

Kapitel 4

Om hantverk, språklighet och språklikhet

”Och att föreställa sig ett språk är att föreställa sig en livsform”.
(Wittgenstein 1996, §19)

Att uttrycka sig genom hantverk

Genom hantverk är det möjligt för människor att uttrycka sig. Detta är något som särskilt gör sig påmint inom konsten. Hantverket står i en komplicerad relation till det uttryck det ger upphov till och det går att fundera över vad det är som gör att ett uttryck som uppstår genom en hantverksprocess ibland uppfattas som konst och ibland inte. Som ung krukmakarlärling var min strävan att på ett så bra sätt som möjligt fullgöra de uppgifter jag fick av kruk- makaren. Jag ville göra bra muggar, krukor och skålar. På den punkten skilde jag mig inte från rörmokaren som vill göra en så bra rörinstallation som möjligt eller vilken annan hantverkare som helst som försöker göra ett bra jobb. Vad är det då som gör att krukmakarens hantverk är möjligt att skriva in i en konstnärlig kontext och inte rörmokarens?

Historiskt har hantverkstillhörigheten varit avgörande för huruvida resultatet av hantverket ska betraktas som ett konst- närligt uttryck eller inte. Bildhuggaren, kyrkomålaren, guldsmeden, keramikern och musikern har alla, potentiellt, kunnat få resultatet av sitt hantverkande klassat som konst. Svårare är det som sagt för rörmokaren. Det är fullt rimligt. Det är skillnad på vad man kan uppnå genom, och vad som kan kommuniceras med hjälp av de olika hantverken. Musikern, till exempel, måste ha hela sin koncentration riktad mot produktens – musikens – estetiska sida.

103

För musikern handlar allt om hur musiken kommer till uttryck.²⁰ För rörmokaren är det annorlunda. Det primära är att få värme, vatten och avlopp att fungera. Den estetiska sidan är inte oviktig men dock sekundär i

sammanhanget. Det ställs större konstnärliga krav på och det finns ett större konstnärligt utrymme för musikern än för rörmokaren. Ju större estetiskt utrymme ett hantverk ger ju troligare är det att dess resultat kommer definieras som konst.

Vissa hantverk befinner sig i ett område mellan de rent praktiska syftande hantverken och det rent konstnärligt syftande. Kruk- makaryrket är ett exempel på det. För kruk- makaren är det inte lika självklart som för musikern att uppfatta sig själv som konstnär, men omöjligt är det inte. Många ser trots allt kruk- makaryrket som ett konstnärligt yrke men om rörmokaren, genom sitt yrkesutövande skulle påstå sig vara konstnär, skulle nog många förvånat höja på ögonbrynen.

Det intressanta i sammanhanget är den elasticitet som råder runt hantverksutövandet och uppfattningarna om de uttryck de ger upphov till. Noterbart är att det finns en kommunikativ sida bortom det funktionella även inom rörmokeriet. Kanske är den inte alltid helt uppenbar, men för den initierade kan mycket utöver funktion utläsas i rördragningar. Även rördragningar kan vara personligt färgade och rörmokarkonsten håller sig också med en estetik. Dragningarna bör inte bara fungera utan också se bra ut. Hant- verkets förmåga att kommunicera något utöver det rent praktiska och funktionella verkar vara generell och inte bara förbehållen de konstnärliga praktikerna.

I linje med det här resonemanget skulle alla hantverk kunna placeras längs med en skala. Musikern befinner sig långt ut på den konstnärliga sidan. Rörmokaren befinner sig långt ut på den funktionella sidan. Kruk- makaren finns någonstans mitt emellan. Denna mellanposition har historiskt varit ett sätt att definiera konsthantverket. Det är en kombination av funktion och estetik.

20. Det här påståendet går det naturligtvis att invända emot genom att till exempel hänvisa till kompositören John Cages verk 4'33'där allt för pianistens del handlar om hur musiken inte kommer till uttryck. Den samtida synen på hantverkets roll inom konsten kommer att utvecklas i kapitel 5.

104

Därmed vill jag inte påstå att alla kruk- makare per definition är mindre konstnärliga än alla musiker (inte heller nödvändigtvis mer konstnärliga än alla rörmokare). Musik med tvivelaktigt konstnärlig värde förekommer

likväl som krukor med högt konstnärligt värde. En skillnad är dock att krukmakarens fula krukor, genom sin funktion, kan komma till nytta trots att de är fula. Möjligen är det svårare att uppfatta nyttan med ful musik?

Att, som jag nu gjort, placera hantverk längs med en skala, där funktion och estetik utgör skalans ändpunkter, är inte oproblematiskt. För vad menas egentligen med funktion? Även om det kan förefalla som om musiken inte har någon praktisk funktion utan kan ses som en rent estetisk verksamhet, finns en skevhet i det betraktelsesättet. Estetik står inte i motsatsförhållande till funktion. Alla hantverk måste ursprungligen antas ha svara mot något mänskligt behov. De konstnärligt syftande hantverken bör därför i rimlighetens namn också räknas in bland andra behovsuppfyllande hantverk, även om behovet konsten svarar mot är speciellt och skiljer sig från många andra av de mänskligt basala behoven. Skillnaden, som jag ser det, är att estetiken eller den konstnärliga drivkraften, handlar om ett behov att uttrycka något som på annat sätt inte låter sig uttryckas. En människas behov av att uttrycka sig måste förstås som ett socialt behov. Det är ett behov som kan ses som lika livsavgörande som de mer fysiologiskt betingade behoven (som näring, värme och skydd mot diverse kroppsliga hot), även om det är de hantverk som svarar mot de materiellt fysiska behoven som vanligtvis beskrivs som funktionella.

