

Innehållsförteckning

Forskningsfråga och tes	sid. 1
-------------------------	--------

<u>Del 1: Bakgrund</u>	sid. 2
-------------------------------	--------

Texten- alltings mått, Texten vi andas, Kunskap är svaret. Vad är frågan?, Hopp istället för kunskap

Min Bakgrund	sid. 11
--------------	---------

Swedish disgrace, Ett annat slags samtal, Seminarierummet och prototypverkstaden, Studion och arkivet, Positiv och negativ transpiration

Om konstnärlig forskning (diskussion)	sid. 18
---------------------------------------	---------

Texten ett multitool, Designhistorieskrivning av och för formgivare, Theorizing art or artifying theory? Montera dimmer på upplysningen, Förekommande försvarstal

Metod	sid. 27
-------	---------

Metod, Spekulation, Lustaspekten, Introvert arbete, Utställningen

Forskningsöversikt	sid. 31
--------------------	---------

Den textteoretiska delen, Formgivningsdelen,

<u>Del 2: Om bågsvävning</u>	sid. 34
-------------------------------------	---------

Kontorsstolen- från verktyg till hjälpmedel, Människan- ett verktyg i kontorsstolens tjänst, Hantverk är motsatsen till långsamhet, Fånge i vattensängens epicentrum, Embedded sensuousness –om löparskon, Svarvens historia, Att dansa en stol, Design och ekonomi, Design är att vilja, Making sense to the senses, Skaka och svarva, Konkretion, Borgerligt snickeri

<u>Del 3: Textens förhållande till kunskapsbegreppet</u>	sid. 47
---	---------

Tankestil, tankekollektiv och tanketvång- tre begrepp i Ludwik Flecks vetenskapsteori

Mystisk institutionsepistemologi och objektiv diktning, Modernism minus Text = noll- (spekulationer kring Flecks teorier sedda ur ett formgivarperspektiv), Form och stil (spekulationer)

Ett nygammalt idéhistoriskt perspektiv	sid. 52
--	---------

Platon som idé, Vetenskap som kontemplation, Naturfilosoferna- tovning och kosmologi, kok- och läkekonst,

Aten- kroppen under attack. Vetenskapen abstraheras. Filosofin blir konservativ en konservativ kraft	sid. 56
--	---------

Talen ersätter elden, Arbetsdelning, Efter Rom. Efter slaveriet, Kritik mot Farringtons historieskrivning, Aristoteles revisited

Kunskap är makt- vetenskapen blir aggressiv	sid. 62
---	---------

Projicering och arrogans inom vetenskapen, Allt är design,

Filosofin och Ordet

sid. 66

Filosofins gräns- the linguistic turn (off), Filosofins poetik, Fula och snygga tankekonstruktioner, KöttAnde, Samtida andliga ledare,

Vår förhistoria?

sid. 74

Pratmakare vs krukmakare- historien skrivs av vinnarna,

Text och Kunskap

sid. 76

Olga Sedakova om språk, Det akademiska skrivandet- att utveckla eller avveckla? Putting out the fire with gasoline, Text och Ordning, Form reducerad till formalia, Text och Kontroll- insyn, översyn, utvärdering, Konst och text, Text och makt, Det står skrivet, Foucault i praktiken, Text och tid- litteraturhänvisning som härskarteknik, Historisk tid- text som konservativ kraft, One-liner theory, Text och kvantitet, Text och reflektion, Text och självzensur, Kritisk blues?, Kritisk distans

Litteraturförteckning

sid. 105

Bildbilaga

sid. 109

*Utinam nescirem litteras.
Ack, om jag aldrig lärt mig skriva.
Kejsar Nero*

Forskningsfråga och tes

Forskningsfrågan i avhandlingens textdel (denna bok) är:

Vilken påverkan har den roll formaspekten haft i europeisk idé- och kunskapstradition i sin tur haft på utvecklingen av teori, praktik och form inom själva formgivningssyrkena?¹ Och vilken roll spelar här texten som verktyg, språk och form för denna utveckling?

Med hjälp av metoden att belysa och redogöra för subjektivt utvalda exempel och teorier hämtade från fälten för filosofi, idéhistoria och vetenskapsteori, och i någon mån även från egna erfarenheter, görs en sammanställning som ger en samlad bild av att det europeiska kunskapsbegreppet är starkt präglad av idén om en skillnad mellan form och idé och mellan teori och praktik. Bilden av ett dikotomiserande synsätt på kunskap som ofta gynnat mer textteoretiska former för kunskap framträder. Detta har ibland skett på formens och praktikens bekostnad, tycks det. Avhandlingens tes är att denna kunskapssyn också adopterats inom formgivningssfälten och att den, väl där, bidragit till att form- och praktikaspekter på formgivning har (till synes paradoxalt) hamnat i skymundan. Tesen är att det här är fråga om en situation i vilken det ena utesluter det andra: Ett ensidigt fokus på teori i textform missgynnar vår förmåga att uppfatta och utveckla andra former av teori som inte utvecklas och förmedlas via ord och text.

I avhandlingens formgivningsdel (möbelformgivning i bågsvärv)² är forskningsfrågan:

Kan en hög grad av fysisk närvaro och deltagande i designprocessen, inom vilken en intim och fysisk relation mellan rum, kropp, material, verktyg, maskin upprättas, bidra med impulser som motverkar eventuella negativa effekter av den (enligt min mening) alltmer marginaliserade roll formaspekten idag spelar inom formgivningssfälten?³ Avhandlingens tes är att så är fallet.

¹ En del begrepp och ord som används i denna avhandling är komplexa. De har ibland en betydelse i vardagssammanhang och en delvis annan i till exempel filosofiska sammanhang. Ambitionen här har varit att begreppen ska förstås utifrån sin mer vardagliga betydelse. Detta gäller till exempel begreppet *form*. På liknande sätt som någonting har en färg så har det också en form. Form är, i denna definition, ofta nära besläktat med *stil*. Exempel: All text har form. Denna yttrar sig dels i typsnitt, punktstorlek m.m. men också i stilen, i hur innehållet är berättat. Begreppet *formgivare* används här som samlande beteckning för alla verksamheter som har som sin primära uppgift att formge, till exempel; arkitekter, inredare, designers, konsthantverkare. Likaså bör begreppen *teori* och *praktik* uppfattas på liknande sätt som de används i vardagstal där teori är jämförbart med receptet i en kokbok och praktiken är när man lagar mat.

² För beskrivning av bågsvärvning se kapitlet: Svarvens historia samt Bild 1 i bildbilagan.

³ Hela denna del är i sin helhet adopterad från, vad jag uppfattar som, en traditionell formgivningsmetod som sannolikt var den dominerande i en förakademisk tid. Det som eventuellt är nytt i denna fråga och tes ligger uteslutande på i kontextplanet. Att bågsvärva i Sverige på 2000-talet betyder av nödvändighet någonting annat än att bågsvärva för 5000 år sedan.

Imagination is not the privilege of a select few, born with greater receptivity than others. No, imagination is an aspect of the human personality. Its mechanisms are identical in children, artists, and carpenters alike, but not everyone has the opportunity to develop and expand it. He who neglects to use his imagination and develop a language of his own, accepts subjugation to the language of power, and speaks in the tongues of others.

Gianni Rodari

Del 1: Bakgrund

Denna del innehåller redogörelser för egna erfarenheter gjorda under min egen studietid och under mitt yrkesliv som inredningsarkitekt och som lärare på olika formgivningsutbildningar. Den innehåller också redogörelser för intryck gjorda under tiden som doktorand inom fältet för konstnärlig forskning. Dessa leder till en subjektiv diskussion kring sådan forskning. Bakgrundsdelen innehåller slutligen också redogörelser för avhandlingens metod och forskningsöversikt.

Under min första tid som doktorand deltog jag i en tre dagars- workshop på temat konstnärlig forskning i Göteborg. Vid utvärderingen den sista dagen var det flera deltagare som uttryckte kritik mot att hela workshopen var centrerad kring teori i textform. Man efterlyste inslag av praktiskt konstnärliga moment. Det tycktes råda stor samstämmighet bland doktoranderna om detta önskemål och diskussionen var intressant ända till dess att den disputerade konstnär som hållit i dagens sista textseminarium sade:

– Ni glömmer att teori är praktik

Med dessa ord dog diskussionen ut. Det blev inga praktiskt konstnärliga övningar den gången. Några veckor senare deltog jag i ett seminarium i Stockholm i samma ämne (konstnärlig forskning). Några seminariedeltagare väckte frågan kring relationen text och form. Man efterlyste mer samtal kring form och befarade att detta att arbeta med text, att läsa och skriva, riskerade tränga ut mer formmässiga aspekter på ämnet. Den här gången var det en professor som stämde i bäcken genom att med pondus fastställa:

– Text är form.

Båda hade ju på sätt och vis rätt. Teori är ju en form av praktik och all text har ju en form men det är ju samtidigt uppenbart att det inte var det som var poängen med seminariedeltagarnas önskemål om mer praktik och mer form. Vad var det som drev samtalsledarna att lägga locket på en diskussion som var så uppenbart angelägen för seminariedeltagarna?

Inom teorins begreppsvärld finns det gott om liknelser som anspelar på den praktiska världen. Textseminarier kallas ibland textworkshops och man talar om *teoribyggen*, *tankekonstruktioner* och *teoretiska verktygslådor*. Valet av denna typ av metaforer kan tolkas

som tecken på att man inom den akademiska världen är medveten om den egna kunskapskulturens bristande kontakt med praktiken, och att man försöker kompensera eller dölja dessa brister genom att ge teoretiska metoder nya och mer praktikklingande namn. Litteraturkritikern Gayatri Chakravorty Spivak har berört frågan och problematiserar den bland annat med utgångspunkt från filosofen Gilles Deleuze som, enligt henne, försökte sudda ut viktiga skillnader mellan teoretisk och praktisk handling. Spivak reagerar på Deleuze uttalande om att en teori är som en verktygslåda:

”Med tanke på den teoretiska världens mångordighet och dess tillgång till varje värld som i kontrast till den definieras som ”praktisk” hjälper en sådan deklaration endast den intellektuellt ängsliga att bevisa att intellektuellt arbete är detsamma som fysiskt.”⁴

Att hävda att teori är praktik kan i vissa fall vara en form av ordvrängeri som används i syfte att rättfärdiga det egna ämnesfältet genom att påstå att det har just det som man känner på sig att det saknar. Behovet av en återkoppling till praktiken tillgodoses som genom ett trollslag med den begreppsliggörande trollstaven i vilket teori förvandlas till praktik. Men blir teori verkligen praktik bara för att man kallar den praktik och vad händer med förhållandet mellan begreppen teori och praktik i en sådan version av verkligheten? Det är min erfarenhet att de försök som görs i syfte att integrera teorin i praktiken och vice versa ofta leder till en stärkt ställning för traditionellt akademisk och textuell teori på formens och praktikens bekostnad. Det tycks mig som att i praktiken innebär tvärfackligt utbyte ofta bara att praktiken teoretiseras, att praktiken abstraheras och mer sällan att teorin konkretiseras. Denna tendens har, anser jag, sedan några år tillbaka också drabbat utbildningarna inom formgivningssfälten.

Går denna begreppsburna magi (som hittills använts i syfte att få teorin att framstå som mer praktisk än den egentligen är) att vända på och istället använda i syfte att stärka de praktiskt konstnärliga aspekterna på forskning, utbildning och kunskap? Trollkarlen Harry Potter kan ju, med hjälp av en motformel, få en trollformel som riktats mot honom att vända och slå tillbaka mot angriparen. Kan man göra någonting liknande inom konstnärlig forskning? Om man accepterar att teori faktiskt är praktik och att text är form, då borde också det omvända gå att hävda. Då kan man väl lika gärna säga att praktik är teori och att form är text. Är det inte just så som kunskaps- och ämnesutveckling alltid gått till inom formgivningsyrkena? Det finns ingen tradition inom inredning och möbelformgivning att utveckla och kommunicera teori i textform. Om man alls kan tala om teorier i dessa yrkespraktiker så har dessa aldrig återfunnits i textform, och ofta inte ens i muntlig talad form utan har varit inbäddade i själva praktiken; i möblerna och rummen själva och i verktygen och i maskinerna, i dess detaljer och i dess helheter. Det är just på detta sätt som formgivningsyrkena i alla tider har fungerat och jag kan inte se att det föreligger några hinder för att de med framgång kan göra det även i framtiden. Hittills har inga nya eller ändrade förhållanden presenterats som motiverar att man raserar dessa etablerade och beprövade befintliga strukturer och metoder inom formgivningsyrkena till förmån för obeprövad textuell kunskapsproduktion. Denna inställning

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, ”Kan den subalterna tala?”, s. 82-83

innebär i förlängningen att de hinder för forskning och utveckling som utgår från form och praktik och som är befriad från alla former av textburen teori är undanröjda.

Texten- alltings mått

Det europeiska bildningsidealet är av tradition intimt förbundet med våra textkulturer. Vägen till bildning och kunskap går enligt europeisk kunskapstradition alltid via boken. En person blir bildad genom att läsa mycket. Lite tillspetsat kan man säga att kunskap, enligt denna syn på bildning, uppstår först då erfarenheter filtrerats via boken. Kunskap räknas ofta först då den är tryckt i text. Inom denna kunskapskultur kan de teorier som finns i en viss praktik uppfattas först då praktiken beskrivits i ord, det vill säga först då praktiken har abstraherats och distanserats från sin verksamhet. Denna snäva definition av kunskap har utmanats och ifrågasatts från en mängd håll så att kunskapsbegreppet idag vidgats en del men jag vill ändå hävda att den traditionella synen på kunskap trots allt alltjämt i praktiken dominerar sättet på vilket man tänker och agerar kring bland annat utbildning och forskning. Med denna traditionella syn på bildning följer bland mycket annat ett ofta okritiskt idealiserande av det skrivna ordet. Detta idealiserande förstärker tron på textspråket som den mest överlägsna formen för kunskapsproduktion och kommunikation och det förstärker vanföreställningen om texten som objektiv förmedlare av snart sagt alla former av idéer inom snart sagt alla praktiker.

En kritik mot det rådande bildningsidealet kan tyckas orättvis och illa tajmad i en samtid som i vissa avseenden tycks lida mer av förakt för bildning än av idealiserandet av densamma men jag tänker mig att dessa tendenser (idealiseringen av det traditionella bildningsidealet och bildningsföraktet) hänger ihop- att bildningsföraktet får näring i kretsar vilka känner att deras språk och deras sätt att tänka och göra saker på aldrig räknas som kunskap eller bildning. Sett ur detta perspektiv är bildningsförakt ett uttryck för frustration och maktlöshet från de grupper som hålls (eller känner sig) utanför och har svårt att göra sina röster hörda i kunskapssammanhang. En förutsättning för utvecklingen av ett sant humanistiskt bildningsideal skulle då vara att man vidgar kunskapsbegreppet så att det även innefattar praktiska och mer intuitivt präglade kunskapsformer, och kanske också att man i linje med detta projekt upprättar motbilder till den romantiserande och ofta okritiska bilden av boken och texten som någon slags *multitool* som förväntas vara bra på allt. Denna avhandling tar upp dessa två aspekter och vill undersöka möjligheten att verka i en sådan riktning.

Texten vi andas

Jag har genom åren delförsörjt mig på att skriva artiklar i ämnena arkitektur, inredningsarkitektur, design, konsthantverk och slöjd. Skrivandet har varit betydelsefullt och fruktbart för mig. Textarbetet har för mig fungerat som ett verktyg att tänka och utveckla idéer med. Det var också efter en period av särskilt intensivt skrivande som jag första gången fick upp ögonen för de mer problematiska sidorna av textproduktionspraktiken. Jag fick en liten skrivarkris. Jag tyckte att allt jag skrev handlade om samma sak. Jag fick en obehaglig känsla av att oavsett ämne och forum utnyttjade jag varje artikel endast till att föra fram någon av mina två- tre käpphästar. Det var alltid samma käpphästar och jag började gradvis tröttna på min egen röst. Jag blev också medveten om hur lätt det var att i textform vända på resonemang så att de passade mina syften. Med retorik, ofta förstärkt med och dold av lite humor kunde jag befästa snart sagt vilken tes som helst, kändes det som. Jag tyckte att allt jag skrev bara var illa förtäckt manipulation och att texten som form och som språk var sluten och

tyst. I läsningen försattes mottagarna i en passiv position. Läsarnas möjlighet att agera eller svara på textens innehåll var begränsat. De hänvisades till att passivt ta emot mina åsikter. Jag stördes av självtillräckligheten, anspråksfullheten i mina egna ord och av textens begränsade register. Jag såg då i mitt egentliga yrkesområde, inredningsarkitektur och formgivning, möjligheten till ett annorlunda, mer öppet sätt att kommunicera. Design kan i bästa fall vara lösare och mindre styrt än text. Inredning arbetar med stämningar, inte med begreppsliggjorda idéer. Möbler och rum verkar inte på ett ordmässigt intellektuellt betydelseplan utan fungerar snarare som formbara verktyg med vilka de som befinner sig i rummet interagerar. Också en inredning försöker kommunicera idéer med mer eller mindre retoriska grepp men, om viljan finns, har inredning och design potential att fungera som icke-hierarkiska, tolkningsbara och mångbottnade antydningar inskrivna i rummets stämning snarare än som rigida endimensionella begreppsliggjorda påståenden.

Textens enorma potential och betydelse för människans kunskapsutveckling har lett till en situation i vilken den förväntas vara bra till nästan allt. Det ligger i textens natur att så inte kan vara fallet. Texten är ett konstruerat system och i egenskap av system är den en kulturell överenskommelse om förenkling av språket. Förenkling är en förutsättning för att texten ska vara hanterbar och kunna kommunicera, men det som är en tillgång i vissa sammanhang kan vara en brist i andra. I möte med ämnesområdet formgivning får konflikten tydliga konturer. Textens förmåga att kommunicera komplexa formaspekter visar på uppenbara brister. På liknande sätt som utvecklingen och användandet av notskriften haft en dokumenterat förenklande effekt inom musiken och på samma sätt som arkitekternas skriftspråk, ritningen, i många avseenden ofta har haft en förenklande effekt på arkitekturen är det rimligt att anta att det tryckta ordet faktiskt i vissa avseenden också förenklar tänkandet och kommunikationen människor emellan.⁵ I kunskapsvärlden spelar texten nästan samma självklara roll som luften vi andas. Något man inte längre reflekterar över. Texten har varit med oss så länge och i sådan omfattning att vi idag betraktar den som helt naturlig, som en del av oss själva. Ur ett kritiskt forskningsperspektiv framstår det som viktigt att utmana sådana paradigmer. Den, inom vida vetenskapsteoretiska kretsar idag accepterade, insikten att alla språk och verktyg som används inom forskning också påverkar resultatet av denna forskning, har nästan inte alls riktat sitt ljus mot det verktyg som är gemensamt för nästan alla former av institutionaliserad kunskap-texten. Vid sidan av textens uppenbara och väldokumenterade förtjänster måste vi, för att få en mer heltäckande bild av situationen, också lägga till dess svagheter och mer problematiska sidor. Alla verktyg, alla språk, bär förmodligen på fler begränsningar än möjligheter. Hammaren är ett närmast fulländat verktyg när det gäller att slå i spik men för den som behöver såga är den oanvändbar. Denna avhandling har ambitionen att avromantisera, och avidealisera, skrivkonsten och att problematisera effekterna av införandet av textkultur inom fält där texten historiskt sett aldrig spelat någon central roll som väg till kunskap. Det är en textkritisk studie över de fall i vilka man försöker såga med hammaren.

⁵ Lars Lilliestam skriver i *Gehörsmusik*, s. 6, apropå samtida tolkning av barockmusik: "I värsta fall kan ett nottroget spelsätt göra att man spelar som det står i noterna när tidens praxis förutsatte improvisation." Resonemanget kring arkitekturen utvecklas vidare under rubriken "Form reducerad till formalia".

Den kanadensiske litteraturprofessorn och kommunikationsteoretikern Marshall McLuhan anlade i sin bok *Gutenberggalaxen* ett mycket avromantiserat perspektiv på skrivkonsten och tryckpressens inflytande på kultur och samhälle. McLuhan ansåg att alfabetet till sin karaktär är aggressivt och militant och att det strävar efter att uppsuga och omforma omgivande kulturer.⁶ Han betraktade textens inträde i kulturen som en ny teknologi, och som alla nya teknologier ändrade den vår syn på vår tillvaro, vår omgivning och på oss själva:

”Det förefaller som om utbyggnaden av ett eller annat av våra sinnen med något mekaniskt hjälpmedel, såsom till exempel den fonetiska skriften, kan verka ungefär som en vickning på hela sinnesapparatens kalejdoskop. En ny kombination eller ett nytt relationssystem mellan de befintliga komponenterna uppstår, och en ny mosaik av möjliga former träder fram.”⁷

Denna vickning på sinnesapparaten ger oss alltså nya perspektiv och synvinklar men detta innebär ovillkorligen att den också skymmer andra perspektiv. McLuhan menar att;

”i de fall en ny teknologi bygger ut ett eller flera av våra sinnen utanför oss själva och infogar dessa utbyggnader i vår sociala värld, då förskjuts relationerna mellan alla våra sinnen inom den speciella kulturen. Det hela är jämförbart med vad som händer när en ny ton tillfogas i en melodi. Och när relationerna sinnen emellan förändras i en kultur, då blir vad som förut har stått klart plötsligt ogenomskinligt, och vad som har varit vagt och oklart blir genomskinligt.”⁸

Det sinne som byggs ut och förstärks inom en läs- och skrivkultur är, enligt McLuhan, det visuella. Ögat har därmed tilldelats en ställning som det högst stående sinnet. En effekt av detta är att våra andra sinnen har trängts undan och vår förmåga att lyssna till och uppleva med dessa andra har följaktligen försämrats. Det ena utesluter det andra.

