keramisk produktion, till exempel som material i gjutformarna som behövdes vid tillverkningen av Duchamps berömda pissoar (*Fountain*, 1917). Självt har jag samlat på gipsformar sedan 1998.

Gips är ett material som tekniskt sätt har en absorberande förmåga. Den absorberande förmågan kan liknas vid egenskaper som den mänskliga hjärnan, minnet samlar på sig via händelser och reflektioner, ibland medvetet, ibland omedvetet. Och sen när vattnet dunstat, och gipsformen "svettats" ur sig, så får den sin form. Tänker, att så där fungerar och formas jag också, av allt som finns omkring mig.

Men den förmågan att absorbera kan också beskrivas som en inåtvändhet, om jag ser mina gipsarbeten från det perspektivet så uppstår det en motsats mellan de arbetena och mina andra arbeten i utställningen (arkiv-delen). Den här inåtvändheten kan spegla reflekterandet som följt mig i min period som stipendiat. Att min metod har varit att få fatt i mina egna tankar över sakernas tillstånd i min egen praktik. En gjutform i gips är en förutsättning, men är aldrig i mittpunkten.

2.4 trä, hyllor, podier

Trä, hyllor, podier, är material som hjälper mig i min yrkesutövning, såväl tidigare när jag var snickare som nu när jag är konstnär. Att låta dessa material få en framträdande roll i utställningen är inget konstigt, men ett ställningstagande som bygger på att visualisera min bakgrund och på så sätt knyta ihop den jag var med var jag nu befinner mig. Jag försöker ta till vara på de erfarenheterna och kunskaperna jag har.

Träskivor, i standardformat av spån och mdf, reglar, brädor är alla exempel på material som jag genom mitt tidigare arbete som byggnadsträarbetare, har en relation till. Jag använder trämaterial till att bygga rymd i utställningen. Stora träskivor har den fördelen att de snabbt kan bygga en större yta och därigenom förändra ett rum.

Hyllkonstruktion fungerar som hjälpmedel för mig i mitt vardagliga arbete i ateljén. I hyllsystemets värld finns det rationella, det inbjuder i sin konstruktion till en form av struktur och de är till stor hjälp i mitt vardagliga arbete som en avlastningsyta.

Hyllplan i trä, hyllplan i plåt, vill hjälpa till, vill ha något placerat ovanpå, bär alltid upp, till tjänst, en plats för möten, slumpartade möten, en avställningsplats. Varje hyllplan är ett rum, ett stilleben, en plats för praktiska saker, teoretiska texter, bilder, foton.

Det som placeras på hyllplanen, hamnar ibland där utan eftertanke, och genom det så är det möjligt för spännande möten, material och föremål krockar, hierarkier uppstår och idéer kan födas.

Podiet: Som konststudent förvånades jag ibland över, beslutsamheten, viljan, samt tiden många studenter, jag också, ägnade åt ”de vita podierna”, detta trots att podiet bara hade en underordnad roll, ett element som skulle visa upp våra arbeten. Det mättes och sågades, spacklades, slipades, spacklades igen, inga skarvar fick synas sen målades det i minst två lager, det var kanske ett sätt att rikta sin nervositet bort från det viktiga, själva verket. Eller att ett fint podium skulle kunna kompensera de brister som fanns i själva verket. Podierna utgjorde för oss ett fundament, en grund, som förankrade det vi gjort i ett här och nu, podiet var kuvertet som skulle transportera meddelandet vidare till en mottagare.

Podier blev en del av modernismens konstpraktik och metod, för att visa fram det unika och slutförda arbetet. Med podiet blev verket skild från alla vardagliga saker, och placerades i sin egna isolerade värld som konst. Detta förstärktes sen av den vita kubens renhet. På 60-talet började podiet bli kritiserat av bildkonstnärer. Carl Andre, till exempel lade tegelstenar direkt på golvet i verket *Equivalent VIII* (1966), han menade att själva platsen är en skulptur. Detta är något som finns beskrivet i Rosalind Krauss artikel ”Sculpture in the Expanded Field” (1979) där hon visar hur konsten under postmodernismen underminerar podiets betydelse och blandar sig med platsen, omgivningen och gärna också det vardagliga.

Golvet, väggen, hyllan, TV-skärmen och även landskapet och naturen övertog podiets plats och detta innebar en kraftig utvidgning av kategorin skulptur. Det är detta som ligger i begreppet, skulptur i det utvidgade fältet. När det idag har blivit vanligt att tala om keramik och konsthantverk i det utvidgade fältet, så är det Krauss artikel som är inspirationskällan. Rosalind Krauss är en av de första som beskriver det som senare kommer att kallas installation.

2.5 dokument, papper (se foto s. 52).

Mycket av det som jag upplever och kommer i kontakt med under en dag, har från början varit en skiss eller text-idé på ett papper, ett papper i A4 storlek.

A4-normen antogs i Tyskland år 1922 för att få en standard bland en mängd format av papper. Arken behåller samma proportioner om det halveras (A5), eller fördubblas (A3). I dag använder de flesta länder A4. A4-papper är ett standarformat, självklart och enkelt.

Papper förvarar tecken och symboler som därigenom blir till information och meddelanden, papperet blir en förvaringsplats av dessa tecken och då uppstår en rumslighet hos pappret. Pappret blir ett underlag en sockel för tecken, och därigenom också en vidare transportör för dessa tecken och symboler. Ett dokument och ett fundament.

Av dessa material, lera, gips, papper, så är det papper som jag har arbetat mest med i stipendiatperioden och försökt att bända in i mellan det keramiska materialet. Papperet har blivit en symbol för min utvidgade roll som keramiker där jag förväntas föra min praktiska verksamhet närmare textbaserade förklaringar. Stipendiatlivet som ett A4-liv.

Jag började använda A4-pappret som ett tomt matt papper, ett underlag. Ett papper som i sin tunnhet inte tar stor plats, men som då ännu bara var ett papper. När blir A4-pappret ett dokument? Är det när jag placerar ett tecken, ett föremål ovanpå, eller i nästa steg när det ställs in i hyllsystemet, arkiveras?

Min tjänst vid skolan är en del av ett utbildningssystem, i det systemet finns dokumentpappret, A4 med på olika nivåer som en kontroll för att mäta olika moment, allt i från studentrapporter till administrativa rapporter, som sen bedöms och arkiveras via olika system. Att låta A4-papper fungera som underlag eller små podier/socklar är att lyfta fram och visa upp deras dagliga tillvaro i min vardag, som en del av en institution finns jag med i en struktur som på olika vis ska mätas och granskas.

Jag har i utställningen bara med buntar av plana A4-papper ovanpå varandra i varierande höjd, inte något ihop knölat. Ett enda papper tar som sagt inte stor plats, men det ger väldigt många möjligheter. Det finns ingen text, bara tomma sidor, oskrivna blad, som väntar, men när jag placerar föremål ovanpå, händer något, föremålet ovanpå framträder tydligare och A4-pappren får en ny roll, att visa upp, stödja.

3. Metod, process (Anonymitet: föremålen, delarna, fragmenten, det bortvalda) (Värde: i metoden, pysslande, sortering)

3.1 sopsamlingar (se foto s. 51, 52).

På Nationalmuseet i Oslo finns en installation av Ilya Kabakov: ”*sopmannen, mannen som aldrig slängde någonting*”: Tre rum fyllda av skrot som är noggrant systematiserat och arkiverat. Föremålen är identitetslösa och framstår som tomma och ointressanta för de flesta, men genom presentationen försöker Kabakov att hålla fast vid det förflutna och hämta fram förändringar från sitt liv i det gamla Sovjet såväl som i Väst. På det sättet fyller han föremålen med värde. Jag identifierar mig inte med sopmannen. Privat så samlar jag inte, men i mitt arbete, när det gäller arbetsmaterial eller sådant material som kan komma att bli arbetsmaterial, så har jag väldigt svårt att kasta saker. Och som hos Kabakov är presentationsformen jag använder mig av viktig, kanske avgörande för att ge min samling av identitetslösa föremål och fragment nytt värde.

I början av min tid i Bergen arbetade jag en del med att föra ihop keramik, lera och papper. I början var det pappersmuggar som fanns tillgängligt, ett ”street ware” - material i en kaffekultur för människor i farten, som är på väg, framåt. Det var muggar som jag hittade på min väg till och från, men också pappersmuggar som jag själv hade druckit kaffe ur. Ett föremål från min närmiljö. Inledningsvis började jag bearbeta dem på ett liknande sätt som jag tidigare arbetat med porslinsmuggar, att limma fast detaljer från koppar och muggar, främst deras översta cirkel del som jag limmade fast på pappersmuggarna, det uppstod obalans tyngdmässigt i pappersmuggarna när porslinscirkelarna klistrades på, efter ett tag så motverkade jag det genom att limma fast bottenplattan från porslinskoppar i pappersmuggarna, efter ett tag så var det bara en bottenplatta av porslin som jag klistrade på pappersmuggen, detaljer från porslins hänklar fick ibland vara med, som en form av accessoarer, en ruin, påminnelse om något annat.

Parallellt arbetade jag också med att lägga papper i blöt, för att riva av, klippa av, forma om, för att lättare kunna sätta fast på porslinsmuggar och tallrikar, senare arbetade jag också mycket med papper från muggar och tallrikar som jag förde samman med obränd lera. Just den arbetsperioden påbörjades när jag under en lån period upplevt det som att jag inte förflyttade mitt projekt något, att allt bara kändes likgiltigt. Att börja arbeta med leran där och då blev ett sätt att leta upp det keramiska materialets kreativa rotsystem och därifrån, med händernas hjälp också få igång mig själv.

Arbetet ledde efter ett tag fram till A4-papprets intåg i mitt projekt. Kanske började jag använda det, som en förlängning av mina erfarenheter med hyllplanen. Pappret kom att fungera som en neutral bakgrund. Med sin begränsade yta förtydligar pappret det som placeras ovanpå. Det gjorde det lättare att få en överblick av de olika keramiska delarna. A4 pappret inbjuder till att göra en bild eller ett tvådimensionellt verk, men det mesta jag gör blir tredimensionellt. Så pappret är sällan bara ett papper utan ett segment, ett objekt, en sockel. Som hålet med en tallrik ovanför eller hänklarna på A4-pappret. Jag har låtit fotografera mycket av materialet med en dokumenterande känsla, i vitt neutralt ljus, sett uppifrån med bunten av papper som bakgrund. Det innebär en förändring, föremålen från min sopsamling blir genom fotodokumentationen ett arkivmaterial som har ett värde, en mening.

Gips, lera, trä, porslin, papper, foto och väggstöd, podier, A4 papper, hyllor och hyllplan hjälper mig att bygga meningar.

Jag försöker bygga visuell mening på samma sätt som andra bygger meningar genom text, bokstäver bygger ord, ord bygger satser, satser bildar texterna.

Mitt projekt innehåller genom de enskilda utställningarna och arbetena på så sätt både enkla och mera komplexa meningar, huvudsatser och bisatser.

3.2 dekonstruktion, rekonstruktion

Både att dela sönder och att bygga upp behövs för att få grepp om tillvaron, de ger olika sorters förståelse av en och samma fysiska verklighet.

I centrum finns keramiska bruksföremål, främst massproducerade vita koppar och fat. Begagnade och funna objekt, föremål som jag för det mesta bearbetar med en såg (vattenkyld), en maskin som är vanlig inom glasindustrin. Arbetsmetoden kan föra tankarna till min tid som träarbetare, jag sågar, borrar, limmar. Sammanfattat kan sägas att jag i tidigare arbeten till jag började som stipendiat, oftast använt en arbetsmetod där jag har rivit för att få luft, ljus och därefter bygga om och ibland också bygga till. Alltså först lite material/massa, sen lite subtraktion, sen lite addition så har min metod oftast varit tidigare. Det är ett klassiskt sätt att närma sig leran när man vill skulptera sig fram till något, ta bort, lägga till.

Jag förskjuter inledningsvis mina tankar ifrån hur något ska se ut, istället samlar jag in material, ibland medvetet, då letar jag oftast efter det som har något ursprungligt, enkelt, där form och funktion tydligt syns. Metoden med att samla in saker innebär också att jag plockar, ordnar, delar upp, kategoriserar, ja men efter vilka regler och mönster då?

Vad ögat fångar upp och stannar vid, är inte alltid möjligt att förklara, att tro att man omedelbart ska förstå någonting måste man släppa. Det är viktigt att inte ha den förväntan, det handlar om att fångas, eller gripas tag av något, som man sen bär med sig. I min vardag har jag den tiden så att jag ser dessa saker, hos mig är det en form av mottaglighet, också av fysisk närvaro genom min blick. Det handlar om dagsform.