105

Materiell kultur

Människan skapar materiell kultur. Över tid har den materiella kulturen utvecklats. Ett tydligt exempel på det är vår förmåga att använda oss av skrift och nedteckna språkliga meddelanden. Textartefakterna gör att våra personliga utsagor potentiellt kan överleva oss själva. Vi kan meddela oss framåt i tiden och vi kan motta meddelanden från våra föregångare. Vore vi inte händiga skulle detta inte ha varit möjligt. Tack vare vår händighet har vi sedan länge, faktiskt längre än vi varit moderna människor, skapat materiell kultur. Sakerna vi tillverkat har förmodligen från början främst använts för att främja vår överlevnad och underlätta vår vardag. Men det är inte särskilt långsökt att tänka sig att vi, i samband med att vi började bära med oss våra egenhändigt framställda artefakter, utöver det rent praktiska bruket av dem, även började göra socialt bruk av dem (se Paulsson & Paulsson 1956, s. 68–84).

Filosofen Mats Rosengren resonerar kring konsten och meningen med den: ”Konst som symbolisk form producerar doxa – eller som jag sedan en tid tillbaka föredrar att säga, social mening” (Rosengren 2015, s. 31). Social mening är en träffande beskrivning. En beskrivning som tydligt placerar konsten inom en språklig domän. Språk, i alla dess former, konstitueras av sin förmåga att skapa social mening. I kraft av att skapa social mening kan även de av människan tillverkade föremålen förstås utifrån en språklig kontext. Vi kan uttrycka oss med hjälp av och genom dem. Och precis som texten kan våra övriga ting potentiellt överleva oss men ändå fortsätta att skapa social mening för efterkommande generationer (jfr Arendt 1998, s. 188).

Det är rimligt att tänka sig att vårt sätt att ge form åt den materi- eller värld som omgav oss, med tiden fick en allt mer komplex social betydelse. Religiösa, magiska, sociala och estetiska (språk)världar har till stor del etablerats genom vår föremålskultur. Och på den vägen är det. Tack vare vår händighet blev vi till hantverkare. Hantverket och vår språkliga förmåga ledde fram till den rikedom av materialburna konstnärliga uttryck vi ser idag: konsthantverk, bildkonst, arkitektur, litteratur, design, mode etc. Och som sagt, hantverket var och är, i alla sina former, en av de grundläggande förutsättningarna för det vi betraktar som kultur.

106

De förhistoriska konstnärliga uttrycken har ansetts svara mot mänskliga behov av religiös och magisk art (Janson & Janson 1978, s.31–36). Att idag beskriva de behov konsten svarar mot som magiska eller religiösa känns förmodligen främmande för de flesta (som kan antas läsa denna text). Ändå är det fortfarande möjligt, för den nu moderna och upplysta människan, att låta sig uppfyllas och fångas av konsten och dess uttryck. Även hos den moderna människan kan konsten få det att svindla till och den ger ännu i våra dagar mening åt tillvaron. Magisk eller inte.

Konst har sedan sin uppkomst svarat mot olika typer av mänskliga behov. Det kan ha handlat om religion, rit och magi. Det går också att anta att grupper genom konsten visat sin tillhörighet (genom utformningen av kläder, smycken och tatueringar till exempel). Förmodligen har också individer utnyttjat tillfället att manifesteras sig själva på det personliga planet genom olika former av konstnärliga och estetiska materialiteter. Alla

dessa behov svarar konsten mot även idag. I grunden, påstår jag, har det handlat om behovet att uttrycka det mänskliga.

Detta sätt att beskriva konsten är inte okontroversiellt. Det finns exempelvis en akademisk diskussion om huruvida den för- historiska konsten alls bör betraktas som konst (Rosengren 2015, s. 19–24). Det moderna konstbegreppet är i sammanhanget inte särskilt gammalt och vårt sätt att uppfatta konst kan inte utan vidare överföras på våra föregångare. Det riskerar att leda fel för det går inte att veta hur tidigare människor själva uppfattade de uttryck de skapade. Det är inte alls säkert att de uppfattade dem som konst enligt de föreställningar vi har idag. Den amerikanska konstkritikern och filosofen Arthur Danto har dragit dessa tankar långt. I sin kända essä *Konstvärlden* (i original *The Art World*) (Danto 1996), presenterar han tanken att konstvärldens teoretiker är den institution som äger makt att definiera vad som är konst eller inte. I essän finns ett avsnitt om förhistorisk konst. Han skriver: ”Det är konstteorins uppgift, idag liksom tidigare, att göra konstvärlden och konsten möjlig. Jag anser att det aldrig skulle ha slagit målarna i Lascaux-grottan att de framställde konst på grottväggarna. I varje fall hade det då behövts neolitiska konstvetare” (Danto 1996, s.111).

107

Vad var det målarna i Lascaux-grottan egentligen framställde, om det inte var *konst*, kan man fråga sig? Och varför? Formuleringarna i citatet sätter onekligen tankarna i rörelse. Enligt citatet är *konst- teoretikern* den som möjliggör konstens existens. I förhållande till konsten är teoretikerns arbete viktigare än grottmålarens och det föregår målningens eventuella status som konst. Vad målarna håller på med går inte att säga förrän teoretikern formulerar en teori som förklarar det och därefter eventuellt klassar målningarna som konst. Danto förklarar att varje tid måste vara mogen för det fenomen som uppträder i den. Det är därför det inte fanns flygförsäkringar under medeltiden eller raderband till skrivmaskiner på etrus- kernas tid (Danto 1996, s. 111). Exempelen är något förbryllande. Vad gäller etruskernas raderband: skall tolkningen vara att, i linje med grottkonstexemplet, raderbanden blev till raderband först när teo- retikerna formulerade teorin som gjorde dem till raderband?