Huvudproblemet som behandlas i denna avhandling är: Formgivning är ett yrke som laborerar med sinnliga upplevelser. Möbler och inredning engagerar och aktiverar alla sinnen. Inom formgivningsyrkena finns sedan gammalt väl utvecklade metoder och språk för att kommunicera och utveckla sinnliga aspekter på yrket. Den akademiska världen saknar i stort sett verktyg och språk för att laborera med sinnliga uttryck. När nu tendensen att akademisera och textualisera formgivningsutbildningarna sprider sig och vinner mark blir denna fråga aktuell. Jag menar att formgivningsfältens samröre med den akademiska kunskapstraditionen riskerar leda till att kunskapen om sinnliga kvalitéer försvagas. De försök som görs att förneka och förminska det sinnligas betydelse för formgivningsfältet uppfattar jag som typiska uttryck för den typ av okunnighet om form som ofta odlas inom starkt textualiserade och överakademiserade kulturer. Ett uttryck för den moralism, självtillräcklighet och det pedanteri som är några exempel på negativa effekter av vår textkultur. Effekter som dessa är på intet sätt begränsade till den akademiska världen. Tvärtom spiller de ymnigt över på hela kulturen,

⁶ Marshall McLuhan, *Gutenberggalaxen* s. 66.

⁷ Ibid., 74.

⁸ Ibid., 57.

verkar det. Inte minst tydlig är dessa moraliserande och pedantiska drag inom de senaste hundra åren av västeuropeisk arkitektur och formgivning.

Kunskap är svaret. Vad är frågan?

En undersökning om textens roll i den västerländska idé- och kulturhistorien sett ur ett formgivarperspektiv kommer oundvikligen också in på kunskapsbegreppet. De två (text och kunskap) står, sedan åtminstone 2500 år tillbaka, i ett närmast symbiotiskt förhållande till varandra. Detta påstående kan exemplifieras med den innebörd vi lägger i begreppet bildning. En bildad person kallar vi en människa som har tillägnat sig och äger mycket kunskap inom många områden. Denna den högsta formen av kunskap är starkt förknippad med läsandets och skrivandets praktik. För att betecknas som bildad måste man ha tillägnat sig kunskap genom omfattande läsning och man måste kunna redovisa sin kunskap i textform. Man kallar inte en yrkesmänniska bildad om denna har sina djupa kunskaper endast inom praktiska områden. Detta innebär att en sjuksköterska, jägmästare eller en bilmekaniker visserligen kan uppmärksammas för sina goda yrkeskunskaper men porten till den främsta titeln inom kunskapssammanhang; bildning, är och förblir stängd för dessa yrkesgrupper. Kunskapens högsta nivå, bildningsnivån, kan alltså i och för sig handla om praktisk kunskap men då endast om en slags distansering har skett. I bildningsbegreppet ligger ett outtalat krav på att gå från konkretion till abstraktion. Först då den konkreta praktiska erfarenheten har abstraherats och förenklats till text börjar man tala om kunskap i dess allra högsta form.

I den allmänna debatten om den svenska skolans eventuella fel och brister framstår det ibland som om alla problem kan lösas med kunskap. Men vad menar man med kunskap och kan man verkligen förvänta sig att lösa alla problem med bara kunskap? Det kunskapsbegrepp som diskuteras på ledarsidor och i politiska debatter har knappt förändrats alls på de senaste hundra åren. Kunskap framstår här som i stort sett liktydigt med faktakunskap och som någonting ganska enkelt och mätbart som man kan fylla skolbarn med likt vätska i ett kärl. Denna kunskapssyn präglas kanske mer av moralism och känslor än av rationell samtidsanalys. Hänger kunskapsbegreppet verkligen med i samhällsutvecklingen? Idéhistorikern Bernt Gustavsson skriver:

”Kunskap i förhållande till de läroplaner och direktiv som styrt skolans utveckling har under större delen av skolans historia varit oreflekterad. Det är ett märkligt förhållande eftersom en av skolans mest centrala funktioner är att lära ut kunskaper. Detta kan dock förklaras med att den kunskap som skrivits ned i läroböcker och förmedlats har tagits för given. Det har länge ansetts självklart att den kunskap som finns i skolans verksamhet är av ett slag som inte behöver reflekteras.”⁹

Inom filosofi har man i all tider sett på kunskap som någonting mycket komplext och mångbottnat. Dess problem som stötts och blötts genom århundradena har också successivt kommit att engagera allt fler fält såsom till exempel naturligtvis pedagogiken. Inom dessa fält

⁹ Bernt Gustavsson, Vad är kunskap?, s. 23.

har man arbetat med att omdefiniera och bredda kunskapsbegreppet i sökandet efter en position som bättre stämmer överens med samtida och faktiska förhållanden.

Det traditionella kunskapsbegreppet och det grepp detta alltjämt har på den allmänna debatten kring kunskap och utbildning påverkar naturligtvis också formutbildningarna. Man kan se en tendens till att även dessa idag förväntas närma sig ett mer traditionellt kunskapsbegrepp som präglas av en stark tro på möjligheten att dokumentera, utveckla och värdera all form av kunskap genom text. Detta framstår för mig som en kontraproduktiv utveckling som bidrar till en allt djupare perspektivfattigdom.

Den digitala revolutionen har väl egentligen ställt allting på huvudet inom områdena kunskap och information. Vi kan inte vara säkra på någonting längre utom möjligen just det att den digitala teknikens sätt att hantera information på ett genomgripande sätt har förändrat, och kommer även i framtiden att i grunden, förändra vår syn på kunskap och hur vi använder och värderar den. Att i en tid av total förändring göra utbildning och forskning alltmer likriktad och att detta i många fall görs utifrån en föråldrad modell och med gamla tekniker framstår som kontraproduktivt och det riskerar leda till att vi står allt sämre rustade inför framtiden. I en tid av stor förändring framstår det som särskilt viktigt att, i perspektivrikedomens namn, bejaka olika kunskapskulturer. En hel del talar för att just de aspekter som formgivningsyrkena tillför kunskap och utbildning kan komma att bli ännu viktigare i framtiden. Just de kvalitéer som man i den allmänna debatten ofta refererar till som flum är kanske just de kunskapsområden som kommer att bli än mer avgörande i framtida kulturella, sociala och ekonomiska sammanhang. Med detta sagt vill jag poängtera att jag inte hyser några illusioner om att design ensamt skulle utgöra någon patentrösning på de utbildningsproblem som det rådande kunskapsbegreppet hittills gått bet på. Snarare vill jag bidra till diskussionen om ett utvidgat kunskapsbegrepp som i högre grad innefattar också praktiska och formmässiga aspekter. Inom de olika ämnesområdena för formgivning arbetar man bland annat med aspekter som form, stil, psykologi, stämningar och känsla. Dessa är aspekter som har stor betydelse för alla samhällsfunktioner men som man uppvisar tydliga svårigheter med att komma åt inom ramen för den dominerande textualiserade och akademiserade synen på kunskap. De i kunskapssammanhang traditionella verktygen och språken fungerar inte här, kanske utgör dessa till och med själva en del av problemet, en bidragande orsak till att dessa osynliga och svårbegreppsliggjorda aspekter gäckat oss i årtusenden och gör det än?

I essäboken *Doxologi* skriver Mats Rosengren om den dominerande ställning som den av teoretisk kunskap genomsyrade "epistemiska fundamentalismen" alltjämt har inom kunskapssamhället. Rosengren efterlyser en för samtiden mer relevant kunskapssyn och han resonerar i boken kring hur en sådan skulle kunna se ut. De två begrepp som i Platontraditionen använts för att särskilja tro och vetande *doxa* och *episteme* vill Rosengren istället sammanföra till ett. I syfte att bättre kunna beskriva kunskapsaktens komplexitet och rörlighet presenterar Rosengren begreppet *Doxologi*. Han gör detta med hänvisning till tidigare såväl som samtida, teoribildningar inom epistemologin¹⁰ inom vilka man utgår ifrån

¹⁰ Epistemologi är ungefär läran om kunskap och kan översättas till kunskapsfilosofi eller kunskapsteori.

att det inte finns någon kunskap (*episteme*) som är opåverkad av tro och föreställningar (*doxa*). Kunskap är aldrig fast eller slutgiltig utan tvärtom alltid relativ, socialt betingat och ständigt i rörelse.¹¹ Kunskap är med andra ord alltid kulturellt betingad, kort sagt; mänsklig. Rosengren skriver:

Innebörden av att tala om ”mänsklig kunskap” istället för om Kunskap, Fakta eller Sanning är att ge upp all drömmar om stabilitet, grund och mål. Samtidigt tror jag att vi därigenom kan vinna en bättre förståelse av oss själva som just kunskapssökande varelser. Denna förståelse, denna möjliga förståelse, har vi i en mening alltid haft med oss- från de tidiga sofisterna och skeptikerna, via exempelvis Montaigne fram till dagens relativistiska och konstruktivistiska tänkare. Men jag undrar om vi inte först idag, i efterdyningarna av nittonhundratalets subjekts- och kunskapskritik, för första gången har möjlighet att formulera denna förståelse som ett verkligt alternativ till den hittills (trots allt) dominerande epistemiska fundamentalismen.”¹²

Tiden är mogen, menar Rosengren och jag kan, utifrån min position som inredningsarkitekt, se att kunskapsfält som rumsgestaltning och design kan ha en hel del att bidra med i detta projekt att synliggöra kunskapens formmässiga, kulturella och sociala sidor. Formgivning och rumsgestaltning är ju kunskapsområden inom vilka man använder sig av andra språk och verktyg för kunskapsproduktion än man gjort inom de fält som skapat, odlat och konserverat den rådande ”dominerande epistemiska fundamentalismen”. Mats Rosengren vill med sin bok göra ”rättvisa åt den mänskliga kunskapens såväl teoretiska som praktiska sidor”.¹³ Utifrån ett formgivarperspektiv är ett sådant projekt (vilket också uppmärksammas inom filosofin) också oskiljaktigt förknippat med den mänskliga kunskapens såväl innehållsmässiga som formmässiga sidor. Jag tror att formgivare och konstnärer kan bidra med viktig kunskap om formens betydelse för kunskap. Sådana undersökningar måste (i långt högre utsträckning än vad som idag sker) göras med andra verktyg och språk än de inom akademierna gängse, med andra språk än bara text, bild och tal.

¹¹ Resonemangen utvecklas längre fram i kapitlet: *Tankestil, tankekollektiv och tanketvång- tre begrepp i Ludwik Flecks vetenskapsteori*

¹² Mats Rosengren, *Doxologi*, s. 10.

¹³ Ibid, s. 11

*Imagination is more important than knowledge.
For knowledge is limited to all we now know and understand,
while imagination embraces the entire world,
and all there ever will be to know and understand.*

Albert Einstein

Hopp istället för kunskap

För att det överhuvudtaget ska vara relevant att tala om kunskap i formgivningssammanhang måste alltså kanske kunskapsbegreppet både omdefinieras och utvidgas. Men man kan också välja att gå en annan väg och, likt filosofen Richard Rorty, helt sonika lämna begreppet *kunskap* bakom sig. Inom den filosofiska skolan *pragmatismen* har ett sådant projekt initierats.

En förgrundsgestalt inom pragmatismen var filosofen och pedagogen John Dewey. Dewey kritiserade den västerländska filosofitraditionen för att vara fixerad vid kunskap¹⁴ och även Richard Rorty utvecklar besläktade tankar i boken med den talande titeln *Hopp istället för kunskap*. Rorty vill ”överge föreställningen att kunskap är ett försök att representera verkligheten” och menar, på ett för pragmatisterna typiskt sätt, att vi snarare bör ”se forskning som ett sätt att använda verkligheten.”

Dewey förordade, enligt Rorty, att man inom vetenskaperna låter ”strävan efter visshet ersättas av kravet på fantasi”¹⁵ Richard Rortys resonemang bygger på att tron på kunskap som såväl mål som medel för snart sagt allt i våra liv är falsk. Det finns en mängd andra aspekter och företeelser som vid sidan av kunskap har stor betydelse för samhällsutvecklingen. En sådan aspekt är alltså hopp. Att ha hopp kan i många situationer vara minst lika konstruktivt som att äga visshet om någonting. Pragmatisterna är långt ifrån ensamma om dylika idéer. Som exempel kan här kort nämnas Friedrich Nietzsche som ville tona ned sanningens betydelse och menade att osanningen i många situationer kan vara lika präglade som dess motsats.¹⁶

Rortys bok (och inte minst dess titel) har varit betydelsefull för denna avhandling då den har gynnat min förmåga att se förbi eller vid sidan om det gängse och dominerande västerländska kunskapsbegreppet. Någonting jag varit ganska blind för tidigare, eller som jag i alla fall inte förmått formulera ens för mig själv. För mig är formgivning ett yrke som sysslar mer med just hopp än med kunskap. Formgivaren är kanske mer än något annat en problemlösare. Här ligger formgivarens specialkompetens; att ge form åt problemlösningar och att i och genom form bidra till lösandet av problem. Det är en kompetens som formgivaren är i stort sett ensam om. Att ge form är en slags problemlösning. Inom många akademiska discipliner som till exempel samhällsvetenskaperna spelar formaspekten på ett problem en underordnad roll och ofta tycks den vara nästan helt ignorerad. Inte heller är lösning av problem nödvändigtvis

¹⁴ John Dewey, *Art as experience*, s. 21.

¹⁵ Richard Rorty, *Hopp istället för kunskap*, s. 24.

¹⁶ En Nietzschetolkare som lade stor vikt vid denna aspekt av Nietzsches filosofi var Rudolf Steiner. Enligt Steiner värderade Nietzsche kunskap (sann eller osann) endast utifrån i vilken grad den ”främjade livet.” Rudolf Steiner, *Nietzsche- I kamp mot sin tid*, s. 21- 22.

målet för ett forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna. Ett samhällsvetenskapligt arbete kan betraktas som fullbordat redan i ett problemställarskede. Ett forskningsarbete som påvisar till exempel en social orättvisa, ett systemfel eller beskriver en viss samhällsföreteelse kan ofta anses färdigt i och med detta. Detsamma gäller också ibland inom samtidskonsten men det gäller aldrig, anser jag, inom formgivning. Att redogöra för innehållet i ett befintligt rum är inte inredning. Det är inte design att konstatera att ett rum saknar stolar, utan det blir design först då formgivaren åtgärdar problemet, det vill säga gjort stolar som man möblerat rummet med. Inom design och arkitektur utgör problemställarskedet aldrig slutpunkten utan bara utgångspunkten utifrån vilken formgivaren försöker åstadkomma en lösning.

Formgivningsyrkena är starkt präglade av detta att de är resultatnriktade verksamheter. Andra ställer frågorna och formgivaren svarar efter bästa förmåga med de medel som står till buds. Denna samhällsroll förutsätter kanske en viss grad av naiv optimism. Metoder som inom den akademiska världen anses ovetenskapliga kan inom formgivning tvärtom vara såväl produktiva som relevanta. I problemställarskedet får man inte vara naiv, men i problemlösarskedet bör man helst vara det. Att uppfinna hjulet på nytt, att slå in öppna dörrar, kan ibland vara vägen till konstruktiva lösningar och i många fall leda till den mest förnuftiga och rationella lösningen i slutändan. Formgivaren sysslar, för att låna ett uttryck från pragmatisten Rorty, med den del av sanningen som inte nödvändigtvis överensstämmer med verkligheten.¹⁷ Inom formgivaryrket ryms potentialen till att visa på positiva exempel och på vikten av att gå från ord till handling. Ett problem kan inte lösas enbart genom diskussion. I något skede måste en aktivering och en materialisering ske, en gestaltning av problemets lösning. Genom denna materialiserade gestaltning har, i bästa fall, problemet lösts. Om formgivarens förslag på lösning är bristfällig så har problemet ändå fått just gestalt och kropp vilket gör att man kan belysa det från nya och andra perspektiv än då det endast fanns i orddräkt. Det ger en mer komplex bild av problemet. Här ligger ingen värdering i de olika yrkesrollernas värde, utan bara ett konstaterande att rollerna är olika och att det framstår som viktigt att de även i fortsättningen hålls isär och tillåts vara just olika. Det behövs både kritiker och o- kritiker.¹⁸

Min Bakgrund

Jag är inredningsarkitekt och möbeldesigner till yrket. Jag har erfarenhet av att såväl studera, praktisera och själv undervisa i ämnena som rör inredningsarkitektur och möbelformgivning och en del andra angränsande formområden. Jag är född 1966 och min psykosociala bakgrund är präglad av en trygg uppväxt i en akademisk och humanistiskt präglad miljö i Uppsala. I vuxen ålder började jag intressera mig och utbilda mig, först i traditionell svensk träslöjd och lite senare i inredningsarkitektur och möbeldesign på Konstfack i Stockholm. Idag har jag en anställning som gestaltungs lärare i design på institutionen för bildpedagogik på Konstfack. Jag definierar mig själv som erfaren och yrkeskunnig inom vissa delar av yrket inredningsarkitektur och möbeldesign samt i undervisning kring dessa ämnen. Jag har vidare viss inblick i akademisk kunskapskultur och inom möbelsnickarhantverket, men inom dessa båda fält definierar jag mig inte som yrkesman.

¹⁷ Rorty, s. 11.

¹⁸ Se bild: 9 i bildbilagan.

Genom studier i traditionell träslöjd under ledning av Anders Matsson på Sätergläntan och genom vidare studier hos Nils Andersson i trähantverk och formgivning på Nyckelviksskolan inledde jag projektet att ta mig åter upp till vattenytan efter barndomens skolår som (enligt min egen upplevelse) hade en övervägande negativ effekt på min personliga utveckling och självkänsla. Det var först på Konstfack som jag till slut åter nådde ytan. På Konstfack utvecklades jag från en blyg och hämmad ungdom till en vuxen person som vågade ta plats, göra sin röst hörd och som för första gången trivdes bra i skolan. Jag har funderat en del på orsakerna bakom denna personlighetsutveckling. Säkert spelade puberteten viss roll men jag är själv övertygad om att de avgörande faktorerna bakom att jag återfann balansen och arbetsglädjen på Konstfack var, dels skolans generösa anda och av konstnärligt arbete präglade miljö, men främst att jag där tilläts odla och utveckla ett språk som jag själv bottnade i. I hantverksmässig formgivning av trä återfann jag det språk, det uttrycksmedel, som jag hade som barn men förlorade någon gång i mellanstadiet. Min ovilja mot den senaste tidens tendenser till akademisering av konst- och formutbildningarna i Sverige har förmodligen sina rötter här. Det var just den icke- akademiska miljön på Konstfack, Sätergläntan och Nyckelviksskolan som räddade mig efter min ostimulerande skoltid. Jag har i hela mitt liv varit instinktivt kritisk till den hierarkiska kultur, den konservativa självtillräcklighet och den reflexmässiga skepticism som ofta odlas i högakademiska miljöer.

Swedish disgrace

Kring millennieskiftet växte en rörelse fram på Konstfack. Egentligen var det aldrig fråga om en regelrätt rörelse. För även om gemensamma utställningar gjordes och trots att de flesta hade kopplingar till Konstfack och till *Galleri Agata*¹⁹ var det långt ifrån fråga om något kollektiv utan tvärtom ett antal individer som mer eller mindre oberoende av varandra plockade upp besläktade signaler från tidsandan. Men, sett i backspegeln, framstår det ändå som relevant att kalla det en rörelse. Min tolkning är att denna rörelse hämtade mycket av sin energi och utvecklade sin form genom ett kritiskt förhållningssätt till den då rådande 90-talsminimalism som präglades av en bildmässig och ofta romantiserande syn på modernismen. Denna *slentrianmodernism* tog föga intryck av de radikala och sociala impulserna från modernismen utan adopterade snarare bara dess yttre stil ungefär så som den uppfattas om man i efterhand studerar modernismen på svart-vita fotografier. Det var modernismen som bild, distanserad från idén som väckte 90-talsminimalisternas intresse, tänkte jag/vi oss. Nu i efterhand kan jag se hur 90-talsminimalismens särdrag i form av icke plastisk, romantisk och av fotografi influerade form är en typisk följd av en succesiv och pågående textualisering av formfältet. Ett förhållningssätt som några år senare skulle bädda för en utbredd story-tellingkultur. 90-talsminimalisterna använde modernismen på liknande sätt som antikhandlare använder ett föremåls bakgrundshistoria för att öka magin kring det. 30-talet var 90-talsminimalisternas favoritproveniens.²⁰ Form reducerades till historier.