Jag dras extra till föremål, saker som verkar vara bortglömda, att de genom sin placering har försvunnit, blivit ifrånställda utan tanke, jag vill gärna tro att jag är ensam om att ha sett de sakerna jag fastnar för, men så är det förstås inte, men just där och då i ögonblicket, lurar eller intalar jag mig att det är så. Senare i ateljén, är tankarna annorlunda, då är det ett komponerande av olika stycken, val mellan olika alternativ, det är klart, eller rent av oundvikligt, eftersom jag inte kan både göra en sak och undvika den, men väljer jag fritt?

Jag kan inte säga att jag väljer fritt för mina intryck bearbetas automatiskt på grundval av hur mitt medvetande formats av ännu tidigare automatiska intryck. Men det intuitiva och spontana är i en dialog med mitt (själv)kritiska medvetande. Så även om mitt medvetande inte är fritt och sammanhanget likaså, är det ändå fyllt av aktivitet, som jag bearbetar och processar hela tiden, ger och får stimulering via mitt insamlade material, något slags resultat följer av det, som min slututställning i Rom8.

Mina arbeten består av att genom känslor och tankars språng försöka ge det anonyma mening, de är förslag eller tolkningar, på vad det är att leva.

Jag förändrar, vidareutvecklar, ödelägger, förnyar, ingriper i något som redan är format och designat av någon annan, oftast en okänd avsändare. En skapande process har redan skett, jag står för den andra omgången, i en kedja. Jag ser det som att jag i mitt bearbetande av ett keramiskt formområde vill undersöka materialet i alla dess tillstånd och faser.

I ett skede, så delade jag en tallrik så mycket att det var omöjligt att se vad det varit, samma sak upprepade jag sedan med en mugg, i båda fallen ett sönderdelande, som fick mig att tänka på, när jag som liten skruvat isär diverse apparater för att, som jag förmodar, förstå hur de såg ut och fungerade, ibland fick jag inte ihop dem efteråt, och efter ett tag var det som att jag inte kunde se vad jag skruvat isär fast alla delarna fanns där framför mig.

Vi måste använda nya handgrepp för att inte bara visa det nya, utan också det gamla, för att med de nya handgreppen tvingar jag mig också att tänka på vad de gamla metoderna betyder, och står för. Svårigheter och ett visst motstånd är i den processen, ofrånkomligt.

Jag tog fram överblivet materialet ur det fördolda, fick det att träda fram ur glömska, det hjälpte tanken att gå tillbaks och fundera över mina ursprungliga konstnärliga grepp.

Vad är det jag försökt göra eller åstadkomma?

Att lyfta fram och göra synligt, någonting som jag vanligen inte tänker på, eller någonting som inte är så synligt för mig i vanliga fall, och om jag då ska försöka beskriva det i vardagsord, då blir man lätt kvar på någon slags glatt yta där tingen är ganska självklara och de har sin vanliga vardagliga betydelser, som de alltid haft, och vi vet vilken värld vi lever i, men om man vill borra lite i det och försöka få en ny syn, på det där som verkade så självklart, och ställa frågor som gör att man får syn på saker och ting på ett nytt sätt, då blir det mera så att en ny metod underlättar det för mig, snarare än försvårar det, för har jag än massa delar från material som redan är fyllda med associationer och jag redan vet exakt vad delarna betyder och kommer ifrån, då kommer jag liksom inte vidare, då är det redan fullt, men dyker det upp ett sammanhang eller en sats som plötsligt, oj, va nu, va betyder det här, då, så måste jag börja jobba med det, på ett annat sätt, och jag måste börja fylla den där händelsen, på nytt, eller gräva runt i det, och därmed föda ett nytt område i mitt eget tänkande, och när jag har gjort det, då ser också min lilla värld annorlunda ut, så jag jobbar med mitt eget tänkande kring hur min värld framträder, och omformar det. Jag tror det är ett viktigt skäl till varför man bör möta svåra eller i alla fall nya sammanhang som konstnär.

pyssla, organisera

Jag har i det här projektet bearbetar mitt material väldigt minimalt. Jag använder delarna så som de är. Jag pysslar med dem, alla får vara med. På så vis kan förflyttningen av ett föremål i förhållande till ett annat ibland endast motiveras med orden ”Something happens to me when I do like this”, som min medstipendiat Caroline Slotte skrev om mitt arbete i sin reflekterande text.⁹

Visar fragmenten/delarna tillbaka mot något eller är de nu efter bearbetning ”nya” föremål?

Vad blir delarna jag gör?

⁹ Caroline Slotte: *Second Hand Stories -reflections on the project*, Kunshøgskolen i Bergen 2009, s. 39.

I min roll nu, vad är det jag vill försöka förstå och förklara, är det tallriken och muggen som en helhet, för att det är så jag oftast använder dem, och mitt medvetande ser dem. Men jag som utbildad keramikervetare vet ju hur de är uppbyggda. Så när jag sågar isär tallriken och muggen, sönderdelar tingen så mycket jag kan, vem är jag då? Konstnären, keramikern, konsthantverkaren och påverkar den rollen mig i mina beslut, eller värderingarna i mina beslut?

3.3 **narrativ, antinarrativ**

Under stipendiatperioden har jag tagit steg bort från något som jag kände att jag behärskade, ja, i alla fall hyfsat, att göra berättande och tydliga objekt. I mina tidigare arbeten finns något teatralt, inställsamt, som jag just nu har fått nog av och som jag de senaste åren har försökt komma ifrån. Min metod med arbetena är ett sökande efter det anti-narrativa för att undgå det nostalgiska, det gör att jag lyfter fram arbetena utanför en personlig historia och utan nostalgi.

Visuellt är mina senaste arbeten väldigt platta, nära underlaget. Stipendiattiden har tillåtit mig att komma åt och fram till arbeten som är svårtillgängliga för mig i mitt skapande, komma fram till något där jag känner mig osäker, otrygg. Kort sagt har stipendiattjänsten gett mig möjlighet till att ta mitt eget arbete ännu mera på allvar. Vilket medfört en förskjutning av det narrativa så att berättandet nu är mer *utanför* objekten än *i* objekten. Om jag tänker på mina tidigare arbeten så har de mera av narrativ, ett berättande i sig, och att det i mina senaste arbeten är mindre berättande, men att jag då kompenserar det med att ha tydligare kontext i hur jag visar arbetena.

Under mina år i Bergen, har jag nästan dagligen kunnat se på ett arbete av Caroline Slotte, en ihoplammad tallrik. Liv, krasch, lim, och död, fast inte riktigt i den ordningen. Hur gjorde hon?

Bakgrunden till hennes arbete känner jag inte till, men avslutningsvis limmade hon ihop tallriken, varför?

För att kunskapen om helheten är det vi vill nå, det är den vi söker efter, i hennes arbete ser vi det så tydligt. Hon vill avmystifiera sitt material, ta bort det gåtfulla, försöka få det dunkla belyst, det som går att förklara vill hon försöka förklara, det som går att begripa vill hon försöka få grepp om, för att foga det samman till sin samlade kunskap, av det keramiska materialet. Men sprickorna i tallriken finns kvar och får varje ny betraktare till att undra, hur har de uppstått? Sprickorna är viktiga här, för genom skärvorna blir limmet nödvändigt, för att bli varse föremålen så kan vi inte avstå från att tänka på och ta hänsyn till delarna som finns i konstruktionen, och bakom, vi kan inte se bort ifrån dem. Vill jag öka förståelsen för en kaffekopp, för människan bakom kaffekoppen, i samhället, så är resultatet som följer av det, världen som den ser ut idag, att veta det blir lättare om jag vet att historia och fenomen utgörs av delar som satts samman, yrkesidentitet, kanske är Caroline Slottes tallrik, i det här fallet ett resultat av hennes behov av att behärska kontrollera och förstå, en identitetsproblematik, att behärska sin värld.

Man har en plattform och så undersöker jag genom den plattformen min identitet,

Caroline Slotte lägger ett pussel. Tallriken blir genom de spruckna delarna små versioner av visuella teorier, som egna territorier, såväl konstnärliga som vardagliga uppfattningar runt världsbilder av olika slag ryms i tallriken. Genom hennes metod föds och tillverkas världar, keramiska objektsvärldar.

Kunskapen i och runt hennes arbete är relativ, med relativ menar jag att kunskapen utgår från mina tankar runt hennes process, påverkad av platsen vi är på och tiden vi befinner oss i. Caroline Slotte väljer tallrikar som har påtryckta historier och som hon binder ihop egna minnen till. Jag är inte intresserad av några specifika minnen till det material jag samlar in och arbetar med. Det skiljer mig från Caroline Slotte och också Anne Helen Mydland som är en annan konstnär i min omgivning som arbetar med keramiskt second hand material. Det är inte för materialets nostalgiska eller personliga värde jag har valt mina objekt. Mina val ligger mera i motsatt riktning, att föremålen genom sitt estetiska utseende ska skapa lite friktion hos en betraktare. Ett anti-narrativt värde: det anonyma, massproducerade, lite enkla, osentimentala, värdelösa.

Att försöka avmystifiera dessa stunder av stark upplevelse, är att sönderdelas för att se vad den består av. Mystifiering är ogenomtränglig, i den spruckna tallriken, i summan av delarna så uppstår något, något som vi inte kan spåra utan bara förundras över. Genom Stipendprogrammet vill vi försöka avmystifiera våra kreativa erfarenheter, det är bra. Bra för alla runt om, men är det bra för konstnären? Förtrollning bygger på att delarna döljs och aldrig redovisas, det man vill förstå och utreda måste man i något skede i kunskapsprocessen ta isär i bitar, små bitar.

Jag har kommit fram till, att jag i projektet, väldigt mycket, har vågat reflektera över det som varit, det jag tidigare arbetat fram, och inte strävat efter att vara så ”jåkla” duktig hela tiden.

Att göra ett konstverk, vad innebär det, det är en fråga som upprepas konstant.

process

3.4 *porträtt av det anonyma* (se foto s. 50).

porträtt av det anonyma, utställningen och verkets titel, är en parafras på Nathalie Sarrautes titel, *Porträtt av en okänd* (svensk översättning) på en roman, som hon gav ut 1947, dessförinnan hade konstnären Pierre-Auguste Renoir, 1875, använt titeln *Porträtt av en anonym* (svensk översättning) om en av sina målningar. För mig är min titel också en form av avbildning. Ett porträtts funktion är att vara ombud för den icke-närvarande, för att påminna om och hedra. Det lyfter fram och gör någon synlig från massan. Om vi pratar gränser och roller så placerar ordet porträtt sig mer i bildkonst än konsthantverk, men det var inget jag tänkte på, när jag bestämde mig för *porträtt av det anonyma*. Titeln är psykologisk, undanlidande och tveksam. Porträtt och anonym passade in på mina tankar runt vart jag var i mitt projekt och vart mitt projekt som stipendiat var på väg, och det känns fortfarande relevant för att definiera min känsla. Titeln vill förmedla en känslomässig upphöjning av något som är anonymt, i detta fall mina keramiska delar, den gråmålade plåthyllan och podiet.

Att museet i Bergen blev intresserad av *porträtt av det anonyma* och köpte in det, kan ses som en handling som ökar det här i utgångspunkten anonyma materialets ekonomiska och kulturella värde. Men ändå finns risken att det hamnar i ett magasin, osynlig för de flesta, och därför fortsätter att vara i anonymitet.

I utställningen *porträtt av det anonyma* på Eskilstuna Konstmuseum 13 mars-18 april 2010 ville jag visa både nya arbeten från Bergen som bestod av delar eller spill från förr, alltså fragment efter tidigare arbeten, material som inte kommit till användning, överblivet tidigare gömt och glömt från min ateljé. Och till det 2-3 äldre verk från 2000 och från 2007. Arbeten som handlar om att få ihop vardagens konstruktion. Lim, fat och hänklar mot koppar. Tallrik, lim, tröja, tegelstenar limmade, tegelstenar i varierande storlekar och material samt armeringsjärn i porslin. Jag ville visa de nya arbetena och mina gamla arbeten så jämbördigt och neutralt som möjligt. Värdet för mig i att blanda nya och tidigare arbeten var mera ett psykologiskt avstamp mot något nytt, ifrån det gamla. Men att gräva i dessa gamla delar, materialet från muggar och tallrikar samt fat, fragment som jag tidigare sågat bort, blir inte bara en påminnelse om det jag valt bort. Metoden medför också förändring i min kreativa process där mina tankar inte längre ligger på det färdiga föremålet utan är inställt på tankar runt mitt konstnärliga arbetssätt genom val av verktyg och strategier, detta var tankar som jag kände igen från ett tidigare projekt.