Här ger hantverksperspektivet en intressant ingång som kan leda diskussionen vidare. Det är enligt min uppfattning uppenbart att grottmålningar är målningar (det tycks också Danto instämma i) oavsett om de betraktas som konst eller inte. Ur ett hantverksperspektiv är det också uppenbart att målningarna svarar mot andra målningar. De ingår i samma hantverkstradition. Inom den traditionen betraktas en del av de artefakter som den ger upphov till otvivelaktigt som konst. På det sättet är grottmålningarnas kopplingar till konsten uppenbara. Diskussionen om hur grottmålningarna ska kategoriseras, med utgångspunkt tagen i en samtida förståelse av konstbegreppet, döljer effektivt den sammanbindande faktor som hantverket utgör. Glömmer man det kan det förfalla som att det inte finns någon gemensam länk mellan de neolitiska målningarna och mer samtida målningar. Grottmålningar blir med ett sådant betraktelsesätt svåra, kanske till och med omöjliga, att tolka och sätta i ett sammanhang.

Det tycks mig som om den västerländska kulturen ibland har ett något överhettat förhållande till orden, begreppen och teorierna. Om äldre målningar befinner sig bortom vår tolkningsförmåga utifrån den rådande definitionen av konsten och konstbegreppet så borde detsamma gälla alla historiska mänskliga uttryck och avtryck. I rimlighetens namn blir då även försök till tolkning av äldre texter

108

fåfängliga. Vårt sätt att förstå vad en text är, är på samma sätt präglad av sin samtida kontext som vår uppfattning om vad konst är.²¹ Draget till sin spets blir vi utifrån ett sådant resonemang stående handfallna inför vår historia och vårt sammanhang. Inget i historien kan tolkas. Historien kan inte berätta något med relevans för oss ännu levande.

Men med hjälp av ett hantverkligt perspektiv behöver inte allt vara så flyktigt och omöjligt att förstå och tolka som det ur teoretisk synpunkt ibland kan tyckas. För den hantverksskunnige går det rent konkret att säga något om hur något är gjort och vilken nivå av skicklighet som då krävs. Det är något som arkeologen och kera- mikern Katarina Botwid uppmärksammat i sin nyligen framlagda doktorsavhandling (Botwid 2016). Hon har i sin forskning undersökt hur denna hantverkliga förmåga att tolka tingen kan bli ett redskap vid arkeologiskt arbete. Hon talar om hantverksperspektivets tolkningsmöjlighet och beskriver bland annat hur

det, med hjälp av den tolkningsmöjligheten, går att skapa sig en uppfattning om tiden och ansträngningen som de äldre hantverkarna lagt på att skaffa sig sina kunskaper. Kunskaper som gjort att de kunnat göra det de gjort. Och med tanke på den ansträngning och tid det måste tagit i anspråk att bli så pass bra på att måla eller skriva som många av de historiska artefakterna ger vid handen, är det rimligt att anta att dessa praktiker, att måla och skriva, allt sedan sin uppkomst ansetts relevanta och betydelsefulla. Det är också rimligt att anta att den betydelse de båda praktikerna tillmätts, handlar om deras kapacitet att uttrycka och kommunicera väsentligheter. Det handlar om språkliga hantverkspraktiker som skapar social mening. För historisk konst kanske inte är konst ur en samtida konstteoretisk synpunkt men målarkonst är alltid målarkonst och skrivkonst alltid skrivkonst sett ur det hantverkliga perspektivet. Människor som utövat dessa hantverk har gjort det för att ge uttryck åt något. Precis som de människor som idag skriver och målar fortfarande försöker göra.

21. Här finns en intressant paradox: inom den typ av akademiskt texthantverkande, som alstrat tankarna (och texterna) om att konst i det historiska perspektivet kanske inte alls kan sägas vara konst, tycks ha ett mer tillitsfullt sätt att betrakta texter på. Texter verkar tolkas som text även i det historiska perspektivet.

109

Hantverkets språkliga potential

Jag har gång på gång återkommit till hantverkarens möjlighet att *uttrycka* sig genom sitt hantverkande. *Uttryck* kan i sammanhanget förstås som det fenomen som gör det möjligt för människor att kommunicera med varandra och därmed ingå i sociala gemenskaper. Om hantverk gör det möjligt att uttrycka sig – är det då också möjligt att se alla mänskliga uttryck som resultat av en hantverksprocess? Det är en tanke som nu kommer att prövas.

Låt mig, som det tidigare resonemanget antyder, anta att samtliga konstnärliga uttrycksmöjligheter förutsätter att konstnären har ett hantverkskunnande. Konstnär blir då den som har ett hantverkskunnande i kombination med en insikt om hur den kunskapen kan användas i konstnärligt syfte. Enligt en sådan definition är, kanske lite överraskande,

även Marcel Duchamp (konst)hanteverkare när han i början på 1900-talet hävdar att den pissoar han lämnar in på en konstsalong i New York är att betrakta som konst. Genom sitt handlande sätter han ett stort frågetecken kring hur vi skall se på den konstnärliga artefakten och meningen med den samt dess tillblivelseprocess. Urinoaren fanns redan och Duchamp var inte involverad i tillverkningen av den. Konsthistoriskt utgör den kanske det första ready-made-verket. Men trots att han genom sitt tilltag ställde alla rådande föreställningar om hantverket och dess roll i det konstnärliga skapandet på huvudet, bygger Duchamps eget konstnärliga skapande på en form av hantverkskunnande. Duchamp *begreppsslöjdar*. Vad gäller begreppsslöjd är det inte den typ av kroppsliga färdigheter och händighet som vanligtvis förknippats med konstnärligt skapande som står i centrum. Införskaffandet av en urinoar, signering och transport av den till ett galleri kräver inte ett utvecklat hantverkskunnande i gängse mening. Det praktiska arbetet med pissoaren är inte centralt. Det är heller inte där begreppsslöjdandet försiggår. Den viktiga delen av hantverksprocessen handlar i stället om hur han med hjälp av verbalspråkliga medel envist och målmedvetet kontextualiserar händelsen och objektet, vilket så småningom ger verket och honom själv ikonisk status inom konsten. Han pratar och skriver helt enkelt om sig och sitt verk. Han ersätter konstens traditionella material