¹⁹ *Agata* var en designbutik med utställningsrum som drevs av Maj Sandell och Agnes Lidman under åren 1998-2002.

²⁰ En term som används bl.a. inom antikhandel. Wikipedia skriver: "Proveniens utgör uppgifter om ett objekts tillverkare, ursprung, hemvist och tidigare (oftast berömda) ägare."

Arkitektur och design reducerades till litteratur och till två-dimensionella bilder, till *story telling* berättad av någonslags formgivartyper som mer påminde om reklambyråns *art directors* och *copy-writers* än om designers, tyckte jag/ vi. Den nya rörelsen på Konstfack (jag kallar den *Swedish disgrace*) präglades av en hög grad av materialitet, egenproduktion och en medveten sammanblandning av begrepp som teori, praktik, hantverk, konsthantverk, design och konst. Som alla rörelser är den omöjlig att avgränsa. Det var många som hade kopplingar till den och som gjorde viktiga bidrag till dess utveckling men för att nämna några namn vars arbeten utövade särskilt stark påverkan på mig personligen blir det: Lagombra, Zandra Ahl, Gustaf Nordenskiöld, Andrea Djerf, Otto Degerman och Uglycute som jag själv tillhörde. Vid sidan av *Agata* måste också nämnas *After Shopping*, *Modern Talking* och *Konst 2*, tre konstnärsdrivna utställningsverksamheter som drevs med bland annat en uttalad ambition att blanda ihop konst, design, mode, musik med mera.²¹ Det förekom ett tätt samarbete mellan dessa små institutioner och andra verksamma i och kring denna rörelse. Den tiden och den tidsandan var betydelsefull för min utveckling som inredningsarkitekt och främst var det naturligtvis samarbetet mellan kollegorna i Uglycute (Markus Degerman, Jonas Nobel och Fredrik Stenberg) som höjde min egen professionella nivå inom design och rumsgestaltning. Våra inredningsprojekt präglades av att vi pratade, byggde och formgav simultant. Ibland gjorde vi detta även tillsammans med studenter inom ramen för en kurs. På så vis praktiserade vi vårt mål att regreera tillbaka till en ursoppa i vilken pedagogik, teori och praktik, form, innehåll och språk är en enda icke urskiljbar och näringsrik gegg.

Ett annat slags samtal

Inom de flesta yrken fostras man genom studier och genom yrkesverksamhet in i en kultur. En kultur som, på gott och ont, är i viss mån intern. Jag har i mina samtal med konstnärer, formgivare och tekniker på Konstfack och senare i samarbetet med kollegor i Uglycute noterat att det pågår en specifik typ av samtal inom dessa kretsar. Samtalsämnen, angreppssätt och humor framstår som i hög grad interna. Det ligger kanske i sakens natur att det inte går att redogöra för innehållet i dessa samtal utan att de framstår som mer triviala än de ofta är. Jag har ofta erfarit att det förs mer ämnesrelevanta och djupgående teoretiska diskussioner konstnärer och formgivare emellan än de diskurser på ämnet form och konst som förs inom till exempel filosofiska och konstvetenskapliga sammanhang. Det är ju i så fall inte konstigt. Filosofer behandlar väl egentligen inte så mycket praktiken att formge eller att göra konst som de behandlar dessa praktikers förhållande till filosofiämnet, och konstvetaren å sin sida behandlar väl snarast fältet utifrån ett teoretiskt historiskt förhållningssätt? Ingendera gör väl anspråk på att tala om hur man gör konst eller formger? Filosofer och konstvetare intresserar sig kanske inte så mycket för arkitektur och design som sådan utan mer för dess plats i ett större historiskt sammanhang och ett vidare kulturellt system. Detta innebär att konstnärer och formgivare inte pratar om samma sak som konstvetare och filosofer när de pratar om konst och form. I denna beskrivning ligger inga värderingar men det är, menar jag, ett förhållande som ofta negligeras inom utbildningar för konst och formgivning. Detta leder lätt till en slags

²¹ *After Shopping* (2001-2003) drevs av Jelena Rundqvist. *Modern Talking* (2003) drevs av Hans Isaksson, Rodrigo Mallea Lira och Ylva Ogland. *Konst 2* (2003) drevs av Mallea Lira, Ogland och Rundqvist.

begreppsförvirring. Man tror felaktigt att man läser texter om formgivning och konst när vad man egentligen läser är texter om historia och filosofi. Jag tror att det är viktigt att formgivaren, liksom andra experter, tillåts utveckla sitt yrke med hjälp av sina egna yrkesspecifika teoribildningar. De teorier som inredningsarkitekter diskuterar sinsemellan utgår ofta från existerande fysiska föremål och rumsligheter. Man kommunicerar idéer, formulerar frågor, eller skämtar kollegor emellan genom att känna, titta, lukta på och kombinera olika material, former, rumsligheter etc. Detta är inredningsarkitektens teori, menar jag. Ibland sker den muntligt med ord, oftast inte. Historiskt sett har text spelat en helt marginell roll inom kunskapsfältet inredningsarkitektur och möbeldesign.

Seminarierummet och prototypverkstaden

Jag har alltid upplevt Konstfack som en levande och nästan självförsörjande organism. Ett eget litet samhälle med sina gator, verkstäder, kontor, restauranger och bibliotek. Konstfack är lite som en hantverkargata i en medeltida europeisk stad. Det är en sinnlig upplevelse att gå mellan skolans olika verkstäder. Längs Konstfacks korridorer finns bland annat snickerier, glashytta, vävstuga, ateljéer, metallverkstäder och grafikrum. Konstfack är bokstavligt talat en drömfabrik. Här kan man tillverka vad som helst och man gör allt själv. Denna pragmatiska hållning bidrar starkt till en positiv och konstruktiv stämning. Under min tid på Konstfack har jag tillbringat mycket tid i snickeriet. Inne i snickeriet hade inredningsarkitekt Lars Stensö sitt kontor.²² Medan jag väntade på att limmet skulle torka eller på att jag skulle komma till beslut i en viss formfråga gick jag ofta in på Lars Stensös rum och pratade. Stensös lärarstil beskrivs kanske bäst som total avsaknad av ledarskap och konkurrenstänk. Stensö sade aldrig hur det var. Han tillrättavisade aldrig. Han sade överhuvudtaget mycket lite såvida han inte blev tillfrågad men då, på något underligt sätt lyckades han leda in samtalet på ett för projektet fruktbart spår utan att egentligen ha styrt det i någon synbar riktning. Jag har haft några få sådana lärare under min utbildningstid. Nils Andersson på Nyckelviksskolan hade en snarlik lärarstil. Om jag minns rätt så var hans enda kommentar till alla elever densamma: ”Det där blir fint”, småmuttrade han medan han passerade elevens hyvelbänk. Nils Andersson litade på sina elevers egen kraft att lära sig och utvecklas och eleverna besvarade detta förtroende med att göra många fina saker. För mig representerar både Stensö och Andersson en pedagogisk tradition som jag tror har utvecklats som den har på grund av de specifika förhållanden som råder på konstskolor. Denna pedagogik präglas bland annat av lärarens respekt för studentens kunskap och känsla.

Stensö störde aldrig en student som var inne i sitt arbete. En bra konstskolelärare värderar tystnaden och är medveten om riskerna med för mycket prat. En bra konstskolelärare vet att respektera studentens behov av att vara ifred när denne är inne i en produktiv process. Att smyga fram bakom en students rygg, inspektera arbetet och fråga- *Hur går det?* kan vara en mycket destruktiv handling. Stensö skulle aldrig säga att någon gjorde fel, eller- *Det där är redan gjort*. På Konstfack råder i många fall en jämförelsevis icke-hierarkisk relation mellan lärare och elev. Jag tror att en bakomliggande orsak till detta kan spåras till de speciella förhållanden som råder inom ämnen som sysslar praktiskt med form och funktion. Med

²² Lars Stensö slutade på Konstfack 2012 för att helt ägna sig åt egen formgivningsverksamhet.

yrkeserfarenhet inom till exempel möbelformgivning kommer också en insikt om hur lite man egentligen kan säga sig veta inom ett så pass föränderligt och subjektivt ämne som formgivning. Denna insikt leder i bästa fall till en ödmjukhet inför andras kunskaper och smak, och en nyfikenhet inför andras experimenterande. En student kanske vill pröva en stolskonstruktion som läraren innerst inne inte tror på, men detta är sällan skäl nog för att avråda studenten från projektet. Bättre då att låta studenten pröva och lära sig av sina erfarenheter genom att konkret se vad som eventuellt inte bar. Själva misstaget (om man kan kalla det så) såväl som processen fram till detsamma leder ofta till helt nya lösningar som varken studenten eller läraren kunnat förutse. En annan viktig aspekt på denna fråga är att jag själv vid flera tillfällen har upplevt hur ett projekt som framstått som naivt faktiskt har visat sig fungera. Studenternas optimism och eventuella naivitet hjälper läraren att hålla sig på tårna såväl som på mattan. Den räddar läraren från att fastna i gamla tankemönster. På Konstfack gör man bäst i att inte avråda en student från att uppfinna hjulet på nytt. För Lars Stensö handlade allting, tror jag, om att ge studenten ro och utrymme att odla och utveckla ett formspråk utifrån sina förutsättningar och sin personlighet. Lärarens roll blir i en sådan utbildningsmiljö att agera samtalspartner med yrkeserfarenhet. Lärarrollen ryms bättre i begreppet handledare än i engelskans *supervisor*.

Kanske ligger här också en skillnad mellan konstnärliga utbildningar och en del andra, mer akademiskt präglade, utbildningar. Studenten på konstskolan är i hög grad medskapande i utformningen av sin egen utbildning. Lärare och student står i ömsesidig beroendeställning till varandra. Studenten behöver lärarens erfarenhet, stadga och känsla och läraren behöver studentens idéer och impulser från samtidskulturen utanför institutionens väggar. Formgivning handlar i stor utsträckning om att utveckla en förmåga att kunna navigera och kommunicera i tidsandan och om att utveckla tidsandan. På denna punkt är studenten ovärderlig för skolan. Studenten fungerar som skolans känselspröt utåt.

Denna typ av relation mellan lärare och elev har naturligtvis också den sina fällor. Läraren får inte låta sig reduceras till relativistisk ja-sägare för vilken *anything goes*. Ifrågasättande och problematiserande kritik är nödvändigt men sådan står egentligen inte i konflikt med den relativt fria pedagogiska metod som beskrivs ovan. Tvärtom verkar kritik kunna emottagas bättre, och ge mer konstruktiva resultat, om den ges i en skolmiljö som präglas av frihet och relativ jämlikhet lärare och student emellan.

En annan viktig aspekt på denna fråga är att även i sådana fall där lärare inte ger någon kritik alls så är kritiken alltid högst närvarande inom högre konstnärlig formgivningsutbildning. Det motstånd som alla studenter behöver för att utvecklas presenterar sig här i form av trilsande färger och material och i form av konstruktioner och former som inte vill fungera. Dialog inom formutbildningar sker inte bara mellan människor utan lika mycket mellan människa-maskin, människa-material.

Denna beskrivning av pedagogiken på Konstfack är nära besläktad med flera teoribildningar inom samtida pedagogisk forskning. Till exempel är den pedagogik som beskrivs inom fälten för socio-kulturellt lärande på många punkter lik vad jag skulle definiera som en traditionell konstskolepedagogik. Sannolikt har denna framgångsrika konstskolepedagogik utvecklats av

yrkesverksamma formgivare och konstnärer som, satta i en lärarroll, tvingats arbeta fram fungerande didaktiska metoder. Den är inte, enligt Lars Stensö, resultatet av vissa lärares personlighetsdrag utan fråga om en mycket medveten pedagogik. Konstskolornas traditionella pedagogik har skapat en utbildningsmiljö med motiverade och kreativa elever som är konstnärligt känsliga och duktiga på att driva egna projekt och på att lösa problem. Detta är kvalitéer och egenskaper som många andra utbildningsinstitutioner idag saknar och ofta efterlyser. Jag tror att forskningen inom pedagogik skulle ha stort utbyte av att studera konstskolorna. Tyvärr har man inom fältet för till exempel socio- kulturellt lärande, såvitt jag vet, i ringa grad refererat till eller undersökt konstskolornas didaktik. En bakomliggande förklaring till detta är sannolikt det tidigare nämnda europeiska bildningsidealet vilket inte är utvecklat för att få syn på praktiska konstnärliga och formmässiga aspekter på kunskap.

Studion och arkivet

En verkstad, studio eller ateljé fungerar på samma sätt som ett bibliotek. På samma vis som historikern söker och finner kunskap i arkivet eller på biblioteket och genom böcker upptäcker nya spår att följa och tolka är verkstaden en teoribank för formgivaren. Sahn Gnista är lärare på Konstfack. Hon förestår studion för måleritekniker. Hon undervisar och handleder studenter i kurser som rör färg i arkitektur, inredning och andra formgivningssammanhang. Vid sidan av själva arbetsmaterialen som färgburkar, pigment och oljor är måleristudios väggar och hyllor fyllda med olika måleriprover. Hundratals olika tekniker, blandningar, kulörer, glansvärden med mera är uppmålade på kartonger och träbitar som hänger överallt i studion. En del av dessa har hon själv gjort, andra har hon fått från studenter. Gnista använder dessa precis som böcker som hon refererar till. Hon kan som lärare plocka fram ett visst prov för att påvisa en viss teknik eller effekt och som student har man alltid en mängd måleriprover framför sig att kopiera eller låta sig influeras av. Måleriproverna utgör teorin i ämnet måleritekniker. På samma sätt som ett gammalt arkiv kan vara en på samma gång sinnlig som informativ upplevelse för en historiker är en måleristudio det för en formgivare. Studion är ett rum för lärande. Sahn Gnistas studio är ett bra exempel på hur en skolas studios, ateljéer och prototypverkstäder bokstavligen talat fungerar som bibliotek.

Positiv och negativ transpiration

Sedan fyra år tillbaka är jag doktorand inom ämnet konstnärliga praktiker på Konstfack. I min dubbla roll som doktorand med viss inblick i den akademiska världen och som inredningsarkitekt med insyn i design, arkitektur, konsthantverks och konstvärlden har jag noterat vissa olikheter mellan dessa två kulturers olika rum för lärande. Seminarierummet och verkstaden är två rum med ganska olika stämningar. Ett typiskt seminarierum innehåller sittmöbler, bordsytor och några rader lysrörsarmatur i taket. Allt detta är centrerat till rummets mitt och orienterat i riktning mot en av rummets kortväggar på vilken hänger en whiteboardtavla och/ eller en projektduk. Seminarierum är omedelbart överblickbara och innehåller nästan aldrig små rumsligheter i det stora rummet. Aldrig rum i rummet. Där finns ingenstans att dra sig undan. Det finns därför ingen anledning att röra sig runt i seminarierummet för det finns ingenting att gå till. Man sitter still. Syftet med seminarierummets möblering är kanske att försätta kroppen i vänteläge, sätta sinnena i

pausläge i syfte att kanalisera all energi och koncentration till huvudet. Det är huvudet som ska arbeta. Men denna passivitet påverkar också kroppen tycks det. Kroppen blir trött av att sitta still. Uttråkad. Enligt min erfarenhet gör sig kroppen ofta mer påmind i ett seminarierum än i en verkstad. Riktlinjen för oavbrutet arbete utan paus i en seminarierumsmiljö brukar sägas vara 45 minuter. Efter trekvart behöver man rast från arbetet. Kroppen behöver då sträcka på sig och deltagarna börjar få koncentrationssvårigheter. Vissa somnar till och med. Detta är ett okänt problem i verkstads- och ateljémiljöer. Där är det inte ovanligt att man arbetar den fyrdubbla tiden utan att kroppen gör sig påmind.²³ Man blir lättare frusen och stel i ett seminarierum.

Jag har också noterat att den armsvett som eventuellt utsöndras i seminarierumsmiljö ofta luktar värre än då jag svettas i verkstaden. Det är som om svettens kemiska sammansättning påverkas av huruvida svetten kommer från en kall passiv kropp eller från en varm aktiv kropp som behöver kylas ned. Kanske har denna transpirationsproblematik också att göra med den stämning av oro och negativ stress som inte sällan präglar seminarierum. Seminarierummets gestaltning, dess ljussättning, färgsättning och möblering är produkten av en utbildningstradition som till betydande del präglas av att granska och kritisera. Detta bidrar till stress och i vissa fall negativ transpiration.

Enligt min personliga erfarenhet präglas den akademiska världen mer än de konstnärliga högskolorna av hierarkiska strukturer. På de konstnärliga skolorna råder oftare en mer jämlik relation mellan lärare och student. Professor Inga Lill Rahm Hallberg före detta prorektor vid Lunds universitet har lett arbetet med en medarbetarenkät riktad till anställda på Lunds universitet. I denna framkom bland annat att många akademiker var rädda för att säga vad de tycker på sin arbetsplats. I en intervju i tidningen Universitetslärares säger Hallberg: "Det handlar om kulturen i akademiska miljöer, professorer och seniora forskare har mycket stor makt. Ibland kan det bli en ganska rå och otrevlig ton när man debatterar akademiska frågor med arrogans och nedsättande omdömen och personliga angrepp." "Vi har mer en människosyn som bygger på att hungriga vargar jagar bäst. Och det är ju inte säkert att de gör", avslutar hon intervjun.²⁴ Uttryck för den människosynen återspeglas också i det akademiska språket och i valet av metaforer. Sociologen Laurel Richardson skriver:

"Historically, theory constructors have *deployed* combative metaphors. *Sport*, *game*, and *war* are common ones. These metaphorical schemes do not resonate with many women's interests, and in addition, they have contributed to an academic intellectual culture of hostility, argumentativeness, and confrontation."²⁵

Detta är en kultur som jag inte mött inom form- och konstvärlden. Miljön i ateljén, studion och verkstaden är på många sätt väsensskild från de stämningar som laddar seminarierummet. Verkstaden laddas oftare med mer positiv energi genom de maskiner, verktyg och material

²³ Exemplet gäller i en utbildningsmiljö och alltså inte verkstadsarbete i yrkeslivet, inom vilka andra förhållanden råder.

²⁴ Per-Olof Eliasson, "Många akademiker är rädda för att säga vad de tycker", artikel i Universitetslärares.

²⁵ Laurel Richardson, "Writing. A Method of Inquiry", s. 927.

som uppmuntrar till aktivitet och till mer egna initiativ genom de pågående projekt som befolkar verkstaden. Andras och egna arbeten ger impulser till nya idéer. I verkstaden sker ingen dekonstruktion. Allt arbete, all ämnesutveckling är fokuserat på konstruktion istället för dekonstruktion. Man undersöker helt enkelt med en okritisk snarare än kritisk grundinställning.

Här måste poängteras att den negativa beskrivningen ovan naturligtvis inte gäller alla former av seminarier på akademisk nivå. Jag har egna erfarenheter av seminarier vilka tvärtom präglats av en öppen, generös och intellektuellt stimulerande attityd. Likaledes kan man naturligtvis finna repressiva och dåliga strukturer och miljöer även inom form- och konstutbildningar, men enligt min erfarenhet är dessa mer ovanliga.