Jag upplever också att det i verket infinner sig en verkan som pekar tillbaks på materialet/sakerna/delarna själva så som öppna frågetecken, som rör sig runt både historia och samtid, inom både hantverk och bildkonst och i fältet där emellan. Att de ställer frågor om objekt/verk, skulptur/installation.

Utställningen byggde också på en vilja till att adressera verket vidare i tankarna bortom bara de keramiska föremålen. Det var så idén med hyllplanet växte fram. Hyllplanet har en annan berättelse/historia i sig än de keramiska föremålen som ligger ovanpå. På det sättet blir hyllplanet en transportör, den hjälper till att föra uppfattningen av föremålen vidare. Jag upplever en öppenhet inför delarna, sakerna, fragmenten. Att de bara är, ligger där utan någon tydlig synlig funktion, avslappnade men på samma gång mycket komplexa. De är både opretentiösa och sofistikerade för att det finns en påtaglig närvaro som bidrar till värde.

Tidsaspekten finns med när jag bearbetar existerande material, hos både hyllplanet och de keramiska föremålen finns en dåtid, nutid och en framtid, hyllplanen och de keramiska föremålen har haft ett annat liv, en annan funktion, än nu när jag har omformat de in i min nutid där jag genom utställningen ger dem en ny funktion, också i nutid, med riktning mot en framtid.

Genom att jag finner och samlar och bearbetar materialet så organiserar jag det på nytt, i en ny riktning. Hyllplanen bidrar till det. Det blir genom hyllplanet en distans mellan podiet och föremålen. Den distansen, cirka 2 cm, blev viktig för mig. Den ringar in och ändrar podiernas betydelse, som en parentes. På grund av att hyllplanen sträcker sig utanför, förbi podiernas kanter, infinner sig en något slappare attityd, som ger en känsla av att inte överarbeta. Jag var inte ute efter att likrikta podierna och hyllplan efter varandras mått. Utan de fick försöka inordna och samordna sig själva, fast då lite med min hjälp.

Med hyllplanens medverkan så uppstår en rörelse, en riktning av tid både framåt och bakåt. För mig medverkar hyllplanet till att utplåna värdet av arbetet utifrån perspektiven nytt och gammalt. De olika typerna och utseende av hyllplanen bidrar till att mina tankar blir osäkra på varifrån dessa hyllplan kommer, är de från min ateljé, kommer de ifrån något lager eller arkiv? Är det ett färdigt verk, eller är de delar som ska undersökas vidare, för att sedan dokumenteras, struktureras och klassificeras?

Porträtt av det anonyma, delar av den utställningen från Eskilstuna visades senare på utställningen *Tendenser 2010* vid Galleri F15 i Moss i Norge. När det sedan blev klart att ett av mina arbeten skulle köpas in av Vestlandske kunstindustrimuseum i Bergen, började de ansvariga på museet fråga mig om verkets olika delar, hur jag såg på mitt arbete utifrån att det nu skulle övergå i deras regi.

Trots att jag ägnat tid åt att komma fram till podiet och på vilket sätt podierna skulle vara med i utställningen och att hyllplanet skulle vara ovanpå podiet och dessutom storleksförhållandet mellan hyllplan och podiet, så var det just då när frågan från museet kom som jag insåg det självklara värdet av podiet. Podier hade fram till då främst fungerat som ett hjälpmedel för mig i en utställningssituation. Nu blev det en integrerad del av verket, och en symbol för konstvärde.

De tre delarna podiet, hyllplanet och de keramiska delarna, fick mig att minnas min keramiska utbildningsbakgrund där det var vanligt att dela in bruksföremålen i tre delar, hur objektets nedre del, foten, möter underlaget det ska stå på, vidare hur kroppen, föremålets mellandel, möter både föremålets nedre och övre del, och till sist hur den övre delen möter avslutningen, och hur sen den avslutningen möter användarens mun, på något sätt.

3.5 formatek, återbesök (se foto s. 53).

Inför min utställning *porträtt av det anonyma* hade jag använt mig av metoder som påminde om ett tidigare projekt *formatek* som jag arbetat med under min studietid vid keramikavdelningen på Konstfack i Stockholm, 1998-99. Mer och mer började det tränga sig på psykisk och sen också fysiskt. Utformningen av utställningen *porträtt av det anonyma* kom att likna en lite torr redovisning, den gav en känsla av arkiv eller lager. Det hade likheter till projektet från min kandidatperiod.

Tanken uppstod att stipendiatperioden utgjorde en bra plattform att ta fram och belysa det tidigare projektet på nytt. Kanske kunde jag arbeta vidare med det och ge det en ny mening.

Inledningsvis i min karriär ville jag göra en sak, en pryl i keramik, något designat, som alla skulle vilja köpa. Men jag hade problem med vad jag skulle göra för pryl-projekt så efterhand blev det istället så att jag började hämta mitt arbetsmaterial från de andra elevernas kasserade arbeten, från skolans sopcontainer. Så utvecklades projektet och kom att innehålla andra värden genom små perspektivförskjutningar i form och metod. Ledord som växte fram då och som fortfarande känns viktiga är, omhändertagande, samling, trivialt och anonymt och ett intresse för oförmågans kraft. En av de gränser

som arbetet tog mig förbi var att jag valde att arbeta med ett material som inom den keramiska industrin är nästan lika viktig som materialet lera: Gips. Från skolans sopcontainer började jag samla bortkastade gipsformar efter andra. Så fick jag en samling av diverse former som jag skulle kunna återvända till och använda som inspirationsmaterial för framtida formidéer. Men metoden innebar att jag började tänka mera på att skapa en plattform runt formerna, än vad jag skulle producera för pryl. Projektet slutade med att jag tog bort böcker och tidskrifter från hyllorna i skolans bibliotek och ställde in min gipssamling där.

Ett formbibliotek blev det, fyllt med historier. Projektet som från början var väldigt privat bara för mig, öppnades för en kort stund upp och blev ett projekt som fler kunde få användning och inspiration ifrån. Frågor som uppstod genom att jag placerade formerna/objekten i biblioteket var, hur läser jag en tredimensionell form? På vilket sätt berättar en gipsform? Finns det som i romanen en inledning, mitt och sen ett slut? Att ett ting har en inledning är ju inte självklart, eller? I gipsformarna har det tidigare funnits annat att se, än det vi nu ser.

Formerna i sig utgör berättelser runt allt som inte blev av. Formerna som jag tog hand om utgjorde ofta grunden i andras arbeten, former som för en stund hade haft en viktig roll, men som sen refuserats. De ingår i en historia där det vid olika tillfällen har funnits en plan genom de människor som varit i kontakt med formerna, student, formgivare, och sen via mig. Med en förhoppning om en större historia, men i historien själv finns ingen plan, ingen bestämd väg, inget mål.

Vad är meningen med att återvända till ett tidigare arbete? Som konstnär så är man i ständig dialog med sig själv, och ibland också med arbeten man gjort tidigare. Under min projektperiod i Bergen så har jag kommit att se på en del äldre arbeten som ett material i sig självt som ett "readymade", som jag kan använda. Gipsmaterialet genomgick en transformation från ett verktyg till en funktion som objekt. Som självständiga objekt bidrar de med andra kvalitéer än att bara "skapa" en form. Det blev ett färdigt arbete att läsa och visa upp.

Jag tror att min förflyttning av gipsformarna från soporna till biblioteket hade något med problematiken praktik och teori att göra. Samma tematik har jag också undersökt genom att sammanställa papper och keramiska föremål. Det är en central problemställning för en konstnärlig stipendiat. För mig blev det den första längre arbetsprocessen, som det här projektarbetet innebar. Den fick mig in på nya tankebanor med små medel, genom att jag bara vara där bland materialet som fanns omkring mig. Men om det samma hade hänt utan att jag samtidigt var i en forskningsmiljö är tveksamt.

Ur den här arbetsperioden växte ett förtroende för själva processen fram. Att i strukturen runt en arbetsprocess försöka bereda plats för den oförutsagda händelsen. Att lita på sin intuition, helt enkelt, och inte lyssna på den destruktiva självkritiken. Gipsformarna blev en viktig markör för mig. Det var där och då som jag började undersöka min roll, min utbildning och position i spännvidden mellan keramik, konsthantverk, konst, design, uttryckt genom ett material.

3.6 arkiv, museum, magasin

I 1999 genomförde den amerikanske konstnären Mark Dion sitt projekt, *Tate Thames Dig*, i London. Han samlade tillsammans med frivilliga in fynd från Themsen stränder vid lågvatten, i det område där Tate Modern skulle öppna sina dörrar året efter. En plats läge och dess tillväxt och öde, bär på fragment av individuella och kortlivade historier, de fann ett brett utbud av artefakter. Det insamlade materialet visades senare i en dubbelsidig klassiskt musealt mahognyskåp, det uppstår en stark kontrast mellan det ståtliga mahognyskåpet och det föremål som är placerade där. Med enkla medel får han något sagt om materialets och historiers olika värde. Dions arbete står i stor visuell kontrast till mitt mer anonyma magasin kontext som jag skapat i min utställning, *kontentum*, men också i mitt projekt handlar det om att sätta olika material upp mot varandra och utnyttja materialens kulturella och ekonomiska status eller brist på sådan.

Likheter mellan hur jag utformat *kontentum*-utställningen i Bergen och *formatek*-projektet finns i hur jag samlat in mitt arbetsmaterial och hur jag ger föremålen en förskjutning av värde. Jag försöker övertyga mig själv om mitt projekts viktighet genom att sätta in eller skapa kontexter runt mina utställningar som påminner om arkiv: en plats där saker har sammanställts, bearbetas, material som kan tas fram och bedömas, omvärderas, på det viset är ett arkiv alltid en samtida plats. Att finnas i en arkivsamling är ett värde, man har blivit vald, att vara värd att ta vara på blir ett värde i sig själv. Därför menar jag att jag arbetar med frågan: Vad är kulturellt värde? Jag ger sakerna ett konstvärde, genom att ta föremålen/delarna in i konstens värden. Min presentationsform associerar till arkiv, bibliotek, museum, magasinrum och byggnader som hör till civilisationens fundament. De utgör vår kulturforms tegelstenar förlåt byggstenar.

extra:

“At the same time as they open up possibilities for new ways of writing histories, they also intimate that sense of the absurd, the futile, or the impossible, which ultimately haunts the logic of the archive.”

Charles Merewether¹⁰

3.7 skrivandet

Att ägna sig åt konst är att ibland få uppleva förtrollande stunder, stunder av känslor inför det man gjort eller det man ser framför sig, att sen förklara, ”det”, försöka nå en kunskap av det upplevda, är det rätt? Ska jag försöka beskriva och förstå vad som händer? Det är här jag kommer att tänka på kunskaper om konst, det kan man ha, men när man skapar konst, i de ögonblicken har jag användning för något som kan sägas vara kunskap om konst då?

”The world is in my head, my body is in the world” skriver Paul Auster i, *Composition Book* (1967)

¹⁰ Charles Merewether (red) *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2006. s. 17.

Jag har med jämna mellanrum under stipendiatperioden skrivit rapporter till programstyret, och sammanställt texter till presentationer, det är moment som jag tidigare inte ägnat mig åt. Texterna har inneburit att jag måste använda skrivandet som ett verktyg. I min keramiska verksamhet har jag sedan jag tog min BA sätt det utvecklas och få en allt större plats och jag undrar vart är den på väg hur långt ska den tränga in i skolornas praktiska verksamhet, och kommer texten att bidra till att konstverkens visuella betydelse avtar i utvecklings och forskningsarbeten och den återspeglade texten blir i centrum.

Att lära sig leka med sina föreställningar och inbillningar, och sen sätta språk på dem är något som jag gör i ensamhet, och utifrån det perspektivet har jag kanske nytta av att ha varit ensam barn. Få vara med, se och iaktta när vuxna utförde praktiska sysslor, se deras händers språk, det var nog en väldigt lärorik barndom. Mycket kommer inte ur en själv, utan från omvärlden, att observera och lyssna sig till sin omvärld, att ta hand om, inte förspilla, det mesta man företar sig är sådant som försvinner och hamnar i avfallshögar av olika slag, vad är lyckat, att reflektera över det, att rädda saker ur glömska, upptäcka, en grundläggande känsla om liv, flyktigt och förgängligt, att hålla fast det och undersöka.

Jag har läst en text av den svenska filosofen Mats Rosengren ur hans bok *Doxologi: En essä om kunskap* 2008. Han får mig att tänka på att jag inte borde ställa teori och praktik så mycket mot varandra, utan bara låta vara.