110

(marmor, lera, oljefärg, brons etc.) med ord och text. Därför är det också fel att se det hantverkskunnande Duchamp använder sig av som trivialt. Att tala och skriva är inga triviala kunskaper, även om vi har en tendens att ta denna kunskap för given och glömma att formulerings-, artikulations- och skrivförmåga hör ihop med och är beroende av våra kroppsliga förmågor. Som riktigt små har vi alla ägnat stor energi och envishet åt att tillägna oss kunskaperna för att kunna bli delaktiga i de språkliga gemenskaper som omgivit oss. Talet fortsätter att vara en lika avancerad kroppslig kunskap som det alltid varit. Och även om skrivandet har underlättats genom teknisk utveckling är kunskaperna som gör det möjligt långt ifrån triviala.

Duchamp är en mycket duktig begreppsslöjdare. Han känner sina förmågor och kan slugt²² dra nytta av dem. En mycket viktig förmåga är hans förutseende sätt att förstå konstbegreppet i förhållande till den rådande

sociala kontexten. Han ser möjligheten och tar den. Genom sitt begreppsslöjdande sätter han konstbegreppet i gungning.

Om logiken ska följas är det i linje med resonemanget ovan fullt rimligt att påstå att all språklig verksamhet är beroende av en kroppslig och praktisk kunskap, eftersom all mänsklig språklighet måste ges materiell form för att kunna nå andra. Det expanderade hantverksbegreppet stannar då inte vid de språkliga uttryck som kan beskrivas som konstnärliga. Det gäller alla former av språklighet, alla former av uttryck, till vilka naturligtvis även de verbala hör. Denna utökade definition av hantverksbegreppet dränerar det på sitt var- dagliga innehåll. Enligt denna utökade definition är alla människor som medvetet kommunicerar med sin omvärld inbegripna i ett språkligt hantverkande. Produktion av språkliga uttryck kräver språkhantverk.

Detta är ett mycket filosofiskt sätt att se på hantverk. Här – där fokus i första hand ligger på materiella uttryck av konstnärlig art – är det meningsfullt att hålla fast i den mer jordnära definition av hantverksbegreppet som gavs inledningsvis. Men denna mer

22. Slöjd eller fornsvenska slöghð hade ursprungligen även betydelsen slug (SAOB 1979).

111

jordbundna förståelse av begreppet bör samtidigt sättas i relation till den språkliga dimension den expanderade definitionen öppnar för. Hantverk och hantverkskunnande innehåller en kommunikativ möjlighet. All kommunikation förutsätter något hantverk. Hant- verket går inte att komma undan när språklighet ska ges form. Det är utifrån detta synsätt jag ser lera som ett språkligt medel. Genom keramikerns händer kan lera bli till språk.

Att se lera som ett språkligt material har varit så självklart för mig att jag inte haft anledning att reflektera över det. Men för min del har detta förändrats (se s. 32–33) och utifrån en ny situation inser jag att jag både måste reflektera och argumentera för det rimliga i att uppfatta lera som språkligt material. Hur giltigt är det att se på keramikerns praktik som språklig och hur relevant är ett begrepp som *lerbaserad språklighet*?

Så här långt i mitt tankeförsök har jag placerat konstnärlig utövning i ett språkligt fält och definierat språklig utövning som hantverksberoende. Går det att utveckla och fördjupa det förda resonemanget?

Språklikheter och språkligheter

Här blir Ludwig Wittgensteins tankar om språk återigen intressanta. Han har funderat mycket på språk och språkets gränser. Vad är ett språk? Hur fungerar det? Han uppmanar oss att tänka på ordet spel (Wittgenstein 1996, §66).²³ Under begreppet samsas en mängd olika typer av spel: brädspel, bollspel, ringlekar osv. Det är inte klart vad dessa spel har gemensamt med varandra mer än att de kallas spel. Vissa av spelen har sinsemellan så lite gemensamt att det är svårt att förstå hur de kan rymmas under samma begrepp. Ändå tänker sig Wittgenstein att det finns något drag hos varje spel som de har gemensamt med något annat spel: ”Det finns ett komplicerat nät av likheter som griper in och korsar varandra. Likheter i stort och smått” (Wittgenstein 1996, §66).

23. Originaltextens tyska ord *spiel* har en vidare betydelse än det svenska ordet spel. Även leken innefattas i det tyska begreppet. I förhållande till det konstnärliga skapande som här står i fokus är det tyska begreppet bättre.

112

Spelen befinner sig i släktskapsförhållanden med varandra. De liknar varandra precis som medlemmarna i en familj kan likna varandra. De delar familjelikheter. Det innebär inte att alla familjemedlemmar behöver ha något enskilt drag gemensamt. Utifrån familjelikhet går det inte att peka på någon enskild egenskap som är definierande för en familjemedlem i spelfamiljen. ”Man kan säga att ’spel’ är ett begrepp med suddiga kanter” (Wittgenstein 1996, §71). Wittgenstein funderar över hur ett begrepp med suddiga kanter kan vara användbart. För i princip måste väl strävan vara att så klart som möjligt definiera varje enskilt begrepp och ge orden ett så exakt innehåll som möjligt? Wittgenstein menar att det inte går att redogöra för och exakt avgränsa varje begrepps betydelse och att det heller inte är önskvärt. Suddighet behövs för att göra språket användbart. Det gör det möjligt att med språkets hjälp bygga ny, och tidigare inte formulerad, mening. Suddigheten öppnar upp för fantasi och kreativitet.