Om konstnärlig forskning (diskussion)

Detta är en avhandling inom konstnärlig forskning. Konstnärlig forskning får en del kritik från såväl det egna fältet som från andra forskningsfält. Jag vill beskriva det som en ofta ganska infekterad konflikt och det är en konflikt som har skapat en klyfta mellan utbildningsinstitutionerna och yrkesfältet. Det är min uppfattning att relationen mellan de konstnärliga högskolorna och yrkesverksamma konstnärer och formgivare tidigare varit god, men att vi nu alltså ser samma tendens till klyfta mellan teori och praktik som många ämnen historiskt sett råkat ut för då de akademiserats och institutionaliserats. Den tidigare goda relationen upprätthölls genom att konsthögskolorna rekryterade verksamma konstnärer och formgivare till lärartjänster, professurer och teknikertjänster. Dessa tjänster har utgjort en viktig delinkomstkälla för verksamma konstnärer och formgivare samtidigt som dessa har utgjort en viktig kunskapsbrygga mellan skola och yrkesfält. Systemet har vitaliserat högskolorna och försett dessa med kunskap och information om vad som händer ute på fältet. Konstskolorna har på detta sätt fungerat ungefär som yrkeskolor i vilka den främsta meriten för en lärartjänst varit kvalificerad praktisk yrkeserfarenhet. Med introducerandet av konstnärlig forskning har förhållandena förändrats. Man har nu närmast sig andra yrkesområden genom att införa en alternativ akademisk karriärväg. Det finns redan idag många exempel på att man vid tjänstetillsättningar värderat akademiska meriter högre än konstnärliga och yrkeserfarenhetsmässiga. Tendensen är att andelen personal som utbildar studenter i ämnen i vilka de själva inte har någon utbildning ökar. Detta är en mycket stor förändring vars förväntade följder varken har undersökts eller utvärderats. Mycket talar för att denna förändring lett till att skolorna dräneras på yrkeskunnigt folk. En ofta okritisk tilltro till akademiska meriter och textuellt präglade kunskapssystem har bland annat lett till att man i allt större utsträckning börjat anlita personal som saknar kompetens och yrkeserfarenhet i det egentliga ämnet för att ämnesutveckla, opponera på och även examinera examensarbeten inom formgivningsutbildningar på högskolenivå. Detta har lett till fall där professorer och lärare med goda akademiska meriter anställts inom materialspecifika formgivningsutbildningar trots att de saknar kompetens inom såväl materialet som inom formgivning. Det är kanske ett led i textualiseringen av vår kunskapskultur att så få reagerar på det absurda i dessa situationer. En absurditet som kanske bäst illustreras genom att vända på situationen. Det är svårt att tänka sig att en inredningsarkitekt, keramiker eller textil designer skulle erbjudas en lärartjänst eller professur på en historisk eller en filosofisk institution. Att det omvända sker kan bara förklaras med att praktisk formkunskap värderas lägre än akademisk textuell kunskap och det leder till misstanken att den skapade dikotomin mellan form och innehåll och mellan teori och praktik upprätthålls och förstärks av själva den akademiska traditionens konservativa makt över tänkandet.

Självklart kan ett ämne må bra av att belysas från ett nytt perspektiv, ett perspektiv som kommer från ett annat ämnesområde men erfarenhetsutbyte är en sak, att släppa ifrån sig ämnesutveckling och rätten att examinera i det egna ämnet till företrädare för dess stödvetenskaper är en helt annan. Vidare: Om syftet med den ökande graden av ämnesperifera kurser och lärare verkligen är tvärfackligt kunskapsutbyte, varför sker då detta kunskaps- och erfarenhetsutbyte endast åt ena hållet? Varför är gummibandet elastiskt och smidigt endast åt ena hållet då det gäller att skapa nya tjänster åt akademiker på konsthögskolorna men tvärtom helt ihoptorkat och sprött åt andra hållet då den akademiska världen ska ta till sig kunskap och erfarenheter från praktiska och konstnärliga yrken?

I samband med samtal om högre konstnärlig utbildning framförs ofta åsikten att dagens konstklimate kräver att man måste kunna teoretisera kring sin konstnärliga verksamhet. Man hävdar att samtidskonsten blir alltmer teoretisk. Underförstått ligger här uppfattningen att teori är något som sker genom ord och via text. Detta har jag många gånger hört som argument i situationer då studenter ifrågasatt införandet av teoretiska kurser, skrivarkurser och dylikt som i ökande grad fyller deras scheman och som tränger ut andra mer praktiska kurser. För mig framstår detta påstått nyupptäckta behov av att som konstnär kunna formulera sin teori i ord som starkt överdriven. Oavsett hur man väljer att bedöma konstnärlig kvalitet finns det anledning att ifrågasätta denna föreställning. Varken hos konstnärer som uppskattas och uppmärksammas inom det egna fältet, av kritiker och historiker eller som säljer bra tycks de konstnärer som är duktiga på att teoretisera i ord befinna sig i majoritet. Detta gäller kanske i än högre grad inom formgivningsfältet. På arkitekt- och designkontoren räknas vad du gör men på skolorna i ökande grad vad du säger att du gör.

Det finns inom formgivningskretsar en viss överdriven respekt för akademisk kunskap. Denna respekt yttrar sig ibland som kunskapskomplex och ibland som kunskapsförakt. Oavsett vilket så har den i praktiken en ofta hämmande effekt på fälten för formgivning. Jag menar att det inte finns någon grund för denna respekt av den enkla anledningen att den form av kunskap som utvecklas och odlas inom den akademiska sfären är av en helt annan typ än den som präglar formgivningsvärlden. Det är här fråga om två helt skilda kunskapsområden som följaktligen inte kan jämföras.

Texten ett multitool

Om texten, som många hävdar är så bred och är så bra på att beskriva alla sorters verksamheter och enomen, ja då är texten närmast att betrakta som ett *multitool* – ett multifunktionsverktyg. Om så är fallet uppstår andra problem. Typiskt för *multitools* är att de just är bra på många saker men detta innebär nästan alltid också att de inte är jättebra på något. Det bästa med en schweizisk armékniv är väl att den får plats i fickan och att den har många funktioner. De enskilda funktionerna har många brister. Korksruven är dålig, kniven skär inte mycket bättre än en bestickkniv och knivens skaft, volym och form gör att den är ganska bökgig att arbeta med. Hela kniven är dåligt balanserad. Text är kanske på samma sätt halvbra på allt men när det kommer till att verkligen beskriva, förstå, känna och leva sig in i sakers innersta natur haltar den ofta betänkligt. I många fall är det dock fullt möjligt att nå en förhållandevis hög grad av förståelse för delar av en främmande företeelse även via översättningar och representationer som till exempel text och ord men när det gäller

undersökning på avancerad nivå i ett ämne, som i detta fall formgivning, är översättningar och inlånade språk otillräckliga.

Aesthetics is for artists what ornithology is for birds

Barnett Newman

Om konstnärlig forskning ska tillåtas vara någonting utöver populärvetenskap måste den bedrivas med fältets egna språk och verktyg, inte med andras. Ibland hör man argumentet att det ändå är en så pass liten del av konstupplevelsen som går bort vid beskrivandet av dess natur i textform att detta bortfall är försumbart. Ett sådant argument kanske håller för konstvetare och filosofer vilka studerar konstens kringfenomen och inte dess kärna, men det är en fullkomligt oacceptabel hållning för konstnärer och formgivare vars själva yrke till stor del handlar om just dessa små delar och finare nyanser för vilka text ofta är ett alltför yxigt verktyg. Den danske musikern Peter Bastian har skrivit om denna fråga i relation till musik:

”I skrift har vi bara ordet och en underlig rudimentär notation vi kallar notskrift till hands. Därför är det inte så konstigt att många böcker om musik kör iväg i tangentens riktning och slutar i intressanta analyser av kompositörens eller musikerns psyke, levnadshistoria, harmoniska trick, historiska sammanhang osv. ovidkommande saker utanför ämnet ”Musik som medvetandefenomen”, men saker som det trots allt visar sig lättare att skriva om. I denna bok vidhåller jag min åsikt: Beethoven som person är ointressant om man jämför med hur hans musik påverkar oss, och om man jämför med vart hans musik kan leda oss. Frimärken använder vi till att skicka brev, det kan vara kärleksförklaringar, skakande tragedier, räkningar och checkar, och inte ens den mest djupgående analys av frimärken berörs av detta. Det kan vara spännande att samla på frimärken; musikvetenskap kan också vara spännande, men är den huvudsaken eller ett marginalfenomen?”²⁶

Förbli i fenomenet

Johann Wolfgang von Goethe

Inom fältet för konstnärlig forskning pågår en livlig diskussion kring vad konstnärlig forskning egentligen är och diskussionen rör sig ofta kring hur man ska förhålla sig till den ökade teoretisering och akademisering av form- och konstfältet som många menar att införandet av konstnärlig forskning hittills inneburit.²⁷ Vad konstnärlig forskning är tycks vara nästan lika svårt att fastställa som den eviga filosofiska frågan: Vad är konst? Frågor av typen: Vad är konst? Vad är dess väsen? Vad är konstnärligt skapande? har sysselsatt många tänkare genom tiderna men av alla de som försökt besvara den frågan har anmärkningsvärt få varit konstnärer. En möjlig förklaring till att konstnärerna själva oftast har lämnat frågan om konstens väsen därhän är kanske helt enkelt att deras eget arbete egentligen inte påverkas av den frågan. Förutsättningen för att det ska vara värt att lägga ned tid på ett problem är väl att problemet på ett eller annat sätt hindrar en i sin utveckling? Så är kanske inte fallet här. Det problem som eventuellt ligger dold bakom frågan om konstens väsen är av filosofisk snarare

²⁶ Peter Bastian, ”In i musiken”, s. 15.

²⁷ Tyska tidskriften *Texte zur kunst* (juni 2011) och svenska *Paletten* (Nr 4 2006) är exempel på konstitidskrifter som ägnat särskilda temanummer åt ämnet konstnärlig forskning. På Moderna museets *Modernautställningen 2010* om svensk samtidskonst var temat också konstnärlig forskning. Denna utställning ledde till en debatt i Svenska Dagbladet som inleddes den 18 oktober med artikeln *Mönstring utan debatt och friktion* av Sophie Allgårdh.

än av konstnärlig art. Således engagerar problemet filosofer snarare än konstnärer för vilka konsten betraktas som en möjlighet snarare än som ett problem.

Forskning inom konstnärliga praktiker behöver inte vara ett problem utan skulle tvärtom kunna vara en tillgång för både yrkesfältet och högskolan, tror jag. Min ståndpunkt är att forskning inom designfältet är befogad endast i ett forskarklimat där den tillåts utvecklas, formuleras och växa utifrån sina egna premisser, sin specifika teori och historia. Denna ämnesutveckling kan endast fortgå om den överläts åt företrädare för fältet. Att (som idag sker) låta företrädare från andra discipliner formulera och utveckla fältet leder till att bisak görs till huvudsak. Till att det ena utesluter det andra.

Inom mitt eget fält, inredningsarkitektur och möbeldesign aktualiseras också en annan fråga. Fältet är idag i hög grad präglad av kommersiella krafter. Orden inredning och design är så intimt förknippade med kommersialism att de för många människor förmodligen för tankarna mer eller mindre direkt till reklamfilmer för nya kök och livsstilsmagasin. Detta gör att det inom fältet finns ett stort behov av frizoner i vilka design kan undersökas och provas oberoende av kommersiella krafter. Om formgivarna också de ska drivas mot en textualiserad och begreppsbasead praktik lämnar man fältet fritt för näringsliv, politiska krafter samt reklambranschen att härja ostört inom formområdet. Dessa skulle förmodligen aldrig komma på tanken att överge formen för texten. De känner till formens enorma makt och potential och de vet att text ofta kommer till korta när det gäller att kommunicera. I formgivaryrket finns potential att utveckla nödvändiga motbilder och motkrafter till dessa samhällskrafter. Högskolan kan fungera som en sådan miljö och doktorandstudier och annan forskning skulle kunna fungera som ett tillfälle för verksamma inredningsarkitekter att återvända till högskolan för att utveckla ämnet i ljuset av sina yrkeserfarenheter.

Jag tänker mig att inredning skulle kunna spela en särskilt viktig roll i utvecklandet av en annan sorts forskning. Inredning som är den kanske mest kommersialiserade, mest fotograferade och till platt bild reducerade formgivningsdisciplinen är, menar jag, till synes paradoxalt, den disciplin som egentligen är mest omöjlig att avbilda och dokumentera och häri ligger dess unika kvalitéer. Rum är till stor del bara luft men det är denna luft som är stämnings- och meningsskapande. Rummet orienteras och ordnas med hjälp av materiella ting men det som sker mellan dessa fysiska ting är i hög grad medskapande till stämningen. Det är mycket svårt att sätta fingret på dessa kvalitéer. Så svårt att man inom västeuropeisk kunskapskultur oftast valt att helt undvika frågan.²⁸ Inredning är ett komplext och ofta undflyende ämne som man aldrig blir fullärd i. Häromåret tappade jag bort en sak hemma. När jag letade efter den flyttade jag på soffan som stått mot en och samma vägg i tio år. Jag vred soffan 90 grader för att kunna titta bakom den. Denna lilla vickning av min soffa förändrade på ett förbluffande sätt hela rummets karaktär. Rummets stämning blev en helt annan. Vad det var som orsakade denna markanta förändring av rummets stämning tycks mig omöjligt att formulera i ord, men det betyder inte att det inte går att utveckla kunskap om det. Detsamma gäller färg. Vi hade en säng hemma som jag aldrig gillat färgen på. Den var mörklaserad i en soppig brun nyans. En dag råkade ett tyg som gick i en annan brun, i beige och i gyllengult hamna som överkast på den fula sängen. Förändringen var dramatisk. Sängen blev plötsligt fin. Den fulbruna lasyren fick liv och mening i samklang med tyget. Det är studier som dessa som utvecklar och förfinar yrkesmänniskans förmåga att uppfatta nyanser i

²⁸ I Kina finns Feng Shui som bland annat berör kunskap om rumsgestaltning och den indiska kulturen har Vastu shastra. Jag är i stort sett okunnig om dessa kunskapsfält men föreställer mig att här finns relevant kunskap att inhämta.

rum, form och färg. Utan denna kunskap kan man inte göra angelägna och stimulerande rumsgestaltningar för människor att bo, arbeta och studera i.

Historiskt har ämnesutveckling inom inredningsarkitektur och möbelformgivning främst utgått från muntligt erfarenhetsutbyte och konkreta och omedierade experiment i fysiska material och rum.²⁹ Införandet av medierad kunskap (i form av till exempel text) som starkt präglar utbildningsinstitutionerna för formgivning idag tränger succesivt undan denna väl fungerande tradition, menar jag. Mig veterligen har det inte gjorts några studier som pekar mot att denna, av muntlig kultur präglade, icke textuella och praktiska metod skulle haft några brister, eller som pekar mot att ett införande av medierad kunskap skulle tillföra något nytt som våra formgivningsdiscipliner lidit av att sakna.

I förordet till en upplaga av Goethes Färglära skriver fysikern Pehr Sällström om romantikens vetenskapssyn på ett sätt som också har relevans för formgivningsfältet. Sällström beskriver hur Goethes färgundersökningar präglades av kvalitativa forskningsmetoder och hur den, i viss utsträckning, växte fram i opposition mot Newtons kvantitativa färgundersökningar.

”...för Goethe gällde att göra själva företeelsen färg till föremål för ett kunskapande. Att utreda hur färgseendet går till, var för honom inte den primära målsättningen. Han ville komma åt det som genom förmedling av ögats sinne i färgfenomen uppenbarar sig för människan. Han ville möjliggöra en uttolkning av färgens innebörd. Färgläran i den bemärkelsen är inte möjlig att återföra på andra vetenskaper. Den låter sig inte ”förklara” i termer av något som icke är färg- man förstår den endast genom att verkligen leva sig in i den.”

Sällström fortsätter:

”Kunskap i den bemärkelsen vi här anfört består inte i en beteendemässig färdighet eller fraseologi; tvärtom är den något högst personligt, en delaktighet i en verklighetssfär. Den sortens kunskap kan naturligtvis inte mätas eller allmängiltigt värderas, icke heller garanteras eller uppnås på förutsägbar tid. Den är heller aldrig färdig, slutgiltig, utan måste ständigt på nytt erövrats och levandegöras. Men den svarar mot den längtan efter klarhet, efter att förstå, som väcks hos varje människa inför de företeelser och skeenden som hon genom livet konfronteras med.”³⁰

Under detta arbetes gång har min uppfattning att skrivar- (och läsar-) praktiken på många sätt är väsensskild från formgivarpraktiken förstärkts. Jag har inte ansett det nödvändigt att här balansera mina textkritiska studier med att redovisa även textens goda sidor. För det första framstår dessa ofta som uppenbara och för det andra är de redan tidigare i hög grad väldokumenterade. Marshall McLuhan har påtalat den ovilja mot att problematisera textpraktiken som är ganska spridd inom den akademiska världen:

”Människan är ett verktygsskapande djur, det må nu vara i tal, i skrift eller i radio, och har alltså sedan länge varit inbegripen i att förlänga ett eller annat av

²⁹ Se bild: 5 i bildbilagan.

³⁰ Pehr Sällström (red.) ”Goethes Färglära, s. 32.

sina sinnesorgan på ett sådant sätt att det har verkat störande på alla hennes andra sinnen och färdigheter. Men i och med att dessa experiment har genomförts, har man undantagslöst försummat att följa upp dem genom observationer.”³¹

”Ger inte detta vid handen att om vi kan arbeta fram ett enhetligt medel att översätta *alla* aspekter i vår värld till ett enda sinnes språk, så får vi en förvridning som är vetenskaplig därför att den är enhetlig och sammanhängande? Blake ansåg att det faktiskt var detta som inträffade på 1700-talet då han sökte befrielse ”from single vision and Newton’s sleep” (från enhetssyn och Newton-sömn). Ty ett enda sinnes dominans är formeln för hypnos. Och en kultur kan stängas in i någotdera av sinnenas sömn. Den sovande vaknar när han väcks genom något annat sinne.”³²

Jag tolkar det McLuhan skriver här som för det första att; det ena tenderar att utesluta det andra när det gäller våra sinnen och för det andra att skälet till att detta så sällan uppmärksammas inom forskning helt enkelt beror på att texten själv har blivit ett paradigm, en tankestil som blivit lika oreflekterat självklar för oss som luften vi andas.

Designhistorieskrivning av och för formgivare

Denna avhandling är ett försök att beskriva en teoribildning och att belysa en alternativ idéhistoria i vilken formen, snarare än innehållet, står i centrum. Den är ett bidrag till den tradition av alternativ historieskrivning i vilken kroppen, materialen, verktygen och hantverket tillmätts en mer betydelsefull roll i synen på kunskapsutveckling än vad den ofta getts inom gängse västerländsk idéhistorieskrivning. Arkitekter har i många år deltagit i projektet att skriva arkitekturhistoria och har på detta sätt gett nya perspektiv på ämnet som fungerat som viktiga komplement till konsthistorikernas versioner. På samma sätt framstår det som viktigt att även formgivare tar till pennan och skriver om sin egen historia utifrån sitt perspektiv. Historieämnet, liksom filosofin, är ju båda discipliner som undersöker ämnen utanför sig själva. Konsthistoria och estetik rör konst och formgivning och det är rimligt att anta att också yrkesutövarna inom dessa fält har någonting intressant att säga om de egna fältens historia och utveckling. Med detta perspektiv på kunskap inrättar sig avhandlingen - om än inte i den dominerande så ändå - i en någorlunda väletablerad tanketradition. En del av dessa tankespor följs upp längre fram i denna avhandling. Det som möjligen är lite mer ovanligt med denna avhandling är tesen att en viktig källa till de historiska konflikterna mellan teori och praktik, form och innehåll och kropp och själ här lokaliseras till den västerländska textkulturen. Att göra tryckpressen till boven i dramat är inte heller det något nytt perspektiv men med tanke på textens oerhörda betydelse för vår kultur är det ändå anmärkningsvärt hur lite uppmärksamhet som skänks den kritiska forskning som faktiskt bedrivs i ämnet. Denna ansats till att bidra till en formgivningens idéhistoria betraktar jag inte som konstnärlig forskning i bemärkelsen att den (annat än indirekt) berör fenomenet form. Att bedriva konstnärlig forskning är däremot ambitionen i avhandlingens formgivningsdel; ”Köttande- möbelformgivning i bågsvärv”. Denna berörs längre fram under rubriken ”Metod”.

³¹ Marshall McLuhan, Gutenberggalaxen, s. 9.

³² Ibid, s. 98.

Theorizing art or artifying theory?

Då jag inledde dessa doktorandstudier tänkte jag mig att den stora skillnaden mellan konstnärlig forskning och mer traditionell akademisk forskning ligger i det att konstnärlig forskning, till skillnad från vetenskaperna, måste tillåtas vara subjektiv och spekulering men problemet med den typen av försvar för konstnärliga forskningsmetoder är att jag inte längre är övertygad om att dessa aspekter utgör den egentliga skiljelinjen mellan de konstnärliga forskningsfälten och andra forskningsfält inom samhällsvetenskaperna och humaniora.³³ Är det inte just det som är den viktigaste postmoderna erfarenheten, att all kunskap är i någon mening relativ och att allt kunskapssökande är subjektivt och alltså spekulering?³⁴ Säkert finns det inom till exempel ekonomiämnet faktorer som man kan säga sig veta tämligen säkert men svaret på varför det blir hausse eller baisse på en viss marknad eller förklaringen till varför ett land går bankrutt har man sannolikt större chans att finna om man blandar upp vetandet med subjektiva spekuleringer. Även inom formgivningens fält finns det aspekter som vi med stor säkerhet kan hävda som sanna men dessa, fältets säkra kunskaper, hör alla till de mer triviala sidorna av ämnet och är snarast att betrakta som baskunskaper. För att nå spetskompetens, för ämnesutveckling på hög nivå, måste man spekulera och man måste i någon bemärkelse också involvera sig själv, sitt eget subjekt i denna undersökning.³⁵ Om det alls finns någon skillnad mellan konst och vetenskap i denna bemärkelse så är det kanske snarast fråga om en gradskillnad. Kanske är man oftare inom konstnärliga yrken mer bejakande inför subjektiva inslag medan man inom vetenskapen oftare intar en kritisk hållning till dessa.