4. K-verdi och keramik i det utvidgade fältet

Mina närmaste samtalspartner under stipendieperioden har varit forskargruppen som utgör K-verdi. K-verdi består av fem individuella projekt under ett gemensamt paraply.¹¹

Min roll i K-verdi

Kontentum är mitt bidrag, men det som förenar oss är intresset för keramik som en praktik i samtidskonsten, var står den idag, vad innehåller den och vad är nytt, och vår arbetshypotes har varit att det i det postindustriella skede som västvärlden befinner sig i, har skett en utveckling av det keramiska konsthantverksfältet bland annat genom att found objects och readymades har blivit ett nytt råmaterial. Det har K-verdi visat genom utställningen Ting Tang Trash där jag hade fyra arbeten från serien *street ware* med och genom en rad artiklar. Katalogen för Ting Tang Trash är den viktigaste referensen samt tema numret av Kunst og Kultur nr. 4, 2010 om Ting, som alla i K-verdi har lämnat bidrag till, också jag.

(se sid. 52).

Jag har som K-verdi medlem, varit stipendiat, keramiker, konsthantverkare, konstnär, kurator. Många roller ska genom mig nå en överenskommelse, och via konflikter mellan mina olika roller så vill jag tro att det för mitt arbete framåt. Medan de andra i gruppen står för teoretiska bidrag, är jag och Caroline Slotte de som bedrivit det praktikbaserade utvecklingsarbetet. Vår konst är de andras forskningsobjekt.

Mitt arbete har igenom åren beskrivits med många olika etiketter, konceptdesign, konsthantverk, konst. En del menar att användandet av redan färdiga föremål, är oförenlig med konsthantverk, som är det jag utbildat mig som/till. Det finns en uppfattning bland många bildkonstteoretiker och kritiker att konsthantverket hänger fast i ett modernistiskt synsätt med ”konstverket som något avslutat, unikt och helt” där man beundrar materialet i sig och spåren efter konstnärens hand, men jag håller mig kvar, nära materialet, men inte av beundran, utan intresse, det är av nyfikenhet jag vill vara i det keramiska materialet, mitt arbetsmaterial har passerat en industriell process och sen varit igenom min process.

Idén eller tanken på konsten som något avslutat, unikt och helt, är något jag önskar ställa frågor om. Min arbetsmetod bryter med en stark tradition i studiokonsthantverket som uppstod som kunskapsområde i slutet av 1800-talet, och som kännetecknas av en modernistisk konstlära, ett synsätt som ville låta den sanna tillvaron lysa fram. Man ville forma, förbättra och förändra sin omgivning, som motsats till det masstillverkade och industriella. Det är här som mitt bidrag till fältet passar in, att jag genom min praktik varit med om att definiera ett skifte i synsätt på keramiken/konsthantverket.

Jag är konsthantverkare med erfarenhet i både trä och keramik som arbetar och undersöker mitt material från en annan utgångspunkt än den som en konsthantverkare vanligtvis arbetar från. Möjligen i en position som ligger närmare en konstnär?

Har vi i en skolmiljö, när vi studerar ett material så tydligt som lera, keramik, också en skyldighet mot det fält vi tillhör eller mot materialet i sig självt, att försöka ta det vidare,

¹¹ Mer information om projektet finns på www.k-verdi.no

lyfta in det i en samtid? Kanske är dessa frågor självklara, och något som görs och har gjorts dagligen hela tiden. Att det alltid har gjorts, ja kanske.

Eller kanske är det så att fältet konsthantverk inte har undersökt sig själv som fält. Sedan några år är det så i Sverige att konsthantverk numera ingår i ett vidgat formområde, så fältet eller materialet keramik och lera är något annat? innan konst?

Kanske ska materialet leta sig bort från en tradition och finna en annan ingång, det handlar om att föra materialet närmare min tid, att i materialet och metoden kunna känna någon form av vitalitet, kraft.

Från K-verdi utländska gäster har jag ofta fått svara på frågor hur jag relaterar till min tradition? Mitt svar är: inte medvetet, jag har inga sådana tankar i mitt huvud, jag influeras av saker i min tid, av saker jag läser, och av konstnärer, jag har motiv som jag plockar saker ifrån, saker som finns på varierande avstånd från mig. Jag har tidigare i mitt arbete varit väldigt lite självanalyserande, i de fall det förekommit så är det efterkonstruktioner, men det är väl analys det också. Jag har väldigt svårt att förklara varför jag gör nerslag där jag gör. Saker är kanske lagrade... sen starten, efter olika riktningar, sen fyller mitt liv, genom min vardag på under vägen, och det gör att jag tar beslut vid vissa tillfällen, om jag måste förklara min idé bakom det jag visar, kan de svaren ibland bli väldigt tunna och ihåliga, när det helst ska vara ogripbart och fångslande.

Ett viktigt resultat av K-verdis arbete har därför varit att slå fast dessa förändringarna i samtidskeramiken och med det bidra till en attitydförändring. Avvisandet från konsthantverkare och konstindustri och designmuseer om att keramik baserad på eller med inslag av readymades skall kategoriseras som bildkonst, har blivit mindre. Nu köper de samma museerna den typen av arbeten, och det har blivit vanligare att tala om att gränserna för keramik och konsthantverk har blivit utökad. Till exempel har jag under perioden deltagit på samlingsutställningen *Object Factory*, som visats på Gardiner Museum i Toronto och Museum of Art and Design i New York, en utställning som ville bryta ner motsättningar mellan readymades och egen tillverkad keramik, industridesign och konst.

Det är i detta fält som mina arbeten ofta blir placerade.

Detta är mitt estetiska rum, plattform, att ha en plattform, stället där jag kretsar runt och hämtar saker ifrån, de flesta har säkert ett sådant ställe, sin plats, sitt estetiska rum.

4.1 förklaring av begrepp, (readymade, oppvinning)

Deltagandet i K-verdi har inneburit att jag har kommit närmare fler kunskapsområden som de andra i gruppen har. Jag har via dem fått förbindelse till andra sätt att tänka runt frågor som rör min konstnärliga verksamhet. Diskussionerna har handlat mycket om begrepp. Vi har läst och diskuterat artiklar och böcker för att klara ut begrepp som samtidskeramik, konsthantverk, readymade och upphittade föremål (se litteraturlista 6.1).

readymade

K-verdi är ”et prosjekt om søppel og readymades, kunst og keramikk”. Den centrala platsen begreppet readymade hade i starten, har jag under projektets gång haft motstridiga känslor för. Jag har känt mig kluven inför mitt eget förhållande till begreppet readymades. Jag använder begreppet för att få en som är intresserad, men inte så insatt, att lättare förstå min arbetsmetod. Annars är en readymade bara ett av människan förädlad material, med allt vad det innebär av kulturella och ekonomiska intressen. Jag har de år som jag arbetat med readymades kommit att se det som ett material som är lika självklart som leran. Jag tänkte emellanåt att användandet av begreppet readymade signalerade fel bild av min praktik i mitt projekt.

Vad är fel vid att kalla mina saker readymades? För att readymades gärna förknippas med oanvända och obearbetad, industriellt tillverkat material. Varför har jag problem med den benämningen? Den beskriver inte att jag bearbetar materialet. Om det inte är readymades, vad är det då? Ett material med olika kulturella, historiska och sociala referenser som jag bearbetar.

Ready-made är för en konstnär, ett medel, ett medium, mer än ett material, den är obearbetad, en typ av tankekonst, ett brott mot kunnande, mot hantverket inom konsten.

Men det är möjligt att återvändandet till begreppet readymades gjorde det lättare för mig att återvända till mitt gipsprojekt, att det öppnade upp bakåt i mitt eget projekt, att jag kom att se mitt eget tidigare material som readymades, som jag började återanvända. Frågan är om fokuseringen på readymades som deltagandet i K-verdi har inneburit, i högre grad har fått mig använda begreppet readymade som *ett koncept*, som en *idé* och en metod som tillåter mig att vända tillbaks och se på mitt eget material, som en beskrivning av ett material.

Jag har förståelse för att i en forskningssituation och genom den postindustriella period som påverkat många keramikens uttryck, inte vara rädd för att se äldre benämningar dammas av igen och genom andra perspektiv. Det har varit en läroprocess för mig att ta del av diskussionerna med filosofi och konsthistoriker med deras förhållande till språk och begrepp. Readymade blev också för hela gruppen slutligen ett begrepp som vi valde bort, för att det så starkt kopplas till Duchamp och en konceptuell konsttradition. I K-verdis seminarier och texter har därför andra ord kommit att ersätta readymade: Ting, saker, found objects, till exempel. Det har handlat om att förstå förhållandet vi har till tingen som omger oss, hur får de betydelse och värde för oss. Och hur kan konstnärer ge industriellt avfall och föremålen ett nytt och annat värde genom sin bearbetning. Det är centrala frågor också i min egen konstnärliga praktik.

oppvinning

Ett annat begrepp som K-verdi har diskuterat och introducerat är: Oppvinning (från eng. *upcycling*). Det avser bara den processen att ett ting som kanske är anonymt och ganska värdelöst genom att bli återanvänd i ett konstnärligt sammanhang får ett högre värde och ett förlängt liv än det annars förmodligen skulle fått. Det var Paul Scott som vid ett av våra interna möten introducerade begreppet med en referens till, William McDonough och Michael Braungart.¹²

Jag kan inte påstå att det ordet påverkat mig i någon riktning, jag talar en del om konstvärde, men jag vill inte påstå att mina föremål på en värdeskala *ökar* i värde, en söndersågad tallriks värde är inte självklart, min tanke är att jag *ändrar* värdet, och ställer frågor *genom* värdet: när jag tar bort funktionen finns det en annan aspekt/synvinkel/perspektiv, vid tingen/föremålen som blir värdefull än det värdet som knyter/avser/relaterar sig till att det är användbar, lämplig, praktisk. Men det är inte säkert att en betraktare vill uppleva mina ingrepp som en värdeökning även om de får en status som konstobjekt. En del vill kanske se dem som ödelagda, trasiga, och då också som sopor, medan andra ser det unika. Vad som blir uppfattat som värde skiljer sig från person till person. Men designern och konstnären är i den positionen att de kan förändra föremålets värde genom att flytta dem från en cirkulationssfär till en annan. En viktig del av den här typen av metod är att den gör det klart för oss att konst och design handlar om värdet av kreativ verksamhet i både konkret och överförd tolkning.

¹² William McDonough och Michael Braungart, *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*, New York: Northpoint Press 2002, s.56.

5. Uppsummering och avslutning/återväxt

Förändringar som jag tycker att mitt konstnärliga arbete genomgått under stipendiatperioden:

Mindre berättande
Mindre helhetliga objekt/ mer fragment
Mera ihopsamlande
Mer installation
Mer materialblandning
Mer komplexa
Mer metodisk

men det är också processen och det lärande som det är att vara stipendiat, vad den har betytt för mig, samt de känslor jag haft inför uppgiften och utmaningen.

Mätbara resultat:

16 utställningar
5 museumsinköp
22 bok-tidnings-tidskriftsartiklar om mitt arbete
(se också 7.2)

Jag kom att söka och undersöka, en mellanrumsform, en konstruktion, min metod kom att handla om återväxt istället för tillväxt. Det låter kanske märkligt, men som till exempel när krokiläraren då, för länge sedan vid de förberedande konstskolorna ibland sa, titta inte på det du ser, utan titta på mellanrummen som uppstår. För lite tillspetsat tycker jag att projektet tog mig över och förbi gränser som jag tidigare inte reflekterat över. Gränser, mellanrum och konstruktioner jag pratar om, rör sig i områdena runt konsthantverk, design och konst, men också runt görandet, tänkandet och i samband med det också skrivandet. Metoden innebar att jag tog mina första stapplande steg, ifrån, att producera eller skapa ett ting, en produkt. Jag började tänka mera runt min roll som konstnär, att som konstnär kommer jag att producera kultur, och med det ett ansvar runt hur jag vill använda den, min kulturella röst.

Återskapa, att ta bort det förutsägbara, mitt gamla språk, eller sätt att arbeta, för att kunna se, för att kunna bedöma värdet av det som blir kvar av tillfälligheter, restlager.

För en tid sedan hörde jag personer på radio prata om det obetydligas värde, pratet handlade om yoghurt, müsli, tidning och radio, kaffe med mjölk och smörgås med ost, vinka av barnen, väska i handen, bussen ska komma, resa till jobbet, låter det trist. Diskussionen jag hörde handlade om rutiner som finns i allas liv, morgonrutiner, kvällsrutiner, handgrepp vi gör i arbetet och hemma, inlärd, nästan osynliga handlingar och tankemönster, och så väntan på någon/något som aldrig kommer. Och ibland mellanrum, dagar av långsamhet, knappt noterbara transportsträckor i livet som liksom glider undan medan fokus fästs på nästa dag, nästa grej. Vilken betydelse har dessa till synes triviala ögonblick i våra liv. Det intresserar mig, mellanrummen, tiden, stunden då ingenting tycks hända.