Begreppen är i varierande grad tänjbara och går därigenom att använda för syften man ännu inte känner till. Att sträva efter att exakt precisera varje begrepps betydelse så att det svarar mot någon, i alla lägen given betydelse gör inte ett språk mera menings- skapande, snarare mindre. Detta ska inte tolkas som om det inte finns regler att förhålla sig till när man använder språk, bara att regler och begreppsligt innehåll kan variera beroende på situation. Ungefär på samma sätt som det finns olika regler för olika spel och även olika regler för samma spel beroende på tid och plats.

”Jag kommer också att kalla helheten, som består av språket och de därmed sammanvävda aktiviteterna, för ’språkspelet’” (Wittgenstein 1996, §7). Wittgenstein använder här begreppet språkspel generaliserande om språket i stort, men han talar också om språkspel som olika typer av specialfall. För varje specialfall gäller särskilda regler. Ett sådant specialfall skulle kunna vara den lerbaserade språkligheten. Hur kan det språkspelet förstås? Givet är att det utgår från lera. Lera är det språkliga mediet för den ler- baserade språkligheten på ungefär samma sätt som ljudet är det för talat språk. För att lerbaserad språklighet ska uppstå krävs en intention och en hantverkskunskap som kan ge lera form. Det samma gäller för talet. Talaren måste kunna artikulera sig och ha

113

en intention, en idé om vad som ska sägas. Filosofen (och kemisten) Michael Polanyi beskriver talet och talekonsten i linje med detta resonemang. Enligt Polanyi kan talet och talekonsten schematiskt delas in i ett antal nivåer. För tal krävs produktion av: (1) röst, (2) ord, (3) meningar, (4) stil och (5) litterär komposition. Varje nivå styrs av givna förutsättningar, regler och normsystem. Dessa sammanfattas enligt följande: (1) fonetik, (2) lexikografi, (3) grammatik, (4) stilistik och (5) litterär kritik (Polanyi 2013, s.60). Det kan vara värt att påpeka att man kan vara en god talare utan att ha särskild kännedom om fonetik, lexikografi, grammatik och så vidare. Reglerna som gäller för lerbaserad och talad kommunikation kan av utövaren tillämpas utan kännedom om regelbeskrivningar och teorier. Språkkänsla är en form av tillämpad regelkunskap som inte kräver verbaliserad kännedom om reglerna och teorierna. Formkänsla likaså.

Enligt Polanyi finns en hierarki mellan nivåerna där den första utgör förutsättningarna för den andra och så vidare. Den tidigare nivån blir ofta undermedveten när nästa nivå nås. Den tidigare nivån har blivit internaliserad. När talet flyter på som det ska tänker man inte medvetet på artikulationen eller vilka ord som ska väljas osv. Det följer i den meningen samma mönster som ett hantverkskunnande gör. Brister det någonstans i kedjan koncentreras medvetenheten till det led där bristen uppstår.

Om jag inordnar den lerbaserade språkligheten i enlighet med ovanstående exempel skulle det kunna se ut så här. För produktion av lerbaserad språklighet krävs: (1) handlag,²⁴ (2) form, textur, (3) komposition, (4) keramisk stil och (5) keramisk komposition. Och så dessa nivåers förutsättningar och regler: (1) hantverkskunnande, (2) materialförtrogenhet, (3) formkunskap, (4) kunskap om keramisk stil och tradition och (5) keramisk kritik. Även om mitt sätt att placera in lerans språklighet, i ett likande system som Polanyi använder för talekonsten, har sina brister, så blir det ändå tydligt att det finns uppenbara strukturella likheter mellan talat språk och den språklighet som tar form via lera. Det talade språkspellet och det

24. När tal skapas kan inte rösten liknas vid leran. Röstens material är luft som sätts i vibration. I lerbaserad språklighet är det leran som sätts i "vibration" genom händighet.

114

lerbaserade språkspellet finns i ett släktskapsförhållande med varandra och har tydliga likheter. Det blir också tydligt att formen är en del av språket och språkspellet. Bristande artikuleringsförmåga kommer att ställa sig i vägen för intentionen med talet. Samma förhållande gäller givetvis för lerbaserad språklighet. Formen är alltså avgörande vid språklig utövning. I båda exemplen blir det tydligt att formen är beroende av en färdighetskunskap. Och i enlighet med den utökade definitionen av hantverksbegreppet, är det uppenbart att hantverket (färdighetskunskapen) har en avgörande betydelse i båda typerna av språkspel.

Det finns likheter mellan språkspelen men också skillnader. En lerbaserad språklighet är inte på långt när så central i människors sociala liv som talat och skrivet språk. Som del i en materialbaserad visuell och taktil kultur är den dock inte utan betydelse. Det går också, vad gäller text, att

föra ett resonemang om förhållandet mellan form och innehåll. I det textbaserade språkspelet kan en text uppfattas ha ett givet och fixerat språkligt innehåll. Texten har en litterär form som är skild från den fysiska formen. Texten kan sägas utgöra ett koncept och den fysiska form som texten tar sig kan ses som en förpackning utan egentlig betydelse för innehållet. Inom bildkonsten har tanken om ett innehåll oberoende av den fysiska gestaltningen spelat avgörande roll för de konstnärer och teoretiker som på 1960-talet initierade konceptkonsten (se kap 5).

Skulle det också kunna finnas ett innehållsligt element som kan uppfattas som avskilt från den fysiska form som leran i det verbaserade språkspelet ges? Diskussionen om form kontra innehåll känns igen. Diskussionen bygger på tanken att det går att göra en dikotomi mellan form och innehåll. För att återvända till Wittgenstein så tolkar jag hans språkspelstanke som att form och innehåll bör ses som ett. Att ge form är en aktivitet som ingår i språkspelet och den kan därmed inte separeras från den kommunikation som där uppstår. Form är och blir till innehåll i varje språkspel och det bygger på ett felslut att se de två, form och innehåll, som åtskilda. Det finns inget innehåll om det inte ges en form. Form är innehåll.