En kritisk hållning gentemot subjektivitet och spekulering har inom vetenskapskulturen bland annat bidragit till en stark specialisering. Om man inte får tycka saker utan att veta säkert blir det av nödvändighet inte mycket kvar som man faktiskt kan uttala sig om. Forskaren kan inte göra anspråk på några andra områden än sitt eget lilla fält. Kanske kan man här ändå finna en skillnad mellan konstnärens och vetenskaparens undersökningsperspektiv. Konstnärer är ofta ganska anspråksfulla. Deras okritiska hållning till det subjektiva och spekulativa gör att de kan behandla större ämnen och ofta tillåts vara mer generella än vad vetenskaparen kan vara. Just detta perspektiv som präglas av bristen på anspråkslöshet är, menar jag, en kvalitet som främjar forskningen inom fältet. De båda fälten, de anspråkslösa specialiserade vetenskaperna och de anspråksfulla konstnärerna behöver varandra men de har olika roller. En viktig roll som båda spelar är att hålla den andre i schack. En rubbning av balansen mellan dessa medför risken att man antingen överintellektualiserar, gräver ned sig i irrelevanta smådetaljer och gör bisak till huvudsak, eller också till att man stirrar sig lika blind på *the big picture*, till att man okritiskt låter sig vilseledas av pretentiösa tyckanden.

³³ Hur naturvetenskaperna förhåller sig till detta ligger utanför min kompetens, men det berörs flyktigt i kapitlet: "Tankestil, tankekollektiv och tanketvång- tre begrepp i Ludwik Flecks vetenskapsteori".

³⁴ Se kapitlet om Ludwik Fleck.

³⁵ Resonemang kring detta har i hög utsträckning uppmärksamats och utvecklats inom feministisk teoribildning. Ett exempel på detta är begreppet *subjektpositionering* som använts som ett medel för att i ärlighetens namn, men också för forskningens egen skull, belysa forskarens roll och påverkan på det som beforskas. Se t.ex, Bränström & Livholts, s. 131.

Montera dimmer på upplysningen

En annan och något mer tydlig skillnad mellan konstnärliga och vetenskapliga undersökningar ligger i de olika mål dessa båda undersökningsfält uppställer för sin forskning. Vetenskapens mål är att nå kunskap genom att förstå saker som man tidigare inte förstått. Konstnärliga yrken har ofta inte alls förståelse som mål för sina arbeten. Inom till exempel inredningsarkitektur är det ganska uppenbart att dess mål inte kan beskrivas som förståelse utan bättre som upplevelser av stämningar. En inrednings kvalitet avgörs inte av i vilken grad besökaren förstår rummet utan endast av hur denne upplever det, eller helt enkelt hur besökaren känner sig (fysiskt och psykiskt) av att befinna sig i rummet. Om man godtar detta påstående att målen för forskning inom konst och vetenskap är, åtminstone till stor del, mycket olika så blir frågan nu om detta att målen är så olika talar för att också vägen till respektive mål ska skilja sig åt. Det som står på spel här är huruvida man tror att vägen till målet även inom konstnärliga yrken gynnas eller missgynnas av att sökandet efter denna upplevelse sker genom medvetandegörande och förståelse. Gagnas inredningsarkitektur av att vägen till målet, till rumsupplevelsen medvetandegörs och upplyses, eller kan det finnas en mening med att under ett arbets gång undvika att processa allting intellektuellt och att inte rikta all koncentration mot medvetandegörande och förståelse?

Det sätt på vilket ljus ofta behandlas inom samtida offentlig inredning är kanske en effekt av upplysningsidealen inom vetenskapen överförd på formområdet? Att sätta ljus blir en fråga om att räkna ut hur många armaturer som behövs för att säkra att x-antal lux når arbetsytan (bordsskivan). Resultatet blir ofta en *wall of light*. En händelselös och platt ljusmatta lägger sig över hela rummet. Här finns inga veck eller hörn, inga nyanser, inga skuggor eller schatteringar. Man ser inte ljuset för allt ljus. I dessa miljöer finns det ingenstans att dra sig undan.

Sker inredarens forskning bäst i laboratoriebelysning eller i stämningsbelysning? Den dominerande västerländska vetenskaps- och kunskapssynen präglas starkt av upplysningsidealet. Den bild som begreppet *upplysning* framkallar är tydlig och enkel: Genom att tända en lampa och rikta dess ljusstråle mot ett problem skingras dimmorna framför våra ögon. Problemet blir upplyst och vi kan nu se det klart. Kunskap uppstår genom att vi undersöker och medvetandegör problem. Vi lyser upp i dunklet och jagar iväg alla skuggor. Denna kunskapssyn har bevisligen varit effektiv, men trots detta har man inom filosofin aldrig riktigt nöjt sig med denna beskrivning. De vetenskapsteoretiska leden har genom historien dragits med en kronisk oro över att det är någonting som inte stämmer. Det verkar finnas aspekter på kunskapen som inte låter sig fångas genom att belysas.

Det som händer när man tänder en lampa i ett rum är ju inte bara att det blir ljusare. Det blir samtidigt också mörkare. Eller rättare sagt, mätbart (kvantitativt) blir det ljusare i hela rummet men synbart (kvalitativt) blir det mörkare i vissa delar av rummet. Det som ljuset riktas mot framträder tydligare än innan men själv ljuskällan bländar och området bredvid och bakom ljuskällan blir suddigt. Om man riktar ljuset mot en kropp framträder den tydligt men det gäller bara dess framsida. Baksidan och dess omgivning fördunklas ytterligare. Lägg därtill att ljuset omformar och omfärgar såväl kropp som rum.

Nackdelen med en tilltro till upplysning som medel för att få syn på alla aspekter och företeelser är att det riskerar leda till ett moralistiskt dikotomiserande av begrepp som till exempel ljus och mörker vilka på ett banalt sätt ställs i relation till ont och gott. Detta, i sin tur, leder lätt till en brist på undersökningar av det som pågår i det dunkel som obevekligen alltid uppstår vid sidan av ljuset. Vem ska forska på skuggorna när alla människor vill bli upplysningsmänniskor? Ett samhälle måste bedriva förnuftig och sansad forskning men denna måste också, som Nietzsche påpekar, kompletteras med oförnuft, eftersom oförnuft (på gott och ont) kanske i lika hög grad som förnuft präglar samhällsutvecklingen.³⁶ Jag tänker mig att detta till viss del är en formfråga och således ett jobb för formgivare. Inredningsarkitektens samhällsuppgift blir sett ur detta perspektiv att montera en dimmer på upplysningen, att *dimmra* ned upplysningen för att se vad som händer då. Inredningsarkitekten är den som studerar skuggspelet på grottväggen.

Förekommade försvarstal

Jag tycker själv att denna avhandlingstext bitvis blivit anspråksfull, svepande och pretentiös. Det är ingenting jag är speciellt nöjd över men efter en del övervägande har jag kommit fram till att jag inte haft förmåga att göra den på annat sätt med mindre än att viktiga delar och aspekter skulle falla bort. Anspråksfull, svepande och pretentiös blir ju för övrigt kanske ensidigt negativa omdömen endast i en ensidigt textuellt präglad kultur. I ett muntligt sammanhang eller i form kan anspråksfulla, svepande och pretentiösa drag tvärtom vara positiva kvalitéer. När jag nu försökt mig på att skissera upp en bild av idéhistorien och kunskapsfilosofin sedd utifrån formgivarens perspektiv så måste det innebära att formen för skrivandet blir annorlunda. Det ligger i sakens natur att den till och med kan upplevas som främmande för vissa företrädare för andra kunskapsfält än formgivning.

Jag inser att det kan framstå som om jag bara krånglar och slingrar mig för att undfly och förekomma alla former av kritik som detta arbete kan förväntas få. Till försvar för detta beteende vill jag understryka att införandet av institutionaliserad forskning inom det konstnärliga fältet är en mycket radikal och historiskt sett unik händelse. Inom västerländsk kunskapstradition har man genom århundradena snarast arbetat för att hålla isär vetenskap och konst men nu ska dessa alltså mötas och förväntas, förmodligen, ge impulser till varandra. Att detta leder till en del konflikter framstår som oundvikligt. Denna revolutionerande förändring i synen på relationen mellan vetenskap och konst kan inte förväntas gå smärtfritt förbi och det kan inte bli bara konsten och formen som genomgår en förändring i denna nya relation.

Som jag ser det innehåller avhandling ingen kritik mot etablerade akademiska discipliner så länge dessa håller sig till sitt ämne. Personligen är jag tvärtom minst lika intresserad av filosofi och historia som av arkitektur och design. Om arbetet, trots denna min försäkran, ändå skulle framstå som hätsk mot textuell och akademiserad kunskapskultur så tar jag ganska lätt på den typen av kritik. Vad jag åstadkommit i den riktningen är i bästa fall ändå bara en liten vindpust jämfört med den orkan av förakt som praktisk kunskap utsatts för under den mer eller mindre konstanta belägring den uthärdat under minst 2500 år.

³⁶ Resonemanget berörs även under rubriken: "Hopp istället för kunskap".

Metod

Avhandlingen består av två delar. Den första delen, *Det ena utesluter det andra- text som hinder för kunskap inom formgivning*, redovisas i textform (denna bok). Den andra, *Köttande- möbelformgivning i bågsvarv*, redovisas i gestaltad form som utställning med möbler tillverkade i bågsvarv och som film. Undersökningen i denna sker via formgivning genom hantverksarbete och slutresultatet är de möbler som formgivits och tillverkats i en bågsvarv. Gemensamt för de två delarna är att undersökningsmetoden präglas av en prövande inställning. Textdelen har växt fram med hjälp av *spekulationer* och bågsvarvningssdelen med en arbetsmetod som kan beskrivas som *trial and error*. Vidare är *lustaspekten* på arbetet en central metod, liksom också användandet av en *introvert* präglad arbetsmiljö och teknik. Textdelen syftar inte till att tillföra någon fördjupad kunskap till praktiken att forma, utan ska ses som en textteoretisk bakgrund till varför jag alltmer närmat mig ståndpunkten att konstnärlig forskning inom fältet för inredningsarkitektur och möbeldesign skulle gagnas av att drivas mot en metod och inriktning som liknar den andra delen av dessa studier; *Köttande* (bågsvarvningssdelen)- en i hög grad icke textuell undersökningsmetod i vilken ämnes- och teoriutveckling växer fram ur arbetet med att kultivera fysiska material och rumsligheter i vilka slutresultatet är möbler och rumsligheter. Den textteoretiska delen är en ansats till att skissera upp den idéhistoriska bakgrunden till den idag rådande, och enligt min mening, problematiska situation formgivningsfältet befinner sig i. Jag har tolkat historien utifrån formgivarens perspektiv i syfte att bidra till perspektivrikedom och för att ytterligare synliggöra formgivningens plats i historien. Utan vidare värderande jämförelser kan projektet liknas vid de för historieämnets utveckling avgörande tidpunkter då man inom arbetarrörelsen tog sig rätten att skriva historia och då man senare inom kvinnorörelsen började skriva historia utifrån sin synvinkel. Dessa har gett upphov till nya och annorlunda tolkningar av ett gammalt historiskt material vilka har fördjupat och i grunden förändrat vår förståelse av historien. Liksom tidigare proletariatet och kvinnan gjorts osynlig i historien har, menar jag, formens påverkan på vetenskaperna och idéhistorien varit ett område som i stor utsträckning har förbisetts.

Bågsvarvningssdelen redovisas i en utställning innehållande bågsvarven samt några möbler som tillverkats i denna.³⁷ Med utställningsmaterialet som utgångspunkt ges visningar och undervisning på plats.

Spekulation

Den textteoretiska delen bygger delvis på subjektiva tolkningar och spekulationer. Subjektiva spekulationer är som tidigare nämnts avgjort problematiska i forskningssammanhang men kanske är det trots allt berättigade och oundvikliga vid bedrivandet av konstnärlig forskning. Kanske finns här ett segment inom historieämnet i vilket formgivarens perspektiv kan bidra med en pusselbit. Det är inte omöjligt att det formseende som formgivare utvecklar i sitt arbete i vissa fall kan gynna förmågan att se förbi *triviala fakta* till förmån för uppfattandet av större *mönster och strukturer*.³⁸

³⁷ Se bild: 1-4 i bildbilagan.

³⁸ De kursiverade uttrycken är lånade från en recension av Carolyn Merchants bok *The Death of Nature* (1980), skriven av vetenskapshistorikern Tore Frängsmyr. Efter att ha redovisat en del kritiska synpunkter på arbetet avslutar Frängsmyr artikeln med att konstatera att det ändå är just denna sorts "spekulationer vi historiker behöver, om vi inte ska fastna i ett registrerande av triviala fakta. Vi behöver mönster och strukturer för att kunna sätta in fakta i ett meningsfullt sammanhang." Tore Frängsmyr, "Vetenskapsmannen som hjälte", s. 124.

Spekulationer (även de som till sin ordmässiga innebörd framstår som falska) kan bidra till ökad förståelse och kunskap. Inom konstnärliga områden är det paradoxala inte automatiskt motsägelsefullt. Där kan ett påstående ofta vara orimligt samtidigt som det säger något väsentligt om en viss företeelse eller ett tillstånd.

Formgivningsarbetets motsvarighet till spekulatation inom historieforskning kan kanske sägas vara *trial and error*. Arbetet fram till en färdig möbel präglas alltid av ett prövande av formmässiga och tekniska hypoteser. Vissa hypoteser visar sig falska (fungerar inte i praktiken) men dessa kan, likaväl som de mer lyckade experimenten, ge upphov till andra hypoteser som, om de provas, kanske visar sig fungera bra. Inom formgivning finns inga kunskapens återvändsgränder. Alla erfarenheter (även de dåliga) informerar arbetet och leder utvecklingen framåt.

Lustaspekten

Det finns mycket som talar för att graden av lust i en arbetsprocess påverkar såväl slutresultatet av ett utfört arbete som tiden det tar att slutföra arbetet. Om så är fallet kan inte lustaspekten betraktas som en trivial och trivselbetonad sidoeffekt av formgivningsarbete utan måste tvärtom ses som en central del av denna. Den berör för formgivningsyrket centrala faktorer som form, funktion och ekonomi. Många som arbetar inom formgivning har erfarenhet av att ett arbete flyter på bättre om uppgiften upplevs som stimulerande. Lusten tycks vara intimt förknippad med fart, energi, rytm och tempo. Lusten genererar i sig fart och energi vilket i sin tur sannolikt stimulerar hjärnan. Tempo, rytm och energi är viktiga beståndsdelar i alla hantverk som sysslar med materialbearbetning. En stickning som görs snabbt och rytmiskt blir tätare och starkare än en som görs långsamt. Ett sågsnitt blir rakare om det görs med tempo i ett svep än om det delas upp i segment. Lusten framstår som en viktig komponent för att dels hålla liv i hjärnan, i ett öppet kreativt sinne men också som en motor som förhindrar att man tappar styrfarten. I båda fallen handlar det om ekonomi.

Även den textteoretiska delen (denna avhandling) har informerats av lustaspekten. Vad man läser och hur man skriver påverkar vad man skriver om och hur man skriver det. Jag har i möjligaste mån undvikit litteratur som inte talar till mig till förmån för litteratur som inspirerat mig och som följaktligen är mer lustfylld att läsa och att skriva om. Jag upplever att mitt tankearbete och min formuleringsförmåga stimuleras av att skriva om teorier jag sympatiserar med i en form som kan beskrivas som frisinnad. Detta kan framstå som ett lättsinnigt och ansvarslost förhållningssätt, och det kan det ju ibland också vara, men det går inte att för den skull generellt avfärda dessa aspekter som ensidigt negativa. Lustaspekten är intimt förknippad med effektivitet, produktionstakt, kreativitet och förmåga.

Introvert arbete

Jag påstår att möbelformgivning i bågsvärv i liten utsträckning präglas av medvetna intellektuella begreppsliggjorda ställningstaganden utan tycks i högre grad påverkas av kroppsliga sinnliga och rytmiska impulser. Den bästa liknelsen för att beskriva metoden är

kanske *dans*. Bågsvarvaren bjuder upp materialet, maskinen och verktyget till dans. Man trummar igång, blir varm i kläderna, kommer upp i tempo, hittar en fungerande rytm att surfa med i och så svarar man. Hantverk handlar om att genom lyhördhet finna en fungerande balans mellan att föra och att låta sig föras. Väl där, i dansen, får man se vad som händer. Man ger sig till sin danspartner. En viktig förutsättning för att kunna lyssna ordentligt till material, maskin och kropp är att man inte störs av andra yttre faktorer. Metoden är av detta skäl beroende av koncentration, en koncentration som i detta fall uppnåtts genom att försöka gå in i ett relativt introvert tillstånd. Med denna metod har jag velat undersöka vad som händer i en koncentrerad dialog mellan kropp, verktyg och material. Metoden har syftat till att öka min känslighet och förmåga att uppfatta små formmässiga, färgmässiga, taktila och materiella nyanser. Resultatet dokumenteras i form av de möbler jag gjort i svarven. Dessa möbler, dess material, volym, form och konstruktion, och relationen dessa emellan utgör den teori vilken jag hoppas kan fungera som impulser till andra formgivare och arkitekter.

Eftersom skrivande är en i hög grad introvert praktik har naturligtvis även textdelen påverkats av bejakandet av introvert präglad arbete.

Utställningen

I utställningen: *Köttande- möbelformgivning i bågsvarv* ämnar jag genomföra visningar i vilka jag demonstrerar svarven och berättar om erfarenheter jag gjort då jag formgivit möbler i den. Utställda möbler, bågsvarv och provbitar utgör teori och manus, eller minnesanteckningar till dessa visningar. Eftersom manus inte är linjärt ordnat är det sannolikt (och önskvärt) att den ena visningen inte blir den andra lik. Jag ämnar försöka låta manus och besökare styra innehållet. Kropparna i rummet (de formgivna objekten och besökarna) och hur dessa organiserar sig och rör sig i rummet förväntas påverka vilka frågor som tas upp. Med denna metod hoppas jag nå två mål: För det första att teorier kring form uppkommer som inte hade uppkommit i en läs- och skrivpraktik, och för det andra att illustrera och gestalta formgivarens teori så som den av tradition utvecklats och kommunicerats.

Eftersom utställningen är tidsbegränsad och möblerna efter utställningens slut blir otillgängliga för allmänheten har utställningen, dess möbler och verktyg dokumenterats i rörlig bild. För att undvika risken att begreppsliga resonemang ska överskugga och dölja andra icke begreppsliga aspekter visas filmen okommenterad. Filmen motsvarar inte utställningsrummet eller de fysiska möblerna men den är en acceptabel kompromiss för att tillgodose det krav på dokumentation som ställs på studier på doktorandnivå.

Dokumentationsproblematiken är en omdiskuterad fråga inom konstnärlig forskning och problemet är uppenbart: Det är ett berättigat grundkrav på forskning att dess resultat ska dokumenteras och att redovisandet av dessa ska vara så klara och tydliga som möjligt. För formgivningsområdet innebär detta att en textuell eller bildmässig översättning eller representation av ett formgivet objekt riskerar göra forskningen mer oklar och otydlig än den vore om man skulle betrakta och använda själva de fysiska objekten som forskningen gäller.

Varje medierad representation, varje fotografisk eller textuell beskrivning förstärker och framhåller de delar av ett formgivningsarbete som faktiskt går att dokumentera i bild eller text, men detta sker ovillkorligen, menar jag, på bekostnad av de delar som inte låter sig fångas i bild eller i ord. Det ena utesluter det andra. Risken är att vi vänjer oss vid att tro att det som går att förmedla i bild och text är vad formgivning handlar om. På detta sätt trivialiseras succesivt all formgivning som står under påverkan av en textualiserad kunskapskultur och den förlorar åtskilliga av sina dimensioner.

Kanske måste vi kapitulera inför svårigheterna i projektet att dokumentera formmässiga processer och istället se den potential till ny kunskap som ligger i en dokumentation som präglas av ett visst mått otydlighet och otillgänglighet. På liknande sätt som folkmusiken utvecklades annorlunda (och enligt vissa i en musikaliskt mer intressant och komplex riktning) i kulturer som saknade tillgång till dokumentationstekniker som noter och inspelningsteknik kan man tänka sig att kunskap inom formgivning också den kan utvecklas i en mer intressant och vital riktning genom bristfälliga dokumentationsförfaranden än genom mer kompletta sådana.³⁹

³⁹ Bror Hjorth som var väl förtrogen med den norduppländska spelmanstraditionen har skrivit om hur "folkmusikens jordmån var isolering i de stora skogarna och ödebygderna..." Bror Hjorth, "Folkmusiken och konsten", s.5.