För mig har projektet kommit att handla om materialen och kunnandet att genom det försöka nå och beskriva det anonyma. I början av mitt projekt var jag mer inne på att undersöka om det fanns något värde i det anonyma?

Men jag har kommit fram till att frågan ska ställas om, till: vad *är* värdet i det anonyma.

Jag har med hjälp av konst provat att undersöka den frågan, och utan att konkludera, har frågan blivit utvidgad.

(Finns det något värde i det anonyma?

Eller ska frågan ställas som,

-vad *är* värdet i det anonyma?)

Jag ser det som att jag genom stipendiatprogrammet fått mandat för att fortsätta bråka med mig själv och min utbildning lera/keramik och därigenom en undersökning runt vad hantverk och konst och kultur kan vara.

Den undersökningen är jag fortsatt upptagen av.

6. Litteratur

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

Glenn Adamson (ed): *The Craft Reader*, Oxford/New York. Berg Publishers, 2007

Roy Andersson: *Vår tids räddsla för allvar*, Studio 24 Stockholm, 2009

Roland Barthes: *Mytologier*, översättning Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg, Arkiv förlag, 2007

Walter Benjamin: *Bild och dialektik*, översättning C-H Wijmark, Udevalla, Bo Cavefors. 1969

Henk Borgdorff: *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge Publication Series. Focus on Artistic research and Development, No 02, Bergen National Academy of the Arts, 2006

Henk Borgdorff: *Artistic Research within the Fields of Science*, Sensuous Knowledge Publication Series. Focus on Artistic research and Development, No 06, Bergen National Academy of the Arts, 2009

Knut Astrup Bull: *En ny diskurs for Kunsthåndverket*. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket. Oslo, Unipax 2007

Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*, Stockholm Brutus Östlings Bokförlag, 1996

Garth Clark: "The Death of Crafts", *Crafts Magazine*, Jan/Feb 2009, s.48-51.

Emmanuel Cooper: *Contemporary Ceramics*, London: Thames and Hudson 2009

Peter Cornell/Sivert Lindblom: *Gemensamma rum*. Värnamo, Bonnier, 1998

Peter Cornell: *Paradisets vägar, Noter till ett förlorat manuskript*. Hedemora, Gidlunds, 1987

Peter Cornell: *Den hemliga källan, om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*. Hedemora, Gidlunds bokförlag, 1981

Peter Cornell: "Recensioner." Anmeldelse av Superobjektet: en teori for nutidigt konseptuelt kunsthåndværk, Phd. diss. Av Louise Mazanti, *Paletten*, nr 267. 2007. s. 53

Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkivet*, ordning ur oordning. Glänta produktion 2008

Paul Feyerabend: *Mot metodtvånget*, översättning Thomas Brante och Cecilia Hansson, Lund, Arkiv förlag, 2000

Stephen Johnstone (utg) *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2008

Kairos nr 13, Koreografier, Elisabeth Grosz, *Tinget*, red Cristina Caprioll och Sven-Olov Wallenstein 2008

Søren Kjørup: *Människovetenskaperna: Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, översättning Sven-Erik Torhell (2:a utgåvan) Studentlitteratur AB 2009

Søren Kjørup: *Another Way of Knowing*, Sensuous Knowledge Edition Publication Series. Focus on Artistic research and Development, No 01, Bergen National Academy of the Arts, 2006

Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol.8, Spring, 1979

Claude Lévi-Strauss: *Det vilda tänkandet*, översättning Jan Stolpe, Lund, Arkiv förlag, 1987

Claude Lévi-Strauss: *Spillror av paradiset*, översättning Gun Bengtsson, Lund, Arkiv förlag, 2000

Stig Larsson: *Autisterna*, Stockholm, Modernista 2007

Sven-Eric Liedman: *Stenarna i själen/form och materia från antiken till idag*. Stockholm, Albert Bonniers Förlag 2006

Aslaug Nyrrnes: *Lightning from the Side, Rhetoric and Artistic Research*, Sensuous Knowledge Publication Series. Focus on Artistic research and Development, No 03, Bergen National Academy of the Arts, 2006

William McDonough och Michael Braungart, *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*, New York: Northpoint Press 2002, s.56.

Charles Merewether (red) *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2006

Mats Rosengren: *För en dödlig som ni vet, är största faran säkerhet*. Doxologiska essäer. Åstorp, Rhetor, 2006

Mats Rosengren: *Doxologi: En essä om kunskap*. Åstorp, Rhetor, 2008

Nathalie Sarraute: *Planetariet*, 1959. översättning Eva Alexandersson, Modernista/Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1961/2007

Nathalie Sarraute: *Tropismer*, Panachserien, Stockholm, Albert Bonniers Förlag 1966

Richard Sennett: *The Craftsman*, Harmondsworth, Penguin 2009

Caroline Slotte: *Närmare Closer*, Bergen National Academy of the Arts, 2010

Caroline Slotte: *Second Hand Stories -reflections on the project*, Kunsthøgskolen i Bergen 2009

Jan Svenungsson: *An Artist's Text Book*, översättning, Margareta Norrstrand, Kerstin Vidaeus, Finnish Academy of Fine Arts, 2007

Terry Smith: *What is Contemporary Art?* Chicago, University of Chicago Press 2009

Jorunn Veiteberg: *Craft in Transition*, översättning, Douglas Ferguson, Kunsthøgskolen i Bergen, 2005

Lars Vilks: "Mellom kunst og håndverk", *Kunsthåndverk* nr.1 , 1999, s.27-30.

Paul Virilio: *Försvinnandets Estetik*, översättning Peter Handberg, Korpen 1989

7. Extra

7.1 utställningar/inköp 2009-2011

Separatutställningar

2011

kontentum, återblick, omformulering, dokument, Galleri Rom8, Bergen, Norway, 21 oktober- 6 november

2010

porträtt av det anonyma, separatutställning, Eskilstuna Konstmuseum, Sverige, 13 mars -18 april

Grupputställningar

2011

Ting Tang Trash. Upcycling in Contemporary Ceramics, Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen, Norge 17 september- 8 januari 2012

Collect: The International Art Fair for Contemporary Objects, presenterad av Galleri Kunst, Saatchi Gallery, London, Storbritannia 6-9 maj.

2010

Objekter, Kjell Rylander, Hanne Tyrmi og Jon Gundersen, Galleri Kunst1, Sandvika, Norge, 16 oktober - 7 november.

Le Cru & Le Cuit, La Galerie Favardin & De Verneuil, Paris, Frankrike, 12-25 september. Arr. Norske Kunsthåndverkere, Kurator: Jorunn Veiteberg.

Tendenser: Craft Revisited, Galleri F15, Moss, Norge 21 augusti -17 oktober. Kurator: Knut Astrup Bull.

Speed, 6th Think Tank exhibition, Galleri Format Bergen, Norge, 3 juni–8 augusti, IMH Internationale Handwerksmesse München, 3–9 mars; Kammerhof Galerie, Gmunden, Austerrike, 8 oktober – 1 november.

2009

Ånden og materien - tendenser og utvikling i kontemporær keramisk kunst. Trøndelag senter for samtidskunst,, Trondheim, Norge.

Non Objective: Contemporary Ceramics Exhibition, Lodz Design Festival, Polen, 15-31 oktober. Kurator: Marek Cecula.

Dissolving Views, Cheongju International Craft Biennale, Sør-Korea, 23 september – 1 november.

Eva Hild, Kjell Rylander, Puls Contemporary Ceramics, Brussel, Belgia, 12 september–10 oktober.

Sakernas tillstånd: Bilden av ett hem, Kulturhuset, Stockholm, Sverige, 5 juni – 13 september. Kurator: Pia Kristofferson.

Object Factory II: The Art of Industrial Ceramics, Museum of Art and Design, New York, USA, 6 maj – 23 augusti 2009. Kurator: Marek Cecula.

Tingens talan i teoriernas tid, Form/Design Center i Malmö 30 januari – 8 mars, Edsvik Konsthall, Sollentuna 9 – 31 maj; Steneby konsthall, Dals Långed, 2 – 24 september; Sundsvalls museum 3 oktober -15 november. Arrangör: Sveriges konstföreningar, Form/Design Center i Malmö, Konst, kultur och kommunikation på Malmö högskola samt Konsthantverkscentrum.

Voices: Contemporary Swedish Ceramics, Yellowstone Art Museum, Montana, USA, 12 mars – 3 maj.

Inköp

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Norge 2011

Vestlandske kunstindustrimuseum, Bergen, Norge 2009, 2010

Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim, Norge 2010

Statens Konstråd, Stockholm, Sverige 2009

7.2 omdömen/recensioner 2009-2011

2011

Edmund de Waal, *The Pot Book*, London: Phaidon 2011, s. 236.

Glen R. Brown, "Kjell Rylander: The Anthropic Aura", *Ceramics Monthly*, June/July/August 2011, s. 52-55.

Søren Kjörup, "Hvordan tingene taler. Ting som tegn og tekst," *Kunst og Kultur* nr. 4 2011, s. 190-197.

Jorunn Veiteberg (red.), "Ting i transitt. Kjell Rylanders keramiske undersøkingar", *Kunst og Kultur* nr. 4 2011. s. 198-205.

Jorunn Veiteberg: "Forord", "Kunstnarspresentasjoner", *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011, s.7, 110-11

Ylvisåker, Anne Britt, "Tingen og æva - flyktig kunst møter museet", *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*, Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011, s. 50-51.

Alison Britton: "Gamle ting/Nytt liv/Stilleben: Forførende skrap", *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*, Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011, s. 33.

Jorunn Veiteberg, "Fra trash til treasure", *Biennalen for Kunsthåndverk og Design 2011*, Kolding: Museet på Koldinghus/Danske Kunsthåndværkere 2011, s. 126, 129.

Reinhold Ziegler, "Oppvinning nå!" *khVerk* nr. 1, 2011, s. 20-23, 25.

2010

Sveriges Konstföreningars hemsida.

www.sverigeskonstforeningar.nu/index.php/konstbildning/konstbildningsbanken/9-konstbilder/

Pascale Nobécourt, "Uberørt materialisme", *khVerk* nr. 4, 2010, s. 42.

Jan Kokkin, "Kunsthåndverk = Kunst?", *Kunst* nr. 3, 2010, s. 24-25.

Jorunn Veiteberg, "Frå rusk og rask til readymades: Kunstnarar og teoretikarar samarbeider i nytt FoU-prosjekt". *Kunsthøgskolen i Bergen Årbok 2010*, Bergen 2010, s.48, 50.

Renate Luckner-Bien, "Bewegung in vielschichtigem terrain Think Tank, *Art Aurea* nr. 2, juni 2010, s. 76-81.

Norwegian Crafts.no, nr. 1, 2010: Nordic Identities.

www.norwegiancrafts.no/issues/01-2010/the-speed-of-arts-and-crafts?page=all.

Cristina Karlstam, "vardaglig verklighet vrids extra varv", *Eskilstuna Kuriren* 20 mars 2010.

Lotta Jonson, "Rylander utforskar keramikens väsen" *Dagens Nyheter* 18. mars 2010.

Jorunn Veiteberg, "Continuity and collapse: Ceramics in a post-industrial era"

Possibility and Losses. London: Crafts Council/MIMA 2010.

Jorunn Veiteberg, "Speed as stimulation, or reflections on a coffee cup". I: Benjamin Lignel og Jorunn Veiteberg (red.): *Speed Exhibition and Publication 2009*, Gmunden: Think Tank Publication 06, 2010, s. 22-26, 72-73.

Jorunn Veiteberg: Umonumental skulptur. Utstillingstekst. Eskilstuna Konstmuseum.

2009

Garth Clark, "Art Applied", *Object Factory II* Museum of Art and Design, New York 2009.

Sakernas Tillstånd, Katalog, Agnieszka Knap (red.). Konsthantverkarna och konstform. Katalog, Sveriges Konstföreningar, Stockholm, 2009

500 Ceramic Sculptures: Contemporary Practice, Singular Works. New York/London: Lark Books, New York, s. 52, 325.

Jorunn Veiteberg, "Kunsten å låna", *Kunst og Kultur* nr. 1 2009, s. 4-5.

Borg, Bo, "Om tingens talan ...", *Tidskriften Svenskt Konsthantverk* nr. 3, 2009 s. 38.

Egna publikasjoner

Rylander Kjell, "§ 5.2 Den kritiskr refleksjon-en utstilling" *Kunst og Kultur* nr. 4 2011, s. 206-217.

Rylander Kjell, "Cutting through the Question of Craft", *Ceramic Monthly*, June/July/August 2011, s. 54.

7.3 aktiviteter: föreläsningar/seminarier

15.3.2011.

Kjell Rylander: "Reflections before the Final Assessment". Artistic Research Fellowship Spring Conferance, Voksenåsen, Oslo.