Naturligtvis finns det stora skillnader mellan vad som är möjligt att kommunicera via tal och skrift och via en verbaserad språkighet. En text kan exempelvis vara mycket explicit och där-

115

igenom användas för att uppnå tydliga och i förväg bestämda syften. Exempel på det skulle kunna vara texter i form av *bruksanvisningar* – gör så här, *lagtexter* – gör inte så här, eller *konstteorier* – det här är konst och det här är det inte. Samtliga texter med ett tydligt praktiskt syfte och funktion. Exemplet visar också fram textens auktoritära sida. Texterna i exemplen uppmanar, förbjuder, kategoriserar och drar upp gränser. Den tydliga praktiska tillämpningen kan kanske jämföras med en krukmakares produktion av brukbara ting, såsom skålar, muggar, och krukor även om maktperspektivet där kanske inte är så tydligt närvarande. Däremot är det tydligt att det i båda fallen är funktionen som är avgörande för formen. Mitt syfte med resonemanget om konstens språkighet handlar inte om att sätta likhetstecken mellan det vi i vardagligt tal oftast avser med språk – det vill säga talat och skrivet språk – och konstens uttryck. Det finns

väsentliga skillnader mellan människans verbalspråkliga sätt att uttrycka sig och hennes icke-verbala sätt att uttrycka sig och det jag som keramiker söker nå med min lerbaserade språklighet handlar om något annat än vad som kan uppnås med en vardaglig verbalspråkighet. De språkliga materialiteterna har olika kvaliteter och egenskaper. Olika språkspel bär på sina begränsningar och möjligheter. Men skillnaderna ska inte överdrivas. Jag tror det jag försöker formulera med hjälp av lera innehållsmässigt kan tangera det poeter och författare försöker formulera med orden. Det handlar då inte om att påstå något klart och entydigt i linje med förbuds-, bruksanvisnings- och teoritexterna. För mig som keramiker rör sig lerans språklighet i en känslomässig och existentiell dimension utan att jag för den skull ser några gränser för vad den konstnärliga kreativiteten och fantasin kan använda den till. Språken och språkigheterna är ett material för kreativitet. Min övertygelse är att lerans språklighet aldrig helt låter sig översättas till text eller tal. Jag ser något lockande i tanken att det finns skillnader på vad som kan framsägas i lera och vad som kan framsägas i ord. Att det ena inte kan ersätta det andra förklarar också varför ett begrepp som keramisk konst eller konst överhuvudtaget existerar.

Men även om den lerbaserade språkligheten inte kan likställas den verbalspråkliga är det tydligt att gränserna mellan olika språk- liga praktiker inte är knivskarpa och att likheterna överskuggar

116

skillnaderna i vissa avseenden. Gester och minspel adderar till exempel uttrycksmöjligheter, nyanser och djup till ett talat språkspel. Faktum är att det går alldeles utmärkt att kommunicera känslor och sinnesstämningar endast med hjälp av minspel och kroppsspråk. Det utgör i sig en typ av språkspel. Att fysiskt befinna sig på samma plats som sin samtalspartner har stor betydelse för språkspelet.

Snart sagt alla sätt att uttrycka sig kan användas i konstnärligt syfte. Att räkna in alla de språkmaterialiteter konsten lånar sig av i den familj av språkspel som Wittgenstein talar om finner jag fullt rimlig. Konsten kommunicerar ju någonting och i bästa fall är det något som inte till fullo kan fångas in av språkspelen som inte räknas som konstnärliga. Konstens alla språkspel följer liksom alla andra språkspel sina regler. Bland annat har det, inte minst inom konsten, visat sig att människans alla olika sätt att

uttrycka sig med lätthet kan uppgå i och korsbefrukta varandra och bete sig allmänt promiskuöst. Nya varianter av språkspel föds ständigt men i varje enskilt spel finns, vid varje enskild tidpunkt och plats, vissa givna möjligheter och begränsningar. Det finns vissa regler.

Ett annat syfte med att placera konstens, i mitt fall lerans uttryck i denna språkliga kontext är att det tydliggör den etiska dimensionen som knyter sig till språk och språklig utövning. Wittgensteins liknelse mellan språk och spel fungerar även i detta avseende väl för att uppmärksamma detta förhållande. För att ett språkspel ska kunna uppfattas som spel måste spelets deltagare dela på uppfattningar om spelets regler och dess mening. De måste vara överens om både spelets regler och det meningsfulla med att ägna sig åt spelet. För de som utan tvekan ger sig hän åt ett språkspel är detta förhållande en självklarhet. Det kan vara så självklart att deltagarna inte ens är medvetna om reglerna eller tänker på spelet som ett spel.

Oavsett om man tänker på spelet som spel eller inte kan somliga vara intresserade av att aktivt styra ett spel och ikläda sig domarrollen. Vidare kan det finnas de som motvilligt deltar och det kan finnas de som utan särskilt intresse betraktar spelet utifrån, utan någon vilja att ge sig in i det. Ett språkspel kan utifrån betraktat också te sig obegripligt. Omgivningen kan resa frågor om ett språk- spels giltighet och det är inte självklart att spelets regler förstås eller accepteras. Till varje språkspel hör ett maktspel.

117

Nästa kapitel utgör en fördjupning i det maktspel som hör till språk- spelet. Men först en reflektion av allmän filosofisk art. Det är ett avsnitt som har varit lite svårplacerat. Texten kunde kanske lika gär- na ha sorterats in under nästa kapitels rubrik då den kretsar kring frågan om hantverkarens och konsthantverkarens ansvar och roll i samhället. Men problematiken är av språklig karaktär varför jag valt att placera den här.