Forskningsöversikt

Den textteoretiska delen

Att spåra och redogöra för källorna till en viss idé eller teoribildning är erkänt svårt. Det går naturligtvis inte att heltäckande redogöra för den komplexitet av intryck och erfarenheter som utgör den egentliga källan och referensramen till en idé. Att spåra en idéns verkliga ursprung är bokstavligt talat omöjligt. Något lättare är det då att spåra den första gången en idé nedtecknades i textform. Detta har lett till att det blivit praxis att man i akademiska arbeten upprättar en förteckning över de tryckta källor som ligger bakom ett arbete. Syftet med detta är bland annat att var och en som tar del av ett arbete ska kunna granska det bakomliggande teoribygget, men också att tillgängliggöra kunskap till stöd för framtida forskning. Risken med denna trycksaksreferenskultur är att den tenderar att förstärka den textualiserade kunskapens betydelse för ämnesutvecklingen på bekostnad av andra former av kunskap. Den bilden utmanas idag från flera håll och många vetenskapshistoriker menar att viktiga vetenskapliga upptäckter och uppfinningar historiskt sett ofta varit resultatet av helt andra kunnigheter än läs- och skrivkunnighet.⁴⁰ Elizabeth Kamarck Minnich, professor i filosofi, skriver:

”Books and articles are by no means the only or even the primary sources of ideas that change us. At least as often – and probably more so – such ideas come to us in conversation. But when it comes time to list sources, to give credit, to adduce examples, we turn to published work. Unfortunately, though, such listings can falsify the history of ideas – and miss almost entirely histories of thinking- by making it appear as if all important ideas are in texts and *only* in texts. They also inaccurately and unfairly privilege those who write over those who think, talk, act, and teach with such involvement that they do not pause to produce the texts that in some cultures confer that peculiar thing, ownership of ideas.”⁴¹

Om jag skulle kontextualisera det tankebygge som präglar denna avhandling genom att referera till tidigare textkällor skulle detta bidra till att ytterligare cementera en bild av hur kunskap förmedlas och produceras som är ofullständig och osann. Det skulle befästa bilden av att kunskap inom formgivning produceras någon annanstans än i praktiken och det skulle skänka ökad prestige åt de kunskapsfält som av gammal tradition formulerar sig i ord och text på den praktiska, formmässiga och konstnärliga kunskapens bekostnad. Detta problem blir kanske särskild tydligt om ämnet för forskningen i marginell grad utvecklats genom text, vilket är fallet inom inredningsarkitektur och möbeldesign.

Under förutsättning att man håller ovanstående resonemang i minnet går det ändå att relativt täckande och i informationssyfte redovisa några centrala teoribildningar som utövat särskilt stort inflytande på utvecklandet av teorierna i denna avhandlings textdel. Dessa är i ungefärlig prioritetsordning:

⁴⁰ Harvey J Graff (red.) “Introduction”, s. 21.

⁴¹ Elizabeth Kamarck Minnich, “Thinking: An introductory essay”, s. xi.

Walter J Ong: Muntlig och skriftlig kultur- Teknologiseringen av ordet

Benjamin Farrington: Grekisk vetenskap

Marshall McLuhan: Gutenberggalaxen

Barbara Fox Keller: Gender and Science

Ludwik Fleck: Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum- Inledning till läran om tankestil och tankekollektiv

Richard Rorty: Hopp istället för kunskap

Alla dessa behandlar, mer eller mindre direkt, formfrågor men ingen gör det utifrån perspektivet formgivning. Deras huvudsakliga perspektiv på sådana frågor som kan ha relevans för formgivaryrkena, frågor kring språk, kropp, stil, form, makt och rumslighet är antingen vetenskapshistoriskt (Farrington), vetenskapsteoretiskt (Fleck), kunskapsfilosofiskt (Rorty), genusvetenskapligt (Fox Keller), språkvetenskapligt (Ong), eller litteraturvetenskapligt (McLuhan). Alla har ett historiskt perspektiv och rör sig kring olika aspekter på kunskapsbegreppet. Jag har med hjälp av bland annat dessa böcker försökt tolka och ge en bild av hur formgivningsyrket har påverkats och formats av de skeenden inom idéhistoria, vetenskapsteori och kunskapsfilosofi som beskrivs i dessa arbeten.

Formgivningsdelen

Om det är svårt att presentera en tillfredsställande och uttömmande forskningsöversikt över teoridelen så framstår det som ännu besvärligare att göra det i den tekniskt konstnärliga delen. Det är ingen floskel att hävda att formgivningsarbete influeras av allting formgivaren upplever och någonsin upplevt med alla sina sinnesorgan, med sitt medvetande men också med sitt under- eller omedvetna. Det är således omöjligt att ge en heltäckande redogörelse för dess källor med mindre än att man förenklar och trivialiserar bilden av hur en kunskapsprocess går till och vilka dess källor är. En sådan förenkling är särskilt oacceptabel i detta arbete vilket har som uttalad ambition att just undersöka kunskapsprocessens komplexitet och betydelsen av finare, och till text icke översättbara, nyanser inom formgivningsfälten.

Vad som däremot går är att presentera är en förenklad översikt över den tekniska delen av kunskapsutveckling i detta arbete. Dessa är i en ungefärlig prioritetsordning:

Studier av ett youtubeklipp med bågsvarvaren Mostopha Dnouch (2010-).⁴²

Studier av ritning av bågsvarv uppmätt av länshemslöjdskonsulent Peder Strådahl (2010).

Deltagande på kurs i skärsvarvningens grunder under ledning av möbelsnickare Anders Matsson (1993).

⁴² För fullständig webadress, se litteraturförteckning under: Digitala källor. Alt. ange sökord: "morrocan bow lathe" på You Tube

Denna avhandling inrättar sig i ringa grad inom fältet för praktisk kunskap eller i en fenomenologisk tanketradition, inom vilka man fördjupat sig i bland annat praktikens och kroppens roll vid kunskapsproduktion. Det är min erfarenhet att man inom dessa fält ofta koncentrerar sina undersökningar mot att försöka förstå och formulera vad det är praktikern gör i sitt arbete. I formgivarens fall gäller då att synliggöra och begreppsliggöra vad det är en formgivare gör när denne formger? Detta arbete riktar sig i första hand till praktiserande inredningsarkitekter och möbelformgivare, samt studerande och pedagoger i dessa ämnen. Jag menar att en analys av vad det är formgivare gör när de arbetar inte är en prioriterad fråga inom yrkesfälten formgivning. Detta arbete är utformat utifrån övertygelsen att formgivare redan vet vad de gör och således inte gagnas av att ytterligare fördjupa sig i detta. Syftet med denna avhandling är istället att presentera metoder och formgivna resultat som kan ge impulser till vidareutveckling inom möbel och inredningsfältet. Det är min förhoppning att även utövare inom närliggande formgivningsfält kan ha utbyte av arbetet.

Del 2: Om bågsvävning

Denna essädel beskriver bakgrunden till valet att undersöka och utveckla möbelformgivning genom bågsvävningsteknik. Den tes som varit pådrivande vid skrivandet av hela denna avhandling men som är särskilt framträdande i denna essädel är den att inom formgivning utgår all teori från fysisk praktik, och således är den också intimt förknippad med kropp och form. Centrala impulser som bejakas i denna form av teoribildning är minne, sinne, upplevelser och erfarenheter av idéer, rum, material och form.

Kontorsstolen- från verktyg till hjälpmedel

Kontorsstolen är den kanske mest avancerade versioner av sittmöbel för arbetssituationer som vår kultur frambringat. I kontorsstolen drivs det i grunden tyngdlagsbundna sittandet mot svävandets princip. Med en känsla som efterliknar tyngdlöshet, möjliggjord av avancerad stoppningsteknik halvsvävar användaren i sin stol, till synes trotsande tyngdlagen och nästan befriad från sin egen kroppsvikt. I en kontorsstol använder man inte kroppens egna muskler och man känner således inte av den egna kroppens fulla tyngd. Sannolikt är det bakomliggande motivet till att driva sittandet mot en känsla av att man svävar en föreställning om att intellektuellt arbete gynnas av att inte störas av kroppen. Denna uppfattning har gamla och djupa rötter i vår kulturhistoria. Åtminstone sedan Sokrates har västerländsk tanketradition präglats av att söka ställa kropp och själ i motsatsförhållande till varandra. Kroppen har ansetts vara sinnenas boning medan intellektet och tanken har lokaliserats till själen. Sokrates misstrodde kroppen och sinnena då dessa ansågs stå i vägen för vår förmåga att se verkligheten klart.⁴³ Kroppen stör sikten bland annat genom att väcka lidelser, sända ut falska signaler och framkalla förljugna bilder. Kroppen ses enligt denna tanketradition som ett fängelse för själen. Endast med en själ befriad från sinnen och kropp kan vi se sanningen. Denna strävan bort från den tunga jordbundna kroppen och upp i den fria immateriella själen är ett återkommande drömtema inom filosofin som starkt präglat västerländsk självbild och idéhistoria. I kontorsstolen har man försökt fullborda detta projekt på teknologisk och formmässig väg. Filosofiska resonemang och begrepp har i kontorsstolen översatts till tekniska funktioner och getts materiell form. Sokrates och kontorsmöbeltillverkaren delar samma vision: Att avveckla känslan av en kropp i syfte att förstärka upplevelsen av en själ som lämnat kroppen i övertygelsen att detta ska förbättra vårt tankearbete. Kontorsstolen är resultatet av en mytologiserad dröm om andens frigörelse från kroppen, en religiös impuls på västerländsk kunskapssyn som överlevt i det moderna vetenskapssamhället och än idag utövar ett magiskt inflytande på skola, arbete och forskning.

Ett annat ord för denna strävan att avveckla upplevelsen av den egna kroppen som präglat såväl utvecklingen av kontorsstolen som västerländsk kunskapssyn är *komfort*. Målet med

⁴³ Resonemanget behandlas också bl.a. under rubriken: "Aten- kroppen attackeras. Vetenskapen abstraheras. Filosofin blir konservativ".

kontorsstolen är största möjliga kroppsliga komfort. Att arbeta mot maximal komfort innebär att lokalisera de punkter i vilka kroppen utsätts för tryck för att sedan försöka eliminera dessa så att kroppen upplevs som så viktlös som möjligt. Genom att bygga upp vadderade *pads*, eller mjuka vallar vid sidan av den punkt på kroppen som gör sig påmind avlastas den ömma punkten. Men då dessa nya vallar flyttar kroppens tyngdpunkt till nya platser så drivs kroppen mot att hitta en ny kroppsställning vilket skapar nytt tryck på nya delar av kroppen. Ytterligare vadderade partier måste adderas. Strävan efter maximal komfort blir på detta sätt ett arbete utan slut. För varje åtgärdat problemområde dyker det upp minst ett nytt. Detta har gett upphov till det komplexa landskap av kullar och dalar som tillsammans bildar den moderna kontorsstolens kontaktytor mot vår kropp, dess sits, rygg och armstöd.

Kontorsstolen är vår kulturs senaste version av verktyg för arbeten som utförs i sittande ställning. Den är en mycket komplex möbel. En jämförelsevis enkel kontorsstol av standardmodell är sammansatt av tio- tjugo olika material och den har över sextio olika synliga delar och minst lika många till finns dolda i stolens innanmäte. Kontorsstolen har inspirerats av, och kopierat, kroppens muskulära funktioner och i viss utsträckning också ersatt dessa. Vill man höja höger arm, böja ryggen bakåt eller vinkla huvudet görs detta inte genom att använda kroppens muskler och leder utan stolens. Kontorsstolen medger (och till och med uppmuntrar till) ett, ur fysisk kroppslig synpunkt, passivt präglat sittande. Kontorsstolen formar i hög grad våra rörelsemönster när vi arbetar och tänker. Den omformar vår kropp. Detta i sin tur påverkar sannolikt också våra tankemönster. Detta innebär att kontorsstolen är medskapande till allt arbete som utförs i denna. Den påverkar slutprodukten. Människan formger och skapar objekt och miljöer som sedan i sin tur formger och skapar oss. Detta är en insikt som uppmärksammas i modern tid av akademiker som till exempel Marshall McLuhan och, på senare år också Bruno la Tour⁴⁴ men som förmodligen alltid varit känt inom hantverksyrkena. Inom yrken där verktygs- och materialkunnande utgjort stränga villkor för yrkesutövning kommer den typen av teorier naturligt.

Människan- ett verktyg i kontorsstolens tjänst

Hur påverkar kontorsstolen vad och hur vi tänker? Vilken karaktär, vilket temperament, har det arbete som produceras i kontorsstolsmiljö? När kontorsstolen väl har kopierat alla kroppsliga delar från sin brukare, när stolen getts mänsklig skala och gestalt och när dessa konturer fyllts med kött, muskler och leder (stoppning, gastrycksbehållare, armstöd etc.) börjar förhållandet dem emellan sakta förändras. Maktförhållandet förskjuts. Det är inte längre helt klart vem som bestämmer, Vem är egentligen den aktivare parten i förhållandet mellan kontorsstolen och dess användare? Den samtida kontorsstolen kan kanske inte längre beskrivas som ett arbetsredskap, ett verktyg som utnyttjas aktivt av sin användare utan har övergått till att alltmer likna ett hjälpmedel, ett hjälpmedel åt en alltmer passiviserad och hjälplös vårdtagare.

I en dystopiskt färgad läsning av kontorsstolens effekt på vår kultur är människan upphängd, omsluten och *curlad* av en visserligen rörande men också på många sätt överdriven teknisk

⁴⁴ Bruno la Tour är den kanske mest namnkunnige teoretikern bakom *actor network theory* (ANT) vilken understryker och framhåller objektens betydelse i sociala och andra sammanhang. Källa: Wikipedia.

omsorg. Kontorsstolen påminner om HAL, datorn i filmen 2001 som med vänlig och välmenande röst tar över människans rymdfarkost och styr den mot undergång. Kontorsstolens omsorg har format sin användare till en av sina vårdsinstrument fjättrad patient snarare än till en fri själ. Bekvämad till döds, förförd och försvagad av skenande komforttänkande blev det av den fritänkande filosofen som Sokrates drömde om istället en passiviserad och viljesvag vårdtagare.

Drömmen om att befria själen från kroppen har väl egentligen aldrig realiserats i praktiken. Kroppen tenderar att envist hänga sig kvar och göra sig påmind, och även om det på något sätt ändå vore möjligt att frigöra själen från kroppen kan man med fog ifrågasätta relevansen av den sortens kunskap som söker förtränga och bortse från kroppsliga och materiella aspekter på tillvaron. Ett tänkande som aldrig stöts och blöts mot material känner till slut inga gränser och riskerar gradvis att bli alltmer fantastiskt och irrelevant. Kontorsstolen är en del av denna utveckling. Den har gynnat dessa fantastier därför att den som tänker i en kontorsstol tillåts leva kvar i illusionen att kroppen är sekundär eller att den rentav, i tillvarons renaste och mest ideala form, inte ens existerar. I den moderna kontorsstolen tycks denna visionära impuls ha löpt amok. Ett ensidigt intellektuellt visionärt tänkande löper risk att bli motståndslöst, slappt och kravlöst. Kanske är det så att den som arbetar i en kontorsstol tenderar att laborera med, och utveckla ideala förutsättningar. Ideala och orealistiska.

Hantverk är motsatsen till långsamhet

Kontorsstolen medger i princip endast en fysisk aktivitet. Den sista och enda roll kroppen spelar inom intellektuellt kontorsarbete idag är att knappa på tangentbordet och att röra datormusen. Att röra musen upp och ned är den största gest som kroppen utför i kontorsstolen. Av kroppens stolta historia som centrum och utgångspunkt för allt mänskligt arbete, som byggare av civilisationer och högkulturer återstår nu bara ett litet rudiment- en mikro-rörelse med armen några millimeter åt det ena eller andra hållet. Datormusens pilliga och småskaliga natur ökar risken för att arbetsprocessen präglas av osäkerhet och ett slags velande temperament. Att vela är att skicka energi åt flera olika håll samtidigt. Inom alla former av hantverk är det självförtroende som följer av att man behärskar och är herre över sina verktyg av avgörande betydelse för resultatet. Osäkerhet och velighet har en förödande effekt på arbete. Det stoppar flödet, bryter rytmen och dödar lusten och självförtroendet, och utan dessa kan arbete inte utföras väl. Alla så kallat traditionella hantverk tycks präglas av högt tempo. När man stickar eller täljer bygger man för varje maska eller skär upp en tempofylld rytmisk energi. Denna rörelseenergi tar man med sig in i nästa maska eller skär. Om man stickar långsamt blir stickningen sämre till såväl form som funktion. Det är av bland annat detta skäl som de hantverk som utförs i en kontorsstol med en datormus som verktyg är problematiska, menar jag. De tenderar att driva arbetet i en pedantisk, småpillig och långsam riktning. Musgesten utförd i kontorsstolen driver tänkandet mot att hänga upp sig på detaljer vilket påverkar förmågan att uppfatta mönster, helheter och rumsligheter negativt. En aspekt som jag tror får särskilt negativa konsekvenser inom fälten för arkitektur, inredning och design, inom vilka faktorer som kropp, rytm, material, volym, akustik och rumslighet är av central betydelse.

Fånge i vattensängens epicentrum

Kanske är den samtida kontorsstolen resultatet av en moralisk konflikt i vilka konkurrerande och ibland motsägelsefulla krafter verkat. I detta kraftcentra har den moderna kontorsstolen, gjutits, härdats och fått sin nuvarande form. Konflikten ligger i den förhärskande moralistiska principen att det arbete som i vår kultur värderas högst är intellektuellt arbete och att detta arbete utförs bäst i sittande ställning. Att ligga och arbeta anses dekadent men på grund av de arbetsrelaterade skador som blivit en följd av det myckna sittandet har man, i konflikt med den egna moralen, ändå sett sig tvungen att ge denna uppräta ställning en madrassliknande komfort så att det nästan blir som att ligga trots att man egentligen sitter. I kontorsstolen sitter kroppen bekvämt tillbakalutad, eller ligger passiviserad i halvdvala beroende på hur man vill se på saken. Kontorsstolen är en imponerande, och till besatthet gränsande, uppvisning i en kulturs strävan efter maximal komfort och funktion. En representativ symbol för de sidor av vår kultur som präglas av välmenande gester som ibland slår över i något annat. Kanske är det så att vår civilisation *peakar*, når sin höjdpunkt, med kontorsstolen. Är det möjligt att nå längre i rörande men också överdrivet omsorgstänkande?

Det kontorsstolen kanske mer än något annat visat oss är att komfort och funktion har upphört att vara enkla begrepp som bara kan tolkas och värderas på ett sätt. Den påminner oss om att allt som är bra också kan bli lite för bra. Kontorsstolen påminner lite om vattensängen. I en vattensäng ligger man bekvämt endast om man ligger helt stilla och att försöka ta sig ur den är nästan omöjligt eller i alla fall väldigt besvärligt. Beslutet att börja formge möbler i bågsvärv har inneburit att jag tvingats upp ur min kontorsstol. Det har varit bra för min designprocess.

Embedded sensuousness – om löparskon

Om kroppen förnekas sinnliga upplevelser genom att sättas i en kontorsstol så gäller detsamma i relationen mellan fot och sko. Skon formar också den sin bärare till såväl kropp som själ. Detta har på senare år uppmärksammat inom löparkulturen. Det har förts fram kritik mot hur den typ av löparsko med omsorgsfullt uppbyggd och stötdämpande sula som varit dominerande på marknaden sedan 1970- talet har drivit löpsteget mot en onaturlig riktning i vilken löparen sätter ned hälen först. Dessa kritiker menar att detta leder till en stötig löpstil som är såväl oekonomisk som direkt skadlig. När hälen av sin sko uppmanas att ta hela stöten i löpningen fortplantas denna stöt upp i ryggraden. Detta kan leda till framtida ryggproblem. Om detta stämmer så är det lätt att dra paralleller till kontorsstolen som också den präglas av skadligt komforttänkande. Löparskons avancerat uppbyggda sula framstår i ljuset av detta som förrädisk. Den ger en falsk trygghet. Dess stötdämpande funktion är bara för stunden, men i själva verket skjuter den bara skadorna framför sig till framtiden. Om kroppen, uppallad som den är i en kontorsstol, förnekas känna och förhindras använda sina sinnen så framstår situationen som än mer allvarlig för foten. Foten hålls isolerad i en vadderad cell all sin vakna tid. Den upplever ingenting annat än den mjuka, säkra och mörka insidan av sin sko.