26.11.2010

Självpresentation, "Regrowth rather than growth" ("Återväxt istället för tillväxt"), Graduate seminar, Kunsthøgskolen i Bergen.

2.9.2010

Självpresentasjon, utan titel Fellesfaglig dag, Terminus Hall, arr. KhiB

3-5.5.2010

Sensor, för MA-studenter vid fagområdet för keramikk vid KhiO, Kunsthøgskolen i Oslo.

8.4.2010

Självpresentation, "porträtt av det anonyma". Eskilstuna Konstmuseum, Sverige.

12-16.4.2010

"De alldagliga tingen", Kurs. Kunsthøgskolen i Bergen.

12.2.2010

Självpresentation, "porträtt av det anonyma". HDK, Högskolan för Design och Konsthantverk i Göteborg.

10.11.2009

Självpresentation, "Ting og minner". Seminarium i regi av K-verdi vid Kunsthøgskolen i Bergen.

21.10.2009

"Utmaningar i mitt projekt", Konferans arrangerad av Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Voksenåsen, Oslo.

23-25.9.2009

Konferans, Sensuous Knowledge 6: Reflection, Relevance, and Responsibility Solstrand, Bergen. Arrangerad av Konsthøgskolan i Bergen

11-12.5.2009

Sensor, för MA-studenter vid Keramikavd. HDK, Högskolan för Design och Konsthantverk i Göteborg

16.3.2009

Facklig utmaning i projektet...Kontentum (background noise). Konferans arrangerad av Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Voksenåsen, Oslo.

11.2.2009

Självpresentation, samt kort om mitt projekt Kontentum, för MA-studenter vid Kunsthøgskolen i Bergen. Seminarium

24-28.1. 2009

“Mess With Yourself”. Kurs, Kunsthøgskolen i Bergen

14.10.2008

Presentation av projektet, “Acoustic feedback”. Prosjektpresentation på Konferans arrangert av Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Voksenåsen, Oslo.

7.4 K-verdis verksamhet, som jag deltagit vid

2011

5. desember 2011. Jorunn Veiteberg: “From Making to Manufacture. New Working Strategies in the Crafts”, The Peter Dormer Lecture 2011, Royal College of Art, London.

27.-29. oktober 2011. “Making or Unmaking? The Contexts of Contemporary Ceramics”. Konferanse Terminus Hall, Bergen. Arr. K-verdi.

17. september 2011. Öppningsceremoni med minister för forskning och högre utbildning i Norge Tora Aasland, Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum.

26. mars 2011. Caroline Slotte: Disputas, Kunsthøgskolen i Bergen.

25. februar 2011. Graduate Symposium 4: Jorunn Veiteberg: “The artist as Gleaner and other key concepts in my research project” and Søren Kjörup: “Artistic Research” Kunsthøgskolen i Bergen.

1-2.2.2011

Seminarium, “Kulturell verdsettning” (KULVER). “Tänka, skriva, publicera” Voksenåsen, Oslo.

27. januar 2011. Alison Britton: “Words and Pictures”. Kunsthøgskolen i Bergen.

2010

23. november 2010. Kjetil Fallan: “God design er ingen kunst: Pragmatisme i praksis hos Figgjo”. Kunsthøgskolen i Bergen, seksjon for keramikk.

22. november 2010. “Tingenes tale”. Seminar i samarbeid med Design, Kunsthøgskolen i Bergen.

19.-20. november 2010. Studietur til København.

9. november 2010. Amanda Fielding: “Richard Slee: From Utility to Futility”. Kunsthøgskolen i Bergen.

25. oktober 2010. Linda Sormin: “Artist talk”. Kunsthøgskolen i Bergen.

12.-15. september 2010. Studietur til Paris.

3. juni 2010. “Fartsfylt kunsthandverk”. Seminar arr. av K-verdi i samarbeid med Galleri Format på Vestlandske Kunstindustrimuseum.

2. juni 2010. “Telling Histories”. Internseminar K-verdi med gjester.

19. mars 2010. “Forgjengeleg kultur - varig kunst?” Seminar i regi av K-verdi, Kunsthøgskolen i Bergen.

3. mars 2010. Paul Scott: “Remediation and Confection - Understanding the Language of Surface”. Gjesteforelesing i regi av K-verdi, Kunsthøgskolen i Bergen.

3. februar 2010. Marek Cecula: “Industrial Interventions”. Gjesteforelesing i regi av K-verdi, Kunsthøgskolen i Bergen.

2009

21. november 2009. Glenn Adamson: "Post-studio ceramics". Seminar i regi av K-verdi, Konsthøgskolan i Bergen.

20. november 2009. "Eeny, meeny, miney, moe..." Seminar Hordaland Kunstsenter, Bergen.

19. november 2009. Hans Stofer: "Hand made and readymade, applied art and art applied". Seminar i regi av K-verdi, Vestlandske Kunstindustrimuseum.

10. november 2009. "Ting og minner". Seminar i regi av K-verdi, Kunsthøgskolen i Bergen.

22. september 2009. Søren Kjörup: "Kant, Kunst, Keramik. Om hvorfor Kants æstetik ikke kan bruges til at uddefinere kunsthåndverket fra kunstens verden". Kunsthøgskolen i Bergen.

2.-7. mai 2009. Studietur til New York og Philadelphia.

12. mars 2009. Ezra Shales: "Ceramic Ready-mades, Before and Beyond Duchamp". Gjeste forelesing i regi av K-verdi, Kunsthøgskolen i Bergen.

9. februar 2009. "Poetics of the Second Hand". Seminar arranger av Caroline Slotte, Kunsthøgskolen i Bergen.

19. januar 2009. Søren Kjörup: "Kunstens og kunstteoriens død?" Kunsthøgskolen i Bergen.

14. januar 2009. Barnaby Barford: "Allegorical narratives through the appropriation and manipulation of ready-mades". KHiB

Genom K-verdi har jag haft förmånen att ha många av de inbjudna gästerna som samtalspartner i min ateljé:

Amanda Fielding, GBR, writer

Marek Cecula, POL artist, curator

Hans Stofer, SUI/GBR, artist and professor Royal College of Art

Ezra Shales, USA, art historian and associate professor Alfred University

Barnaby Barford, GBR, artist

Monica Gaspar, ESP/CHE, writer, curator

Gabi Dewald, GER, writer, curator

Lisbeth den Besten, NLD, writer

Love Jönsson, SWE, writer, curator

Anne Szefer Karlsen, NOR, curator

Heidi Björjan, NOR, artist, curator

Neil Brownsword, GBR, artist, curator

Glenn Adamsson USA/GBR, curator, writer

Alison Britton GBR, artist, writer

7.5 bilder, från utställningen i Galleri Rom8, Bergen 2011



bild utifrån, Galleri Rom8. 2011



översikt, utställning *kontentum*, 2011



del 1 och del 3



del 2, (hylla 1-9)



del 4, *reflekterande material*



porträtt av det anonyma, (översikt) 2010, Eskilstuna Konstmuseum



porträtt av det anonyma, 2010



lera, porslin, papper (*kontentum*)



pappersmuggar, porslin (*kontentum*)



papper, porslin (den främre fanns med i utställningen, *kontentum*)



lera, papper (*kontentum*)



porslin, A4-papper (*kontentum*)



pappersmuggar, porslin (*kontentum*)



porslin, A4-papper, trä (*kontentum*)

7.6 bilder från äldre verk



formatek, (BA) 1998-99



formatek, (BA) 1998-99 (montage)



formatek, (BA) 1998-99 (montage)



ekvation, (MFA) 2001



krets, 2000 (MFA)



motstånd, (MFA) 2001



utan titel, (MFA) 2001

7.7 Kopia av Kunst og Kultur nr. 2, 2011

Kjell Rylander

§ 5.2 Den kritiske refleksjon - en utstilling

Under min tid som stipendiat, har jeg besøkt flere museumsmagasiner. Bilderna på følgende sider kan till sin form påminna om både en intendents kartotek och arkivkort, men också konstnärens skiss och anteckningsböcker. Bilderna innehåller tolkningar, återgivningar av andra konstnärers arbeten, konstnärer som direkt eller indirekt har påverkat mig och därmed också min stipendiatperiod. Bilderna utgör en del av referensmaterialet för mitt konstnärliga arbete som stipendiat vid Kunst og Designhøgskolen i Bergen. Bilderna kan också ses som en kurerad samlingsutställning. I sin sammansättning och form behandlar den också frågor om vad en kurerad utställning kan vara. Bilderna ingick i min avslutningsutställning på Galleri Rom 8 i Bergen, 21 oktober–6 november 2011.

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid er en parallell til forskerutdanningene organisert som doktorgrads-programmer. Det tilbyr kandidater som har avsluttet den høyeste kunstutdanningen innen sitt fagfelt, mulighet for tilsetning i treårig stipendiatstilling på en av de norske institusjonene som tilbyr skapende og/eller utøvende kunstutdanninger. Stipendprogrammet startet i 2003 og er blant de første innen dette feltet i Europa. Hovedvekten ligger på det kunstneriske resultatet, men i tilknytning til det kunstneriske arbeidet skal stipendiaten blant annet redegjøre for eget kunstnerisk ståsted og arbeid i forhold til fagfeltet nasjonalt og internasjonalt. Medium og form velger stipendiaten selv, men resultatene skal være offentlig tilgjengelige og av varig karakter. (J. Veiteberg)

Lin Yilin

Lin Yilin "surface of the wall" 1993



On The Middle Ground, How Far, Edited by Yi Hsiao-Jen, Foreword by Liu Hsing-Kang, 2002, 409p, ISBN 962-84182-2-1

- foto av bilden som står på sidan 409
- i boken "Middle Ground" i serietidningen "On The Middle Ground"

照片一頁中上卷第409頁
- 409頁
- 409頁

foto av en bild från
en bok köpt i
Shanghai
- fysisk,
i övrigt inga
kommentarer



Gordon Matta-Clark
splitting 1974



smygtagen bild av foto
som hängde på en vägg
i ett hus i London

vad är
privat och offentligt

husets grund
inverkar och påverkar
det som hänger
ovanför / ovanpå,
högre upp
- det är borttagandet
eller förminskandet
av husets grund
som möjliggör

Ena bilden är
2st och
4st är
1st att

- pinnar
- spjälk
- dunn
- färglöst
- och behandling

Sarraute uppgav att orden är den verbala översättning av en icke-verbalt kommunikation. Skisserna presenteras namnlösa människor fastnar i nätet av deras ömsesidiga beteende. Med "tropisma" Hon hänvisade till inre rörelser i sinnet, som är ofrivilliga och som styr vårt beteende.



"Tropismer", Bleklar hon i en essay, är på ett litterärt plan odefinierbara "stnesömsimelser som snabbt glöder förbi i utkanten av vårt medvetande - de finns i ursprunget till våra gester, våra ord, i de känslor som vi uttrycker, och de fångas i halvtänkta tankar."



Nathalie Sarraute (1900-1999) författare, tropismer/anonymitet/psykologi. hon fångar upp och formulerar ord omkring det dolda, det anonyma upptaget av näring som behövs för att ge oss individer energi, en energi som uppstår i möten med saker och människor som vi iakttar. Skapar känslor och tankar hos betraktaren genom tittande och lyssnande.

Sökning: **tropism**

tropism, rörelse hos fastsittande växter eller växtorgan framkallad av yttre stimulering, i en riktning som beror på retningens riktning.
tropism, litteraturvetenskaplig term, ursprungligen titeln på en samling prosaskisser av Nathalie Sarraute, "Tropismes" (1939), som betecknar de halvt undermedvetna impulser som styr människans yttre handlingar.
<http://www.se.scrib.tropism?type=NE>

Caroline Slotte

-det är en intressant fråga
om känslor och sårbarhet i förfluten tid och nutid

- för mig handlar arbetet om
hur känslor kan uttryckas
och gestaltas.

och kanske också
vem, var och när
uttrycker vi sådana
känslor

-en fråga till,
du



-bilderna visar arbetets baksida och framsida



-finns det en toleranstanke i arbetet
eller tankar runt hur vetenskap skapas,
eller kan det ses som kritik av
den historiska forskningens metoder

- liv, lim och död



-Bla bla bla

-bla

"den mest fruktbara
och
naturliga andliga övningen
är enligt min uppfattning
samtal"

"att vara överens i ett
samtal är dötråkigt"

Michel de Montaigne 1533-1592

"Amores Perros - The Rehearsal", Francis Alÿs in collaboration with Alejandro Gonzalez Inarritu,
Kunstwerk Berlin, Berlin, Germany,
May 30 - Sept. 14, 2002



att få hjälp med att prata, psykoterapi eller coachnings-metodik där
man får prata högt berätta hur man har tänkt, och sedan ställa några

öppna frågor, som får en att prata mer och så kommer man själv
fram till lösningar på de problem man har, syftet är alltså att jag
som är i centrum ska komma på mina egna lösningar och allt det här
blir lättare om man har någon som lyssnar,
ett pedagogiskt samtal, handledning...hj

förändring och
- fingrarnas förmåga till kommunikation

EVA HESSE

Eva Hesse



"I would like the work to be a non-work ... It is the unknown quantity from which and where I want to go. As a thing, an objekt, it accedes to its non-logical self. It is something, it is nothing"

Eva Hesse: Studio work at Camden Arts Center 2009-2010, s.1, ISBN 978 1 907208 02 7

-Eva Hesse

det uppstår en friktionskraft,
men det är inte en
som kan uttryckas med
siffervärden



- det uppstår naturliga drag
in eller ut/verkan
- att man kommer vid olika kar. tilltals

extension of reflection 1972

Gabriel Orozco

Handwritten notes in Swedish, including "den som står" and "i rummet".