Tillverkningens immanenta etik

I Den Nikomachiska etiken görs en skillnad mellan *tillverkning och handlande*. Tillverkning kräver kunnighet (techne) och handlande klokhet (fronesis). Techne är en förmåga som kan leda till att ett uppsatt mål nås. Hantverkarskunnande hör till kunskapsformen tech- ne. Vad gäller

handlandet är aktiviteten ett mål i sig. Handlande hör det sociala och politiska livet till medan tillverkning kan betraktas som en mer instrumentell aktivitet. I följande citat finns en beskrivning som på ett kärnfullt sätt kastar ljus på hur Aristoteles gör skillnad mellan dessa båda aktiviteter: ”Ifråga om kunnighet är den som felar frivilligt att föredra [framför den som gör det av misstag], medan det i fråga om klokhet förhåller sig tvärtom. Det är sålunda klart att klokheten är en dygd och inte en konst” (Aristoteles 1988, s.165).

Det är rimligt att placera hantverk (och konsthantverk) under rubriken tillverkning. Jag återvänder till min erfarenhet kring drejningen för att belysa den konfliktfyllda och förvirrande situation en hantverkare kan hamna i vad gäller handlande och tillverkning. Det var sommaren efter mitt första år på Konstfack som jag fick jobbet som drejare i porslinsmuseets kafé. En ganska stor del av det föregående året på Konstfack hade ägnats åt verkstadsarbete lett av keramikern Kennet Williamson. Han hade öppnat för en ny förståelse kring drejningen och jag var stärkt i min tidigare övertygelse att drejning var en värdefull kunskap. Jag förstod nu även drejning som en i allra högsta grad konstnärlig praktik. Men i slutet av sommaren hade en tvekan smugit sig in. Var kunskapen relevant? Jag hade tyckt att den drejade keramik som gjordes på Gustavsberg talade till mig. Jag hade genom mitt drejande velat bli

118

delaktig i det drejade samtalet. Men nu hade jag fått en insikt om att den drejade språkighet som utvecklats på Gustavsbergs porslinsfabrik skulle tystna. Vaserna jag gjort behövdes uppenbarligen inte, vare sig som vaser eller talande keramik.

Det uppstår ofta ett glapp mellan den intention vi har med vårt agerande och de resultat vi upplever att det får. Intentionen kan när den omsätts praktiskt landa någon helt annanstans än avsett. Ändå står vi ansvariga inför oss själva och andra. Det är en existentiell problematik. Den som tillverkar och är del av produktionen hamnar i denna problematik på ett särskilt sätt. Det finns som jag redogjort för tidigare, en mening som riktar sig inåt, mot den som gör, i ett hantverk som drejning. Därför finns det en risk att görandet i sig blir till en så stark drivkraft att den som gör inte förmår eller ”glömmer” att alls fundera över vilket behov görandet svarar

mot utöver den inre tillfredsställelsen. Det kan också hända att de ramar som omger tillverkningen försvårar reflektionen och ansvarstagandet vad gäller tillverkningens verkan i världen. Denna sida av tillverkningens problematik har möjligen tilltagit sedan Aristoteles dagar även om produktionsvillkoren inte heller då var ideala. Slaveriet var en förutsättning för antikens ekonomiska system.

För väldigt många av de människor som i dag arbetar i produktionen, är frågan om vad som produceras sekundär. Produktionen är inget den enskilda har något inflytande över eller ens behöver förstå vitsen med. Många deltar i tillverkningen endast för att de måste tjäna pengar för att försörja sig. Många är tvingade att utföra ett arbete som de skulle valt bort om de hade haft möjlighet. Så mitt tvivel kring tillverkningen är i sammanhanget den privilegierades tvivel. Konsthantverkarens tvivel. Men mitt tvivel knyter sig till större frågor av mer allmängiltig karaktär.

Sociologen Richard Sennett skriver om den problematik som här lyfts fram. Han återvänder till antiken och myten om Pandoras ask och riktar därmed ljuset på den destruktivitet som alltid riskerar att följa när människan, driven av sin nyfikenhet, lyfter på askens lock. Robert Oppenheims beskrivning av sitt arbete med den första atombomben får hos Sennett illustrera problemet: "When you see something that is technically sweet, you go ahead and do it and you argue about it only after you have had your technical success.

119

This is the way it was with the atomic bomb" (Oppenheimer citerad i Sennett 2009,s.2). Den hantverkstekniska utmaningen och den vetenskapliga nyfikenheten blev till så starka drivkrafter att Oppenheimer under arbetet med bomben inte på allvar förmådde reflektera över dess fruktansvärda destruktiva potential.

Sennett refererar till Hanna Arendt; hon skriver i *Människans villkor* (Arendt 1998) om arbete, tillverkning och handlande. Arbetet är enligt hennes definition det arbete som krävs för vår överlevnad och reproduktion och som därför är evigt och utan slut. Vi är dömda till detta arbete. Tillverkning är just tillverkning. Här skapas den materiella föremålsvärld som är förutsättningen för vår civilisation. I grunden finns här en tanke om