Foten består av 26 olika ben, 33 leder och över hundra muskler, nervtrådar och annat. En stor mängd nervtrådar som strålar runt i kroppen slutar i fotsulan. Alla dessa oräkneliga kontaktytor och känselspröt bäddar vi varje dag noggrant in i skon varpå foten reduceras till

en klump, till föga mer än ett dött lemaravslut. Vår skobeklädda fot ger oss inte mycket mer information än ett träben skulle gjort. Liksom i fallet med kontorstolen och kroppen behandlas också foten som den gör i allra största välmening. Skon är där för att skydda oss mot kyla, fukt och vassa saker. Den gör det möjligt för oss att gå eller springa på ogästvänliga underlag. Skons syfte är att genom avancerad teknik skydda foten från yttre skador. Men på samma sätt som hos kontorstolen har detta också lett till att foten frångäts en mängd möjligheter till sinnliga upplevelser. Genom att bygga upp en sula av olika lager stötdämpande material med olika densitet och fjädringsförmåga har foten isolerats från sin yttre omgivning och befinner sig nu ensam i ett eget och nästan bortglömt universum, men kanske är denna överdrivna omsorg om foten en fasad? Möjligen finns det också andra bakomliggande orsaker till varför foten negligeras och isoleras i vår kultur. Utgör dess position på kroppen, dess kontaktyta med jorden, med materialiteten ett hot mot det andligt intellektuella projektet att frigöra själen från kroppen? Är foten så illa sedd för att den ligger längst från huvudet, all boklig lärdoms boning och längst från himlen, själens mål? Den västerländska idétraditionen är starkt präglad av en misstänksamhet mot allting som förknippas med kroppen. Formen, kvinnan, hantverkaren, naturen och möjligen också foten förknippas enligt denna kropps-fobiska tradition med kroppen och betraktas följaktligen med misstänksamhet och rädsla. I den moderna och teknologiskt högt avancerade löparskon blir likheterna med kontorstolen särskilt tydliga. Om kontorstolen utgör en viktig pusselbit för förståelsen av sittandets historia från stock-och-stensittandets tidsålder till våra dagar så fyller löparskon samma funktion i historien om våra fotbeklädnader från Jesussandalen till idag.

Mitt eget intresse för min fot började med att jag för några år sedan började få signaler från min skobeklädda och isolerade fot. Trots att jag inte använde den och trots att den var klädd med en välvadderad och av flera lager uppbyggd fjädrande sula sände min fot ut signaler i form av kittlingar och en obestämbar lite stickande känsla i höger pektå. Min fot gjorde sig påmind. Det är helt klart att min fot ville mig någonting, men vad? Efter alla dessa år i skor hade jag helt förlorat kontakt med mina egna fötter. Jag hade förlorat förmågan att tolka dess signaler. Jag tror att den skofjättrade foten, precis som kroppen i kontorstolen, är understimulerad. Signalerna jag fick var fotens motsvarighet till kroppens musarm och nackspärr. Jag tolkade det som en varningssignal. Ett rop på hjälp från långt därnere, från kroppens yttersta utpost. Min fot behövde väckas ur sin vadderade högteknologiska mardröm. Synen som mötte mig då jag tog av mig strumpor och skor påminde om den som möter en då man tar bort gipset från en bruten arm efter veckor i gips. Två blekrosa lemmar med flortunn, nästan genomskinlig och ömtålig hud. Hjälplosa och överkänsliga låg de där och likande mest två fula nykläckta fågelungar. Frågan blev nu: Kommer mina fötter klara sig härute eller har jag *curlat* dem till döds? Är deras statarmentalitet så djupt rotad efter alla dessa år att de kommer krypa direkt tillbaka till sin trygga och menlösa inbäddade tillvaro i min Nikesko? Nästa fråga blev: Vad ska jag använda mina fötter till? Vilken nytta kan en fot göra idag 2012? Jag fann svaret i en femtusen år gammal uppfinning.

Att tänka är ett sätt att tänka. Att göra ett annat.

Bella Rune

Svarvens historia

Bågsvarvningstekniken är minst 5000 år gammal. En bågsvarv drivs med hjälp av ett pilbågsliknande verktyg vars sträng är snodd ett varv runt det trästycke som ska fås att rotera. Detta trästycke, svarvämnet, är upphängd och roterar fritt mellan två dubb. Tekniken är densamma som hos den mer kända ”stenåldersmetoden” för att göra upp eld, i vilken bågens sträng virats runt en pinne som hålls i lodrät stående position med hjälp av två träplattor i vardera änden vilka har små urskålningar för pinnens ändar att rotera fritt i. Då pinnen bringas i rotation av att bågen dras fram och tillbaka alstras värme på den punkt där den roterande pinnen gnids mot bottenplattan. Om man då tillför ett torrt och lättantändligt material kan eld uppstå. Samma teknik användes också för att borra hål. Om materialet i den roterande pinnen är hårdare än det i bottenplattan kommer småningom pinnen att nöta eller skära ett hål i bottenplattan. Bågsvarvningstekniken stammar sannolikt från dessa kunskaper. Man upptäckte att det gick att omforma själva den roterande pinnen genom att hålla en vass egg eller möjligen en skrovlig yta mot den. Tanken att börja bearbeta själva maskinen, att börja behandla en maskindel (som egentligen varit ämnad att bearbeta andra material med) som ett ämne för bearbetning är inte självklar och kräver, föreställer jag mig, en stor tankeomställning.

Pilbågen benämns ibland som den första maskinen.⁴⁵ Denna uppfinning gav alltså upphov till andra viktiga uppfinningar av vilka svarven var en. Svarven tas ofta upp i förteckningar över för mänskligheten viktiga uppfinningar. Huruvida den förtjänar denna position beror nog lite på vad man menar med en viktig uppfinning. Det finns fog för att ifrågasätta hur mycket svarvkonsten egentligen betydde för människans tekniska utveckling i arkaisk tid. Det fanns väl egentligen ingenting svarven kunde som inte kunde göras tillräckligt bra med en kniv eller yxa. Visserligen är det bara svarven som kan omforma träämnen till exakt rundhet men teknologin hade väl i arkaisk tid knappast utvecklats så långt att denna cirkulära kvalitet kunde användas till något nyttigt? Kraven på exakthet hade ännu inte funnit någon tillämpning, tänker jag mig. Långt senare skulle dock den kunskapen bli avgörande för utvecklingen. Är det inte först då metallhanteringen förfinats och mekaniken utvecklats till en högre nivå som vikten av exakt rundhet och förmågan att kunna duplicera saker till exakt samma mått blir riktigt användbar? Finmekanik med drivaxlar, kugghjul med mera förutsätter exakthet i maskindelnerna.

Om svarven alltså inte var så betydelsefull för den tidiga praktiskt tekniska utvecklingen så var den kanske desto betydelsefullare för utvecklandet av tänkandet. Svarven var kanske främst en maskin att tänka nytt och annorlunda med. En tvådimensionell cirkel är enkel att göra och säkerligen uråldrig som form. Den görs genom att man håller två pinnar som en passare vilken dras i sanden. Även cirkelns centrum visar sig visuellt med hjälp av passaren i form av det märke som passaren lämnat efter sig. Det nya som svarvandets kanske gav upphov

⁴⁵ Bosse Sundin, ”Den kupade handen. Människan och tekniken”, sid. 32.

till var upptäckten av ett centrum i en tredimensionell kropp. Alltså förmågan att uppleva och lokalisera ett materials centrum utan att varken kunna se eller känna på det. Ett svarvämne sätts mellan två dubb och sätts i rotation med hjälp av bågen. Eftersom ämnet inte ännu är runt präglas rotationen av obalans och oro. Ämnets centrum är fördolt i ett kaos. Ämnet kränger lite hit och dit och det är inte lätt att svarva i det. Svarvjärnet hoppar på grund av ämnets ojämnheter. Det hackar och bullrar och för en nybörjare är det en allmänt frustrerande upplevelse. Men det kommer en belöning. Plötsligt blir allting stilla. När ämnet väl blivit runt blir det nästan tyst. Nu kan man röra bågen friktionsfritt fram och tillbaka och svarvjärnet skär långa fina spånor utan någon märkbar ansträngning. Allting flyter på fint. Det stökiga bullrandet har ersatts med det tysta fräsandet då järnet skär i trä. Det är en skönhetsupplevelse som kan liknas vid känslan av en färd på ett oroligt hav där båten kastas hit och dit av vågorna men där man småningom seglar in i en skyddande hamn. Allt blir plötsligt tyst, stilla och tryggt. Vad som har hänt är att ämnet gjorts cirkulärt. Därför roterar det nu friktionsfritt runt sin, med alla sinnen, lokaliserade och upplevda mittaxel. Kaoset har ersatts av ordning. Centrum har lokaliserats.

Det oroliga kastandet hit och dit har ersatts med känslan av att surfa. Svarvjärnet surfar fram på svarvämnets kurvor av vågtoppar och dalar och lämnar, liksom vågskum, långa fina spånor bakom sig. Blicken, som tidigare var krampaktigt svetsad vid punkten där järnets egg möter ämnet kan nu höjas och vandra fritt över ämnets ryggås. Skärningen har bringats i kontroll. Synen behöver inte längre stirra sig blind på detaljer och segment. Handen och foten som håller svarvjärnet sköter själva om skärandet. Synsinnet gör bättre nytta som verktyg för att överblicka profilen, helhetens form och dess relation till rummet. Det är här fråga om tankeutveckling och kunskapsproduktion som kroppslig och i hög grad audi-taktil skönhetsupplevelse. Hela arbetet är en starkt sinnligt präglad upplevelse och med den egenskapen kan man anta att det är en upplevelse som också vässar och vidgar sinnena. Egenskaper som, inte minst inom formgivning, är värdefulla för ämnets utveckling.

Kanske gick inte de nya kunskaper som svarven gav upphov till att omedelbart omsätta i praktiska tekniska framsteg. Kanske var dess påverkan på utvecklingen av mer indirekt, men inte för den skull mindre betydelsefull, art. Att uppleva och lokalisera materialets centrumaxel utan att kunna se eller känna det övade det abstrakta tänkandet hos forntidens människor. Vid svarven, liksom vid drejskivan, mediterade människan över rundhet, centrum, mittaxel och profil, och detta gjordes i en formkontext. Man tänkte med hjälp av form och görande. Om pilbågen var den första maskinen så var svarven en av de första designmaskinerna. Esteten och formgivaren fick i svarven ett stimulerande och effektivt verktyg att tänka med.

Efter att ha arbetat med och studerat formgivning och rumsgestaltning i över tjugo år har jag kommit till en punkt där jag finner mycket av samtida västerländsk arkitektur och design ostimulerande och förutsägbar. Jag tror att det beror på att samtida arkitektur och design har drivit allt längre bort från sin kärnverksamhet. Man kan urskilja två olika dominerande krafter som lockar till sig många formgivare. Den första styrs av kommersiella intressen. Den andra är mer influerad av akademisk kunskapskultur. Formgivningsfältet har kapats av *image guys*

(bildstyrda reklamare) från ena hållet och av *word guys*⁴⁶ (textstyrda akademiker) från det andra. Effekten av inflytandet från dessa två ganska skilda samhällskrafter tycks, till synes paradoxalt, blivit i stort sett densamma. Båda har reducerat ett sinnligt, plastiskt, rumsligt och tredimensionellt yrke till att alltmer handla om avbildning. I reklamarnas fall är denna bild ett fräscht och *photoshoppat* fotografi och i akademikernas fall är bilden en text. Arkitektur och design har blivit alltmer platt, litterär och linjär. Den har kommit att reduceras till någonslags *storytelling*. Gemensamt för *word guys* och *image guys* är att båda ryggar för kropp. Inom båda dessa grupper odlas en kroppsfohi som oftast får sitt uttryck i en sokratiskt influerad kropps- och sinnesförnekelse. Västerländsk idétradition präglas starkt av beröringsrädsla, en rädsla som driver den mot att i alla lägen försöka befria kroppen från alla former av motstånd.⁴⁷

If you want to change how people think, give them a tool the use of which will lead them to think differently.

Buckminster Fuller

Vanan att betrakta form som bild utövar idag stort inflytande på samtida arkitektur och design och den är ett djupt rotat synsätt som det följaktligen kan vara svårt att frigöra sig från. Ett sätt att slå sig fri från en form som upplevs som tvingande och improduktiv kan vara att byta ut de verktyg med vilka denna tvingande form görs mot alternativa redskap. Jag har för detta ändamål valt bågsvanen.

Idag produceras nästan alla underlag för arkitektur och design i en tvådimensionell datormiljö. Den gängse formgivningsmiljön är en kontorsstol och en dator. Formgivningen sker i olika CAD program (computer aided design). I CAD arbetar man tvådimensionellt i simulerade 3-D miljöer och i ritningsform. Formgivningen sker, oavsett om det rör sig om stadsplanering för mångmiljonstäder eller om design av en liten detalj på en mobiltelefon, genom att man rör och klickar lite på musen. Nästan all formgivning sker med dessa miniatyrgester. Jag har i denna avhandling gjort antagandet att denna formgivarnas gängse och dominerande arbetsmiljö och verktyg stammar från just den rådande kultur inom fältet som jag ifrågasätter. Att kontorsstolen, musen, tangentbordet, skärmen och CAD är utvecklade (medvetet eller omedvetet) delvis för att ytterligare förstärka den tvådimensionella representationens ställning på kroppens och rummets bekostnad. Att de är resultatet av en starkt textualiserad kultur. Detta antagande ledde till beslutet att genomföra ett formgivningsprojekt som präglas av att göra och vara tvärtemot. Om den formgivningskultur som jag problematiserar präglas av stillasittande, låg temperatur, långsamhet, skalmodeller, hand, själ, abstraktion, tvådimensionalitet och immaterialitet så framstår det som relevant att undersöka vilken form

⁴⁶ "Word guys" används i filmen "W." av rollfiguren George W Bush när han tilltalar sin talskrivarestab. Regi Oliver Stone. 2008.

⁴⁷ Sociologen Richard Sennett skriver angående kroppen i den västerländska kulturen: "This desire to free the body from resistance is coupled with the fear of touching, a fear made evident in modern urban design". Richard Sennett, "Flesh and Stone. The body and the city in western civilization", s. 18.

som skulle komma ut av att arbeta med dessas motsatser, med rörelse, värme, hastighet, fullskala, fot, kropp, konkretion, tredimensionalitet, materialitet.

Det bör tilläggas att häri ligger egentligen ingen allvarlig kritik mot digitala verktyg för design. Problemet ligger snarare i våra egna ofta optimistiska och romantiska förväntningar på endast digitala verktyg. Jag vill väcka frågan om behovet av fler verktyg än endast ett för designprocesser. I perspektivrikedomens, riskspridningens och mångfaldens namn förespråkar jag en större valfrihet och mångfald av verktyg än vad som idag präglar många design- och arkitekturpraktiker.

En central faktor vid bågsvarvning är att den ena handen är upptagen med att dra bågen. Detta innebär i sin tur att svarvjärnet måste hållas med endast en hand. Skärsvarvning kräver precision och fasthet. Eggen skär endast i ett visst precist läge som man måste hålla fast vid samtidigt som små justeringar hela tiden måste göra då svarvämnets form och tjocklek ju ändras under svarvningens gång. Att lära sig göra detta med endast en hand framstår som närmast omöjligt eller hursomhelst onödigt svårt. Av detta skäl involveras också foten i arbetet. Svarvjärnet spänns i läge mellan hand och stortå och de justeringar som görs är ett samspel mellan tå och hand.

Att dansa en stol

En svaghet med digitala verktyg är att de saknar puls. Att de är så tysta. Jag föreställer mig att allt hantverk präglas av rytm, ljud och vibrationer. Inte minst gäller detta maskinarbete. Maskinens ljud, dess buller eller susande utgör en rytmisk melodi vilken hantverkaren inrättar sig till och dansar med i. Detta ger arbetet en rytm och ett tempo som bidrar till att arbetet blir både roligare och bättre utfört.⁴⁸ Detta "soundtrack" i bordunform som ligger som en bakgrundston i allt hantverksmässigt formgivningsarbete påverkar naturligtvis formen och således påverkar avsaknaden av detta "soundtrack" också vilken form som skapas i en designsituation. I ett system i vilken formgivare är avskild från produktion och sitter i ett annat rum och gör ritningar till det som senare ska produceras någon annanstans går man miste om denna musikaliska motor för designprocessen.

Rytmen har med skönhet, rationalitet och precision att göra. Jag har starka minnesbilder av på vilket sätt Nils Andersson, lärare på Nyckelviksskolan, hyvlade på skolans rikthyvel. Tankarna gick till dans då man såg hur hans kropp rörde sig mjukt, kontrollerat och balanserat fram och tillbaka till rytmen av maskinen. På Svt play finns några journalfilmer från 1923 som visar slöjdare i arbete. Här finns bland annat en träskomakare, en stolsmakare och en person som gör laggkärl.⁴⁹ Dessa är alla liksom ett med sina verktyg och sina slöjdämnen. De använder hela kroppen för att klämma fast ämnena med foten, i armhålan eller mellan benen. För varje nytt moment byter de ställning. Jag vet inte om det är rätt att jämföra detta arbete

⁴⁸ Resonemanget gäller formgivarens arbetsmiljö vilken i hög utsträckning själv väljer hur mycket tid man vill tillbringa i maskinmiljö. Det gäller alltså inte förhållanden under vilka man tillbringar majoriteten av arbetstiden i maskinmiljö.

⁴⁹ För fullständig webadress, se litteraturförteckning under: Digitala källor. Alt. ange sökord: "träskomakeri" på Svt play eller Google.

med dans men klart är att för mig som åskådare har dessa filmer liknande funktion som om jag tittade på dans. Det är en meningsskapande och musikalisk skönhetsupplevelse. I bågsvärven blir dansaspekten på maskinarbete mycket konkret. Stora delar av kroppen engageras i arbetet. Vänster arm anger rytm och tempo medan foten och höger hand har att följa i dansen. Hela kroppen rör sig i samspel med maskin och med svarvämne.

Design och ekonomi

All teknisk utveckling har, föreställer jag mig, sina rötter i studiet av hur naturen- dess element och material fungerar och beter sig. Hantverksmässiga metoder utvecklas ur olika tekniker att, med ett minimum av ansträngning, bearbeta material. I syfte att spara energi följer man minsta motståndets lag. Ekonomi är en gemensam nämnare för all teknisk utveckling. Att bearbeta trä genom att skära i det handlar om att finna och följa riktningar i träet i vilka eggen löper lätt och skär fint. Detta ekonomiska tänkande hänger också ihop med vikten av flyt, rytm och lust. Om arbetet går lätt och är lustfyllt vet man att det också är ekonomiskt försvarbart. Det kan liknas vid att surfa eller dansa. Om man uppnår ett bra samspel mellan material och verktyg stjälar arbetet knappt någon energi alls. Snarare tvärtom. Surfkänslan och lusten genererar styrfart och energi. Sambandet är väl känt. Inom till exempel idrottspsykologi är medvetenheten om motivationens påverkan på kroppens prestationsförmåga att betrakta som närmast elementär kunskap.

Inom samtida träkultiveringsindustri har det massiva träet blivit allt ovanligare. Massivt trä är lynnigt. Det innehåller kvist, det kan slå sig och en plankas ändträ beter sig annorlunda än dess längsträ. Industrin började därför efterfråga mer homogena material. Inom inredning har spånskivan och dess lite finare släkting MDF (*medium density fibre board*) idag i stor utsträckning ersatt massivt trä. I spånskivan manifesteras människans herravälde över naturen. Man maler ned massivt trä till spån för att sedan, undre högt tryck återskapa dess tidigare fasta form genom att pressa ihop spånet tillsammans med lim. Ett stolt vilt träd har brutits ned för att sedan byggas upp igen men då tämjd i kultiverad och tuktad form. Trädet har tvingats kapitulera inför människans vilja. Denna fiberskiva uppfyller alla standardkrav och beter sig i alla lägen som man kan förvänta sig. Detta är praktiskt i många lägen. På minussidan kan nämnas att fiberskivor är tunga, kräver mycket energi vid framställning, innehåller lim och är formmässigt förutsägbara.

*Ask not what the material can do for you,
but what you can do for the material.*

Inom samtida möbeldesign finns många exempel på uttryck för ett slags idealiserande av att gå mot materialen snarare än med. Att lyckas med att tvinga materialet in i former och formar som strider mot detta materials natur betraktas inom delar av designvärlden som en kvalitet i sig självt. Uglycute har alltid aktivt arbetat i opposition mot denna formsyn. I projekt som Modern Talking, Konst 2 och Invisible Wealth⁵⁰ utvecklades formen genom att material togs till rummet som skulle inredas varpå vi byggde, prövade och pratade oss fram till en lösning på plats. Den amerikanske arkitekten Louis Kahn lär ha suttit med en tegelsten i knäet då han

⁵⁰ Invisible Wealth var en samlingsutställning på Färgfabriken, 2003.

frågade sig själv: "What does this brick want to be?" På samma sätt förhåller sig Uglycute till material och rum. Vare sig det gäller enepinnar eller spånskivor eftersträvade vi en organiskt och ekonomiskt influerad metod, vi försökte att alltid vara lyhörda inför vad materialet och rummet ville göra med oss. I projektet att formge möbler med bågsvarv följer jag samma syn på formgivning.

Freedom's just another word for nothing left to loose

Kris Kristofferson

Design är att vilja

I bågsvarven framstår formgivning som konsten att balansera mellan underkastelse och herravälde. I svarven måste jag lyssna till vad materialet vill och jag måste vara följsam, men om jag bara är följsam blir jag ju viljelös och resultatet blir därefter- lealöst. Redan i akten att börja skära i ett träd har jag ju begått en maktpositioneringshandling. Svarvaren upprättar ett förhållande till materialet och verktyget och precis som i mellanmänniska förhållanden måste man balansera mellan att kompromissa och att sätta ned foten vid rätt tidpunkt och lagom hårt. Formgivning när den är som mest relevant behandlar materialen med fast men ändå vänskapligt och ödmjukt respektfull hand.