Handwritten notes in Swedish, including "den som står" and "i rummet".

Handwritten notes in Swedish, including "den som står" and "i rummet".

Handwritten notes in Swedish, including "den som står" and "i rummet".



~~var finns cirkeln,~~
~~staden rör sig genom~~
~~uppropningar, ontogningar.~~

idén om en cirkel,
geometri,
det blir alltid lite fel
eller variationer i den
fysiska världen
men jag förstår vad en
perfekt cirkel är

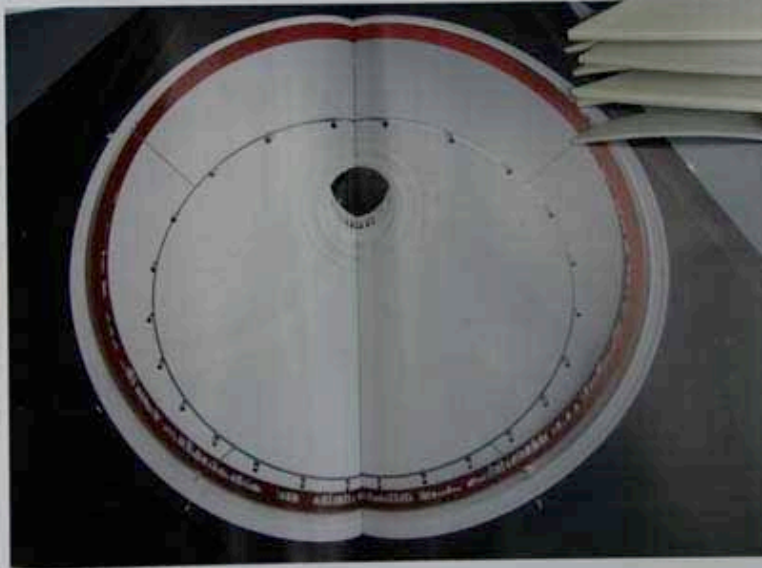
Edmund de Waal
signs&wonders
theinstallations

- möte med ett mindre arkiv, slutet och färdig för
historiens kretslopp och åtkomlig för framtida studier

idén om cirkeln,
cirkeln utgör en av de grundläggande symbolformerna i
människans existens.
- men att se horisonten innebär väl också att jag placerar
mig själv i centrum.

ingen mening som är fixerad,

engelska, svenska, polska, tyska
franska, italienska och spanska



bilden är fotograferad från en bok om Edmund de Waals installation på viktoria&albert museum i
London, skårvorna av porcelin är tillägg av mig

installation på viktoria&albert
museum i London

arbete, energi och effekt, verkningsgrad

Gustaf Nordenskiöld, 2002 titel: tuskaft/basket

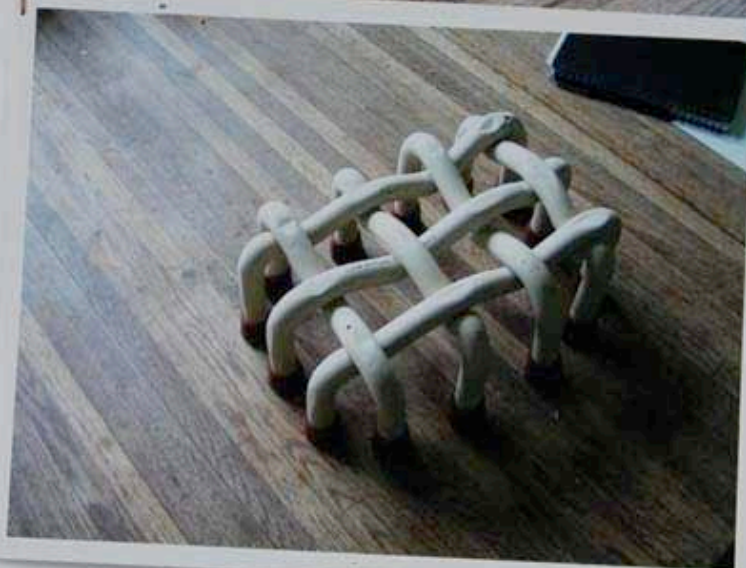
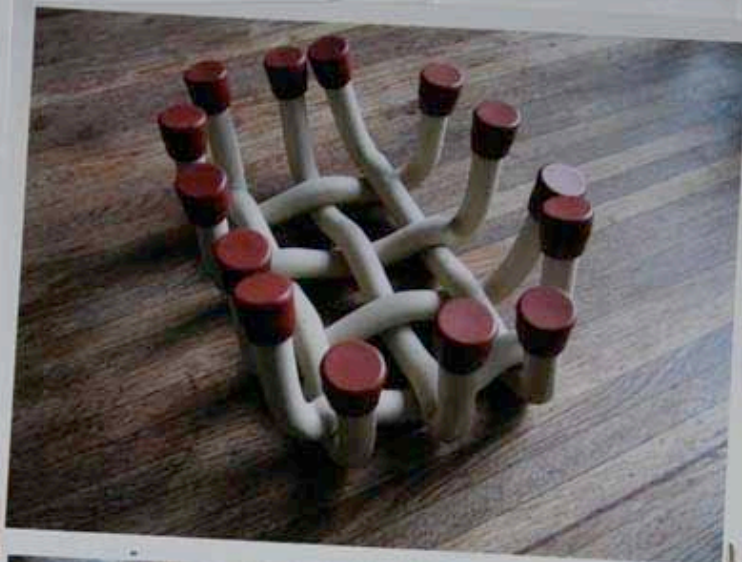


foto av objekt ~~jag~~ i min ateljé
(lera, gummi)
arbetet bär på en vilja att förflytta sig,
och kanske inte bara sig själv utan
också förflytta mig som betraktare
i mina föreställningar runt vad den
keramiska traditionen är och kan vara.

-platsen där jag ser eller betraktar ett arbete,
påverkar mina tankar mer än den plats,
~~att de tillverkas~~ där den tillverkades

hård och mjuk vetenskap
om dessa vetenskaper börjar flyta ihop



Neil Brownword

att från en känsla skapa en fysisk
respons
på en komplex situation som det innebär att
genomföra konstnärlig forskning



EA slut och en början.

Jakob Dalhgren
-97



-att höra en röst

vägghängt objekt,
material: trä, ~~stål~~, plywood,
vit färg svart färg
verket har ett borrar 4 mm
hål mot väggen som är
11 mm djupt
bilden togs kl 09.58 en måndag
i början av maj

Handwritten note: kl 09.58 - sen 09.58

Handwritten note: vägg hängd i början av maj

Bibliografi

- Glenn Adamson: *Thinking Through Craft*, Oxford/New York: Berg Publishers, 2007.
- Glenn Adamson (ed): *The Craft Reader*, Oxford/New York: Berg Publishers, 2007.
- Roy Andersson: *Vår tids rådåla för allvar*, Studio 24 Stockholm, 2009
- Roland Barthes: *Mytologier*, Moderna klassiker, Arkiv förlag. Översättning Karin Friessdahl, Elin Claesson och David Lindberg, 2007
- Walter Benjamin: *Bild och dialektik*, Udevalla, Bo Cavefors, 1969. Översättning C-H Wigmark
- Henk Borgdorff: "The Debate on Research in the Arts", *Sensuous Knowledge Edition Publication Series. Focus on Artistic research and Development*, No 02, Bergen National Academy of the Arts, 2006
- Henk Borgdorff: "Artistic Research within the Fields of Science", *Sensuous Knowledge Edition Publication Series. Focus on Artistic research and Development*, No 06, Bergen National Academy of the Arts, 2009
- Knut Astrup Bull: *En ny diskurs för Kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*, Oslo, Unipax 2007
- Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*, Brutus Östlings Bokförlag, Stockholm/Århus 1996.
- Peter Cornéli/Sivert Lindblom: *Gemensamma rum*, Värnamo, Bonnier, 1998.
- Peter Cornéli: *Paradisets vägar*, Noter till ett förlorat manuskript, Gidlunds, 1987.
- Peter Cornéli: *Den hemliga källan, om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Gidlunds bokförlag, Hedemora, 1981.
- Paul Feyereabend: *Mot metodsvängat*, Moderna klassiker, Arkiv förlag, Lund. Översättning Thomas Brante och Cecilia Hansson, 2000
- Sören Kjörup: *Männisövetenskaperna: problem och traditioner i humaniora vetenskapstori*, Studentlitteratur AB 2009
- Översättning: Sven-Erik Torshell (2:a utgåvan)
- Claude Lévi-Strauss: *Det vilda tänkandet*, Moderna klassiker, Arkiv förlag, Lund. Översättning Jan Stolpe (3:e utgåvan) 1987
- Claude Lévi-Strauss: *Spillror av paradiset*, Moderna klassiker, Arkiv förlag, Lund. Översättning Gun Bengtsson (2:a utgåvan) 2000
- Stig Larsson: *Autisterna*, Modernista Stockholm 2007
- Sven-Eric Liedman: *Stenarna i själen form och materia från antiken till idag*, Albert Bonniers Förlag 2006
- Aulaug Nymes: "Lightning from the Side: Rhetoric and Artistic Research", *Sensuous Knowledge Edition Publication Series. Focus on Artistic research and Development*, No 03, Bergen National Academy of the Arts, 2006
- Mats Rosengren: *För en dödlig som ni vet, är snöslå fanan säkerhet*, Dövsögiska essäer, Åstorp, Rhetor, 2006.
- Mats Rosengren: *Dövsöglig: En essä om kunskap*, Åstorp, Rhetor, 2008. (2:a utgåvan)
- Nathalie Sarraute: *Planetariet*, 1959. Modernista/Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1961/2007. Översättning Eva Alexanderson.
- Nathalie Sarraute: *Tropismer*, Panachserien Albert Bonniers Förlag 1966.
- Richard Sennett: *The Craftsman*, Penguin Group, 2009
- Jan Svenungsson: *An Artist's Text Book*, Finnish Academy of Fine Arts, 2007
- Översättning, Margareta Norrstrand, Kerstin Vidarous
- on Artistic research and Development, No 03, Bergen National Academy of the Arts, 2006
- Kairos nr 13, Koreografer, Elisabeth Grossa, Tinget, red. Cristina Caprioli och Sven-Olov Wallenstein 2008 / Terry Smith: *What is Contemporary Art?*, Chicago University of Chicago Press 2009
- Jorunn Veiteberg: *Craft in Transition*, Bergen, Kunsthøgskolen i Bergen, 2005 Översättning, Douglas Ferguson
- Paul Virilio: *Försvinnandets Estetik*, 1989. Bokförlaget Korpen, Översättning Peter Handberg

Uglycute



hos galleri agata år 2000

www.uglycute.com

- hos galleri agata, år 2000

- att omkonstruera vår värld

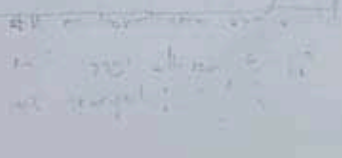
- eller i alla fall galleri världen med inredningstips



- att visa upp/föra ut den typ av kunskap och perspektiv som deras inredningstips representerade, för att de var övertygade om att komplicera samtidsproblematiken, att ge den historisering,

perspektiv och djupkunskaper, av ideologiska skäl

- ja kanske, men utan moraliska plikter



historisering
perspektiv
om de borde ge

att visa ut den typ av kunskap och perspektiv som deras inredningstips representerade, för att de var övertygade om att komplicera samtidsproblematiken, att ge den historisering, av ideologiska skäl

Zandra Ahl
"jeans ljusstake" 2001



Zandra Ahl, "jeansljusstake" 2001

- "hemt ful eller snyggt",
men
~~från ett bruk som inte är en~~
~~del av oss~~
nej, det fangerar inte
- man verket förmedlar sig
genom sitt ljus och
materialval, och sprider
ulcer om att vara människa,
under olika åldrar och stadier,
som nomadism eller när vi
byggde de första boställningarna
o skapade jordbruksamhället
och senare i skapandet av det
~~moderna~~ urbaniserade industri-
samhället, men nu då var är vi
i historien, internet styr o tar över
tillvaron och genom alla dessa
teknologier som vi är skräva för
användare av ~~och~~ sprider ett
annat sken över oss och bestämmer
hur vi ska se på oss själva



George E. Ohr

artefact av George E. Ohr, från 1900



-Repetition - ja lite repetition
Högare språk
mestlyt till
hänförelse



- mörre med ett arkiv
George E. Ohr (1857 -1918), the self-proclaimed "Mad Potter of Biloxi," was an American ceramic artist. In recognition of his innovative experimentation with modern clay forms from 1880-1910, some consider him the father of the American Abstract-Expressionism movement.



på bilden
två böcker av Peter Cornell,
paradisets vägar,
den hemliga källan.