att det är det produktiva arbetet i form av tillverkning som skiljer oss från djuren och gör oss till människor. Tillverkningen är i någon mening autonom och har inte den djuriska slavkaraktär som arbetet för vår överlevnad sägs ha. Det finns en början och ett slut på tillverkningen. *Handlande* är människan när hon under ansvar tänker, talar och reflekterar tillsammans med sina medmänniskor. Det är en i grunden politisk och moralisk aktivitet. Handlande ska i det här sammanhanget framför allt förstås som språklig handling. Sennett talar om begreppen "animal laborans" och "homo faber" (Sennett 2009, s. 6) vilka är begrepp Arendt använder sig av i *Människans villkor*. Enligt Sennett är animal laborans den arbetande, slavande människan. Den som inte förmår att reflektera över sitt arbets konsekvenser utan ser arbetet i sig som mening – som ett måste. Sennett menar att Robert Oppenheimer hör till denna kategori när han låter arbetet med bomben bli till en mening i sig. Homo faber – eller den skapande människan – ser Sennett som en människa som i egentlig mening inte är involverad i den materiella produktionen. Det är i stället människan när hon gemensamt diskuterar och bedömer. Det är människan när hon ställer frågan varför? Denna varelse är enligt Sennetts tolkning överlägsen animal laborans genom sin förmåga till politiskt och moraliskt handlande. I den mån animal laborans överhuvudtaget är förmögen att reflektera över konsekvenserna av sitt arbete sker grubblerierna, som hos Oppenheimer, i efterhand, när det redan är försent, när en väg som är irreversibel redan anträtt. Som drejande konsthandverkare känner jag igen den här problematiken. På Gustavsberg fångades jag av själva arbetet, av hantverket, och

120

fann en mening där. Det var en mening som utanför sitt sammanhang löstes upp eller i varje fall hotade att lösas upp. Mitt drejande på Gustavsberg skulle kunna uppfattas som meningslöst och därmed även aningslöst. Jag kunde inte riktigt förutse hur det jag gjorde skulle landa i världen. Något som skiljer min och Robert Oppenheimers aningslöshet är naturligtvis den enorma skillnaden i vår tillverknings potentiella konsekvenser när den väl tar plats i världen. Ur det perspektivet kan det förefalla märkligt att jämföra drejande med tillverkning av atombomber men jämförelsen är inte så långsökt som den först kan synas. Att göra atombomber är ett hantverk. Peter Dormer beskriver möjligheten av att det

hantverkskunnande som är nödvändigt för att kunna göra bomberna ”riskerar” att gå förlorat när produktionen av bomberna blir så liten att kunskapen inte praktiskt kan utväxlas mellan generationer (Dormer 2010, s. 148). Både atom- bombstillverkning och tillverkning av muggar och skålar bygger på ett hantverkskunnande som bäst lärs in praktiskt.

Sennet anser att Arendts skarpa separation mellan homo faber och animal laborans bygger på en förenkling (Sennett 2009, s. 7). Han menar att tillverkningen förstådd utifrån hantverkarens perspektiv alltid innehåller någon form av reflekterande. Om inte tillsammans med medmänniskor, så över och i förhållande till materialet som hantverkaren bearbetar. Egentligen illustrerar den invändningen pre- cis det Arendt är kritisk mot vad gäller tillverkningen: att reflektionen mest handlar om arbetet i sig. Att tillverkaren ställer sig frågan *hur* och inte frågan *varför*. Vidare förefaller det mig lite osäkert om Sennett verkligen använder begreppen homo faber och animal laborans i enlighet med Arendts definition av dem. Hon skriver om en *hand- lande* människa som den i gemenskap ansvarstagande människan. Hon avser inte då homo faber. Homo faber kan visserligen genom sitt tillverkande befinna sig i ett socialt sammanhang men är inte ansvarstagande såsom den handlande människan (Arendt 1998, s. 51). Homo faber tolkar jag som den människa som oreflekterat låter sig styras utifrån tekniska, vetenskapliga och ekonomiska hänsynstaganden.²⁵

25. Historiskt sett kan hantverkaren sägas ha representerat just en sådan människa. Innan arbetsdelningen lett till att det uppstod yrkeskategorier som ingenjörer och vetenskapsmän var det hantverkarna som utforskade och drev den tekniska utvecklingen.

121

Det är förvisso en människa som kan och måste reflektera över sitt praktiska arbete men inte primärt utifrån politiska och moraliska hänsynstaganden. Just därför får homo fabers aktiviteter ofta så stora och oanade politiska och moraliska konsekvenser. Huruvida Sennett på denna punkt gjort en rimlig tolkning av Arendt eller ej är dock inte huvudpoängen här. Jag håller med Sennett om att den skarpa skillnad Arendt gör mellan den tillverkande människan och den politiska, moraliska och språkligt handlande människan ger en allt för förenklad bild av något som i verkligheten är mer komplext. Särskilt gäller detta den konstnärligt skapande människan.

För mig som konstnärligt utövande hantverkare blandar sig de två existensformerna, den tillverkande och den handlande människan, ofrånkomligen med varandra. Som konstnär representerar jag båda formerna samtidigt när jag tillverkar. I min roll som konstnär är tillverkningen en i grund och botten språklig handling, vilket indikerar att *tillverkning* inte helt kan separeras från *handlande*.

Även språk i form av text och tal tillverkas. Även den materiella kulturen – föremålen och artefakterna – talar till oss. I tillverkningen finns en språklig potential som i den materialbaserade konsten är dragen till sin spets.

Arendt ser i och för sig konsten som uttryck för människanstänkandechoeftersinning (Arendt 1998, s. 226).²⁶ Men med den skarpa åtskillnad hon gör mellan tillverkning och handlande är det lätt att glömma bort att även konsten tillverkas. En konstnär har alltså att hantera både *tillverkningens* och *handlandets* problematik samtidigt. Min utgångspunkt för den vidare diskussionen är att de flesta konstnärliga utövare, medvetet eller intuitivt, har förståelse för att konsten i grunden är en språklig praktik.

26. Arendt själv hyser inte några högre tankar om konsthantverket som hon beskriver enligt följande: "Själva utformningen spelar därvidlag givetvis mindre roll för de vardagliga bruksföremålen än konstföremålen som är undandragna bruket, och det moderna konsthantverket, med dess försök att tillverka bruks- föremål som om de vore konstföremål, har tillräckligt med smaklösheter på sitt samvete" (Arendt 1998:232 – 233).