Isamu Noguchi

titel: -

måt: -

material: lera

funktion: ja

var: The Noguchi Museum/ Long Island, New York



- objekt, en kropp med sju extremiteter

- för lite sedan läste jag om den tyske filmaren Rainer Werner Fassbinder,

att en läkare flera år innan r w Fassbinder dog

sagt åt honom att ta det lite lugnare,

för att hans inre organ var på väg i för
många riktningar

STÄLLA

0.1

ANNA MARIA MAIOLINO FÖDD 1942 I Scales, Italien. Hon emigrerade med sin familj till Venezuela innan hon bosatte sig i Brasilien vid 18 års ålder. I sina serier låter Anna Maria Maiolino arbetsprocessen och materialet bli en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft. I sina serier låter Anna Maria Maiolino ofta arbetsprocessen och materialet bli en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft. Allt sedan 1990-talet har Maiolino teknologiska och skulpturserier färdigställt genom en och samma arbetsmetod. Det handlar om öppna serier, pågående arbeten, där varje verk i likhet med levande organismer bär nästa verks livande möjliga form inom sig. Vardagens gester, livets rytmer, relationell subjektivitet - alla dessa teman och fler därtill kommer till uttryck hos Maiolino. Hennes verk kan i sin helhet ses som en växande "rhizomatisk" struktur - en struktur där alla de skilda delarna är sammankopplade med varandra genom ett underjordiskt nätverk. Resultatet är en värld i ständig förändring, beskriven av en visuell röst. Anna Maria Maiolino föddes 1942 i Scales, Italien. Hon emigrerade med sin familj till Venezuela innan hon bosatte sig i Brasilien vid 18 års ålder. I sina serier låter Anna Maria Maiolino arbetsprocessen och materialet bli en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft.



li en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft. Allt sedan 1990-talet har Maiolino teknologiska och skulpturserier färdigställt genom en och samma arbetsmetod. Det handlar om öppna serier, pågående arbeten, där varje verk i likhet med levande organismer bär nästa verks livande möjliga form inom sig. Vardagens gester, livets rytmer, relationell subjektivitet - alla dessa teman och fler därtill kommer till uttryck hos Maiolino. Hennes verk kan i sin helhet ses som en växande "rhizomatisk" struktur - en struktur där alla de skilda delarna är sammankopplade med varandra genom ett underjordiskt nätverk. Resultatet är en värld i ständig förändring, beskriven av en visuell röst. Anna Maria Maiolino föddes 1942 i Scales, Italien. Hon emigrerade med sin familj till Venezuela innan hon bosatte sig i Brasilien vid 18 års ålder. I sina serier låter Anna Maria Maiolino arbetsprocessen och materialet bli en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft.

installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft. Allt sedan 1990-talet har Maiolino teknologiska och skulpturserier färdigställt genom en och samma arbetsmetod. Det handlar om öppna serier, pågående arbeten, där varje verk i likhet med levande organismer bär nästa verks livande möjliga form inom sig. Vardagens gester, livets rytmer, relationell subjektivitet - alla dessa teman och fler därtill kommer till uttryck hos Maiolino. Hennes verk kan i sin helhet ses som en växande "rhizomatisk" struktur - en struktur där alla de skilda delarna är sammankopplade med varandra genom ett underjordiskt nätverk. Resultatet är en värld i ständig förändring, beskriven av en visuell röst. Anna Maria Maiolino föddes 1942 i Scales, Italien. Hon emigrerade med sin familj till Venezuela innan hon bosatte sig i Brasilien vid 18 års ålder. I sina serier låter Anna Maria Maiolino arbetsprocessen och materialet bli en del av det färdiga verket. Hon har till denna utställning skapat installationer av obränd lera utifrån keramikens urformer: Little rolls och Little snakes ("Små rullar" respektive "Små ormar"). Det är basala former - likadana, men samtidigt olika. De är direkt formade av enkla och upprepade handrörelser och påminner om livets rytmer i vardagliga ting och oansenliga gester. Tillverkade av obränd lera är installationerna lika förgängliga som leran, som, när den en gång torkat, långsamt förvandlas till stoft.

VIK MUNIZ



Vik Muniz

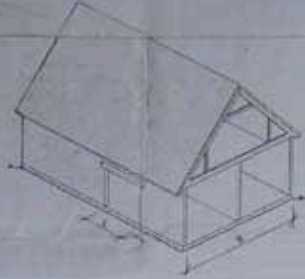
- s.2482-3



"Läs inte mera, -se"

Paul Celan, "Angeln"
övers. Göran Sonnevi.
i Tjän för erdes vijgan

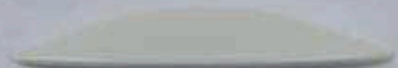
Vik Muniz, *Seeing is Believing*, Arca Editions 1998, s.6. ISBN 1-892041-00-6



is challenged th
of Arte Povera
few years, has

Arte Povera

From Wikipedia, the free encyclopedia
Jump to: [navigation](#), [search](#)
Arte Povera is a modern art movement. The term was introduced in Italy during the period of upheaval at the end of the 1960s, when artists were taking a radical stance. Artists began attacking the values of established institutions of government, industry, and culture, and even questioning whether art as the private expression of the individual still had an ethical reason to exist. Italian art critic [Germano Celant](#) organized two exhibitions in 1967 and 1968, followed by an influential book called *Arte Povera*, promoting the notion of a revolutionary art, free of convention, the power of structure, and the market place. Although Celant attempted to encompass the radical elements of the entire international scene, the term properly centered on a group of Italian artists who attacked the corporate mentality with an art of unconventional materials and style. They often used found objects in their works.



Arte Povera är en konstgenre. Termen myntades av konstkritikern och kuratorn [Germano Celant](#) år 1967 och betyder fritt översatt "fattig konst". Celant anordnade under 1960-talet utställningar med unga, italienska konstnärer från bland annat [Turin](#), [Milan](#), [Genoa](#) och [Rom](#). Konstnärerna som ställdes ut var revolutionära och ifrågasatte rådande konventioner i bl.a. konstvärlden. Termen kommer av att konstnärerna använde sig av material i sin konst som var gratis eller väldigt billiga. Materialet kunde bestå av stenar, rop, järn och trä. Termen användes inte nedsättande utan snarare för att konstnärerna inte längre behövde köpa dyra material att jobba med, alla kunde involvera sig i konsten.

Eva Löfdahl



Eva Löfdahl, Norrköpings Konstmuseum 1993, ISBN 91 88244-11-3

Utsi med / Utside, 1991. Åkersten, stenad / Åkersten, detsamma. Ryggskärpa del / Ryggskärpa, 1 part, ca 60,25 x 91,2 cm.

- att skapa rum
- balk över öppningar i yttervägg
- fri taklutning

Rekt. nr	Palkens spänvidd L m	Spänvidd 2,7 m mellanbalkar		Spänvidd 3,3 m mellanbalkar	
		Palkens djupvidd dm	Trä tyngd m ³	Palkens djupvidd dm	Trä tyngd m ³
1	2	56 x 225	4	56 x 225	0
1	5	66 x 315	3	66 x 315	10
4	2	56 x 225	3	66 x 315	5
4	5	66 x 315	3	91 x 315	9
5	2	56 x 225	4	91 x 315	7
5	5	66 x 315	3	91 x 315	10
6	2	56 x 225	7	66 x 315	5
6	5	91 x 315	8		
7	2	66 x 315	3	66 x 315	4
7	5	91 x 315	3		
9	2	66 x 315	3	91 x 315	5
10	2	66 x 315	4	91 x 315	4



Kopparbete
kopparbete



London

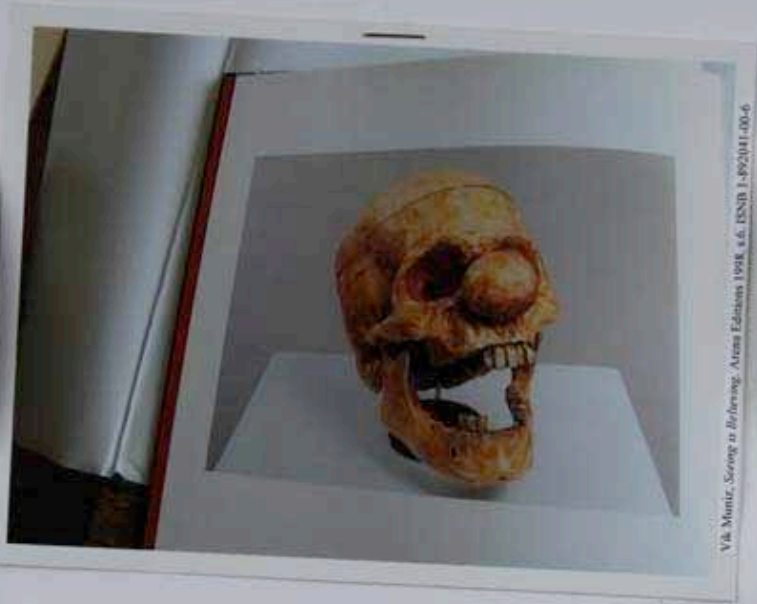
- av upphovsrättsliga skäl
är saker, små/orta borttagna

Hana Isaksson. Firework #5, 1998



plånmålning på board, 55x48cm
att göra eld, ett slut en början

Vik Muniz, clown skull 1989



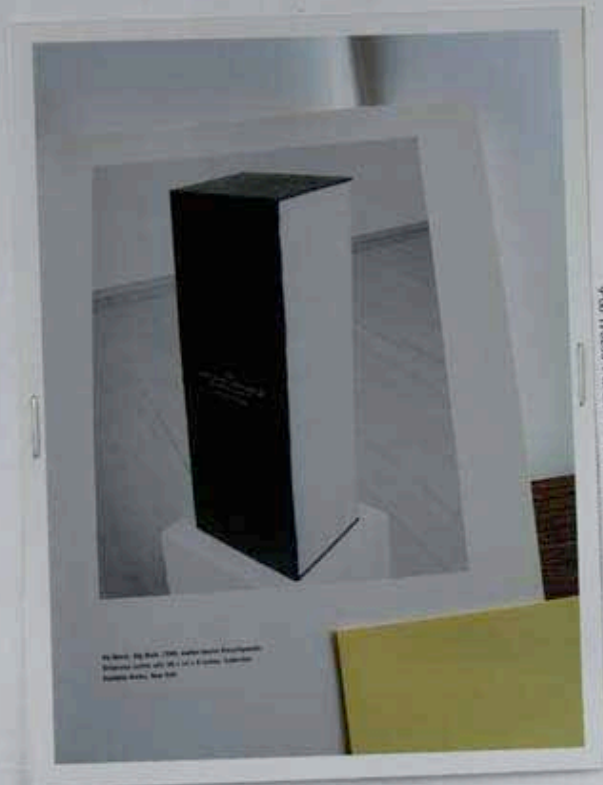
- jag kommer också att dö

- på min väg till och från



~~Handwritten text, possibly a signature or date, written in blue ink.~~

VIK MUNIZ



Vik Muniz, Big Book, 1998, guldbeleggt svartpapper, 200 x 200 x 10 cm, Edition 1/100, Stockholm: Moderna Museet, New York

Vik Muniz, Strong is Behaving, Arena Editions 1998, s.6, ISBN 1-892041-00-6

Vik Muniz

- n.2482-3



"Läs inte mera, -se"

Paul Celan, "Vingbarn"
övers. Göran Sonnevi
i samför ordets riggan

"porträtt av det anonyma"
-en hörjan



pollar, plintar eller podier,
arbetet visar
tolerans och mångfald

essä- ett försök, utkast , något skiss-mässigt, öva

göra själv, i en massa av porslín, -en tegelsten, sladdlös bormaskin,
från min keramikindustri 2001