Making sense to the senses

Då arkitektur, inredning och design upplevs med alla sinnen och alltid på fler än en medvetandenivå är det rimligt att anta att dessa fält även borde gagnas av att finnas och utvecklas i en arbetsmiljö som också de engagerar många sinnen och flera nivåer av medvetande. Min tes är att möbler som ju i hög grad upplevs med kroppen och dess sinnen också borde gagnas av att göras med kroppen och dess sinnen. Jag har i bågsvarven undersökt ett verktyg för formgivare att fördjupa sin känslighet för form. Sådana verktyg har det rått brist på inom formgivning, synes det. På liknande sätt som en fotbollsspelare anses behöva nöta och träna på sina passlar och skott för att förmå kropp och själ att samspela, och på samma sätt som en gitarrist måste öva sina skalor för att få kunnandet att sitta i kroppen, så borde även formgivaren gagnas av att öva på sina instrument. Det räcker inte med att bara spela FIFA och Guitar Hero.

Jag bågsvarvar inte i syfte att undersöka forntida formkulturer utan för att bidra till en positiv utveckling av framtidens design. All information jag behövt för att lära mig bågsvarva fanns i det knappt sju minuter långa filmklippet med bågsvarvaren Mostopha Dnouch på You tube. Det finns mig veterligen ingen litteratur i ämnet, inga handböcker i bågsvarvning och det är i så fall inte konstigt då detta inte är en typ av kunskap som låter sig förmedlas särskilt väl genom böcker.

Som svarvare är jag långt ifrån att kunna kalla mig yrkesman. Jag har endast tillägnat mig baskunskaper om bågsvarvning men, i kombination med min erfarenhet av formgivning och av annat möbelsnickeri, har dessa varit tillräckliga för att utföra ett, i mitt tycke, bra och tillfredställande arbete inom fältet enkla svarvade möbler.

Skaka och svarva

Shakersekten i USA är känd för främst två saker: Att de försatte sig i trans genom en form av skakande transliktande dans och för en möbelstil som präglades av en slags sparsmakad sinnlighet. Möblerna innehöll ofta svarvade detaljer. Kanske finns det här ett samband. Det verkar som att när man umgås med ett ämne intensivt, när man under lång tid förhåller sig till ett problem rytmiskt, fysiskt, mentalt och kroppsligt blir man lätt besatt av det. Det sätter sig på hjärnan och i kroppen ungefär som en hitlåt eller ett dataspel som man spelat lite för länge. Man tenderar att leva med ämnet dygnet runt. Det snurrar runt i hjärnan och uppsöker en till och med ibland i sömnen. När man ligger och ska sova snurrar problemet runt i huvudet. För den som har ett aktuellt möbelpå problem i sitt medvetande är sömnlöshet aldrig något problem utan tvärtom ofta en tillgång. När man utan att ens ha tillgång till verktyg för att redogöra för sina tankar med hjälp av skissande på papper eller i dator blir problemet att sammanföra de formmässiga och konstruktionsmässiga problemen till en meningsfull helhet en mycket komplex tankeövning. Att göra sig en tankebild av olika led i en konstruktion är inte lätt. Det kräver stor koncentration. Ibland tycker man sig nästan höra hur hjärnan knakar under sin arbetsbörda att i bilder av form försöka klargöra för sig hur de olika delarna och materialen ska utformas och sammanföras men det är en stimulerande övning, det känns som att den är bra för hjärnan. Alla tillgängliga hjärndelar är påslagna för att bidra till att lösa problemet. I detta besatta tillstånd somnar man och ibland fortsätter problemlösandet till och med i form av drömmar och även om det inte gör det är det inte osannolikt att man ändå i någon form fortsätter att bearbeta problemet även i sömntillståndet för ofta är det första man tänker på när man vaknar igen just det aktuella problemet. Detta till besatthet gränsande tillstånd tror jag stimulerar formgivarens förmåga att lösa problemet på ett insiktsfullt sätt. Det är inte otänkbart att detta tillstånd ger tillgång till delar av medvetandet som är svåra att aktivera i en mindre upphettad och av besatthet präglad vardagssituation. Enligt min erfarenhet verkar det också som att graden av besatthet påverkas av hur många av kroppens sinnen som aktiveras i arbetssituationen. Ett intensivt övande på ett musikinstrument tycks ofta fungera som en genväg till detta besatta tillstånd. Musicerande har en intensiv påverkan på alla sinnen. Hörseln i form av musik, känseln i form av vibrationer och rytmer i hela kroppen, rumslig upplevelse i form av tonernas uppkommande, ljudande och försvinnande i rummet och så vidare, allt detta tycks förstärka och gynna känslan av besatthet. Också bågsvärvande aktiverar alla sinnen. Kanske handlar det här om något som kan beskrivas som att internalisera en helhet av kunskap, form, stil och känsla i hela kroppen, i hela köttandena.

Konkretion

Jag har demonstrerat och talat om bågsvärvningen vid många olika tillfällen. Oftast har åskådarna varit studenter på konstfack men jag har också visat den på ett arkitektkontor och jag har låtit både barn och vuxna prova att svarva. Min erfarenhet av dessa visningar är att bågsvärvningen väcker intresse. I de fall som jag inlett visningen med en föreläsning som sedan följts av demonstrationen av svarven tycks åhörarna ha blivit mer aktiva och intresserade då svarven börjat snurra än då jag föreläst. Jag har därför nu tagit för vana att alltid börja föreläsningarna med att svarva, okommenterat. Detta leder automatiskt till intressanta och relevanta frågor och teman som rör sig fritt mellan historiska spekulationer, samtidsdesign och metoddiskussioner. Jag har låtit amatörer i åldrarna åtta och uppåt prova att skärsvarva och alla har de lyckats få till ett skär på första försöket. Detta är anmärkningsvärt. Det finns många myter kring skärsvarvningstekniken som alla går ut på att det är ett mycket svårt hantverk och det är det också men egentligen bara (visar det sig) i en elektriskt driven svarv

som roterar i hög fart. Det svåra med att svarva ligger alltså till stor del i att man lätt låser sig och blir rädd av att det går så fort. Den rädslan är inte helt obefogad. Om svarvjärnet sätts an mot det roterande ämnet med fel vinkel riskerar man att få ett hugg. I en elektrisk svarv med högt varvtal finns det en risk att ämnet då flyger ur svarven med stor kraft. I den lugna och ofarliga miljö som omger bågsvarvningen, i vilken man själv bestämmer rotationshastigheten hittar nybörjaren själv, i sin egen takt den vinkel som krävs för att åstadkomma ett skär. Här finns ingen anledning till oro. Det enda som händer om man skulle råka lägga an svarvjärnet i fel vinkel mot svarvämnet är att maskinen stannar.

En delförklaring till att bågsvarven haft denna positiva effekt på de människor jag visat den för tror jag ligger i att den är så konkret. Som maskin är den fullkomligt transparent. Med en sekunds snabb överblick kan vem som helst omedelbart förstå hur den fungerar. Vad som driver, vad som skär, vad som håller på plats, allt är öppet redovisat. Det finns inga hemligheter. Detta, tänker jag mig, har en stimulerande och trygghetsskapande effekt.

Borgerligt snickeri

Jag tycker mig se ett vagt urskiljbart mönster för hur mitt bågsvarvningsprojekt bemöts i olika kunskapsmiljöer. Generellt kan sägas att akademiker, formgivare och konstnärer ställer sig nyfikna och positiva till projektet. Slöjdare tenderar att snarare rycka lite på axlarna åt projektet. Att bygga en bågsvarv är inte helt ovanligt inom hemslöjdskretsar. Denna axelryckning har också i några fall kombinerats med vad som ser ut som lätt irritation, en irritation som möjligen har sitt upphov i att man tycker att jag som stockholmsdesigner intellektualiserar och parasiterar på ett fält som av tradition tillhör slöjdarna. Hantverkare som arbetar inom konstruktions- och byggbranschen tenderar att ställa sig mer frågande till projektet. Jag misstänker att deras skepsis ligger i det pragmatiska förhållningssätt som ofta är tradition inom dessa yrken. Man frågar sig helt enkelt varför jag svarvar med pilbåge och fot när det är mycket mer effektivt att göra det ståendes i en elektrisk svarv. Att akademiker, formgivare och konstnärer ställer sig positiva till projektet kan bero på att man inom dessa fält gärna bejakar en undersökande metod. En annan förklaring kan vara att just de hantverk och tekniker som rör traditionell träbearbetning tycks ha en särskild förmåga att slå an strängar i borgerliga hjärtan. Akademiker gillar snickeri verkar det som och kanske har det sin historiska bakgrund i vår kristna kultur, i det faktum att Jesus själv, liksom Josef var snickare. Inom yrken vars utövare till stor del kommer från borgerligt håll som till exempel akademiker, konstnärer och formgivare odlas ofta en romantisk och idealiserad bild av möbelsnickaren. Mitt yrkesval var således kanske ödesbestämt. Akademikerbarn som vantrivs i det akademiska men som har ett form- och hantverksintresse tenderar att söka sig till möbelsnickeri.

Del 3: Textens förhållande till kunskapsbegreppet

Denna tredje och avslutande del är en sammanställning och tolkning av utvalda indicier (snarare än bevis) i syfte att pröva avhandlingens tes att en starkt textualiserad kunskapskultur i praktiken ofta leder till att andra teorier och former för kunskap hamnar i skymundan. Ambitionen är således inte att framställa en heltäckande och objektiv bild av de idéhistoriska skeenden som lett fram till dagens situation utan endast att konstruera en indiciekedja som är så pass stark att ett eventuellt mönster framstår.

Tankestil, tankekollektiv och tanketvång- tre begrepp i Ludwik Flecks vetenskapsteori

I detta kapitel introduceras begreppen *tankestil*, *tankekollektiv* och *tanketvång*. Tre begrepp i Ludwik Flecks vetenskapsteori, vilken underkänner tron på en av kulturella faktorer oberoende kunskap och betraktar kunskapsakten, inte som frukten av individuellt tänkande, utan som en renodlat social och kollektiv produkt. För formgivningsämnet är Flecks vetenskapsteori intressant bland annat därför att den betonar formens och stilens betydelse i alla kunskapsprocesser.

Ludwik Fleck (1896-1961) var en polsk läkare och mikrobiolog som parallellt med en omfattande praktiskt klinisk verksamhet också skrev vetenskapsteoretiska arbeten. I *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum- Inledning till läran om tankestil och tankekollektiv* (1935) introducerade Fleck de två begreppen *tankestil* och *tankekollektiv* i syfte att beskriva hur vetenskaplig utveckling inte bestäms av inomvetenskapliga fasta lagar utan är produkten av yttre sociala faktorer och av historien. Alla vetenskaper är således kontextberoende, enligt Fleck. Varje vetenskapligt faktum bär med sig ett mångfacetterat förflutet utan vilket detta faktum skulle vara annorlunda. Detta innebär bland annat, för det första att det som under en viss tidsperiod benämns som ett vetenskapligt faktum aldrig kan bli ett slutgiltigt faktum, och för det andra att ett faktum som idag kan se ut som varande frukten av moderna strikt vetenskapliga metoder alltid också har uppkommit under inflytande av impulser kommande från andra håll än den vetenskapliga sfären. Ur dessa samlade impulser utkristalliseras en avgränsad *tankestil*. Alla som delar denna tankestil tillhör samma *tankekollektiv*. Inom ett sådant tankekollektiv kan ett vetenskapligt faktum bestämmas och fixeras.

Fleck exemplifierar sin teori genom att beskriva synen på sjukdomen syfilis och dess utveckling från 1400-talet fram till modern tid. Samtidsmedicinens uppfattning av syfilisbegreppet är, menar Fleck, resultatet av alla tidigare tolkningar och undersökningar. Fleck redogör för hur även sådana världsåskådningar som idag betraktas som själva antitesen till vetenskaplighet varit medskapande och bidragit till uppkomsten av dagens vetenskapligt medicinska bestämning av sjukdomen syfilis. Så till exempel bidrog de tankestilar som manifesterades i medeltida astrologi och religion till att man kom att definiera syfilis, eller *lustsoten*, som en sexuellt överförbar sjukdom och metallterapi med rötter i uråldriga alkemistiska tankegångar bidrog till att man lyckades isolera den från vissa andra hudsjukdomar. Myter, misstag och villfarelser spelar en aktiv roll i utvecklandet av vetenskapliga faktum, menade Fleck:

”Upptäckter är därför på ett oupplösligt sätt förbundna med så kallade misstag. För att upptäcka ett förhållande måste man misstolka, förenkla eller blunda för flera andra förhållanden.”⁵¹

Till exempel utgjorde en gång astrologin en tankestil som ingen vetenskapsman kunde bortse ifrån. För den som tillhörde astrologins tankekollektiv (och det gjorde de flesta) var det en bokstavligt talat otänkbar tanke att se bortom de föreställningar som astrologin lärde ut. ”Endast stilriktigt förklarade förhållanden kan få fäste i det sociala minnet och bli utvecklingsbara”.⁵² Idéer som inte rimmar med tidens tankestil får ingen grogrund. De talar för döva öron och detta gäller sannolikt i samma grad idag som det gjorde på 1400-talet.

Mystisk institutionsepistemologi och objektiv diktning

När en tankestil väl nått sin fullbordan blir begreppen fixerade och *passiva*. De tas för oomtvistliga sanningar. Inom ett tankekollektiv råder ett stort mått av *tanketvång*⁵³ som styr tänkandet, och alla därtill hörande begreppsbildningar, i vissa riktningar, följande vissa banor. Alla vetenskapliga framställningssätt har därmed inslag av *självuppfyllande önsketänkande*, enligt Fleck.⁵⁴

”Man har nu färdiga begrepp och med dessa kan man inte uttrycka ofärdiga tankar. Den som söker kunskap påverkas av kunskapsakten och anpassas harmoniskt till kunskapen. Detta förhållande säkerställer harmonin i de rådande åsikterna om hur kunskap uppstår. Ur detta uppkommer en kunskapsteori av typ ”veni, vidi, vici”, som eventuellt utbyggs till en mystisk institutionsepistemologi. Detta är ett exempel på verkan av illusionernas harmoni (eller som vi redan nu kan kalla det, tankestilens inre harmoni) som gör att de vetenskapliga resultaten blir användbara och som skapar en stark tro på en av oss oberoende verklighet.”⁵⁵

Det är på detta sätt som tankestilar verkar. Begreppen som fixeras, begränsas och brukas inom ett givet tankekollektiv hjälper forskaren framåt. Begreppens otillräcklighet gör att forskaren kan blunda för vissa företeelser med resultatet att andra kanske framträder klarare.

Kunskapsaktens magiska inslag är, för Fleck, inte något som vetenskapen lämnat bakom sig i en fjärran dåtid. I ett avsnitt där de moderna humanistiska vetenskaperna jämförs med de naturvetenskapliga skriver Fleck:

”Även om organisationen av de humanistiska vetenskaperna är mindre utvecklad är redan här allt vetande knutet till en tradition och ett samhälle. Redan ord och vanor binder samman till ett kollektiv. Kunskapsakten är människans starkast socialt betingade verksamhet och kunskapen en renodlat social produkt. Redan i språkets uppbyggnad finns en tvingande filosofi rotad i samhället, redan i enstaka ord finns invecklade teorier implicit givna. Vems är denna filosofi, vems är dessa teorier?”... Ord, som tidigare var enkla

⁵¹ Ludwik Fleck, ”Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum- Inledning till läran om tankestil och tankekollektiv”, s. 41.

⁵² Ibid, s. 16.

⁵³ Ibid, s. 70.

⁵⁴ Ibid, s. 43.

⁵⁵ Ibid, s. 89.

benämningar, förvandlas till slagord. Satser som tidigare varit enkla påståenden, blir stridsrop. Detta förändrar fullständigt ordens tankesociala värde. Orden får magisk kraft eftersom de inte längre verkar i kraft av sin logiska innebörd, utan ibland t.o.m. emot denna...”⁵⁶

Jag tolkar Flecks arbete inom kunskapsteori som kommande ur ett behov att kritiskt beskriva vetenskapernas och vetenskapssamhällets mer dolda och ofta förbisedda sidor. En förutsättning för en dylik nykter syn på kunskapsakten är att man avslöjar de inslag av romantik och idealisering som förekommer också inom vetenskaperna. Flecks arbete inom kunskapsteori är särskilt relevant för ämnet i denna avhandling därför att formens och stilens betydelse för hur vetenskaper utvecklas betonas starkt. Okunnighet eller förnekande av formens och stilens betydelse för utvecklandet av kunskap och vetenskap utgör således ett hinder för vetenskapens utveckling, ett hinder för kunskapsproduktion. De betydelser Fleck lägger i ord som *objektiv diktning* (objektivere dichtung)⁵⁷ för att beskriva vetenskapen ska inte tolkas negativt, utan är snarare menat som ett sakligt konstaterande. Stil- och formaspekten inom vetenskaperna är på gott och ont ofrånkomlig. Den begränsar förvisso vad som kan tänkas inom en tankestil och stänger således ute en mängd möjliga alternativa tankebanor men dessa begränsande ramarna utgör samtidigt en förutsättning för att vissa andra nya tankebanor ska bli framkomliga. Tankestilen är en isolerad experimentsituation, en uppdiktad värld som man inom tankekollektivet upplever som objektiv, vacker och logisk just därför att den är tids- och stilenlig.

Modernism minus Text = noll- (spekulationer kring Flecks teorier sedda ur ett formgivarperspektiv)

Flecks teorier om tankestil från 30-talet har idag fått förnyad aktualitet. Stora delar av hans teorier finner sig väl tillrätta i många samtida teoribildningar i vilka vetande betraktas som en i hög grad kulturell och social konstruktion. Michel Foucaults tankar om kunskap som en produkt av diskurser, Thomas Kuhns paradigmbegrepp, Pierre Bourdieus habitusbegrepp och Bruno Latours kunskapssociologiska teorier anses alla bära släktskap med Flecks arbete.⁵⁸ Dessa är teorier som utövat stort inflytande på den akademiska synen på kunskap och vetenskap inom kanske främst de humanistiska, samhällsvetenskapliga och konstnärliga utbildningsområdena. Flecks arbeten berör inte specifikt fälten för formgivning men den betoning han lägger vid formens och stilens betydelse för tänkandet, och hans sätt att beskriva hur smak och estetik ovillkorligen inverkar även på vetenskaperna, gör ändå hans teorier relevanta också för den som vill fördjupa sig inom formens kunskapsområden. I sin medvetenhet om historiens, stilens och mytens betydelse för idéers utveckling påminner Fleck mer om postmodernistiskt influerade arkitekter, formgivare och konstnärer såsom till exempel Robert Venturi och Denise Scott Brown, John Kandell och Åke Pallarp än om många av de efterföljande postmodernistiska teoretikerna.

Den postmodernistiska rörelsen inom formområdet utgjorde bland mycket annat en motkraft mot senmodernismens historielöshet, dess självtillräckliga formpuritanism och dess, som man tyckte, falska anspråk att stilen saknade betydelse. I denna rörelse odlades och grodde ett frö till en radikal attack mot klyvningen mellan form och innehåll och mellan kropp och själ men utvecklingen gjorde plötsligt halt och denna inbromsning tycks sammanfalla ungefär med den tidpunkt då den postmodernistiska rörelsen hamnade i händerna på begreppsbildarna och teoretikerna. Verktyget dessa hade i sina händer var som alltid ordet och texten. Textens

⁵⁶ Ibid, s. 51.

⁵⁷ Ibid, s. 43.

⁵⁸ Mats Rosengren, *Doxologi*, s. 35 och Fleck, s.12.

tendens att driva tänkandet i tydliggörande, polariserande, dualistisk och retorisk riktning förmådde inte fånga upp den komplexitet som postmodernismen stod för då den befann sig på formplanet. Den svårighet som ligger i att begreppslicgöra formfrågor riskerar lätt leda till att formaspekten successivt sorteras ut ur diskursen med resultatet att teorierna blir alltmer abstrakta och inte sällan också mer irrelevanta. Har postmodernismen (vilket namnet också antyder) i praktiken inte blivit mycket mer än en senare version av modernismen? Kanske var projektet i förväg dömt att misslyckas? Frågan ställd på sin spets: Kan man överhuvudtaget utöva postmodernism med verktyg som ord och text utan att det bara blir modernism kvar av det? Och i förlängningen: Är den modernistiska impulsen strängt taget något annat än en textuell impuls på vår kultur? Ett starkt uttryck för intellektualiserad och institutionaliserad kultur? Med andra ord: Ett uttryck för skrivkulturens och boktryckarkonstens inflytande på konsten och formen?

Det finns som sagt inom filosofiska och vetenskapsteoretiska kretsar idag en stark medvetenhet om kunskapens bindning till det sociala och vetandets relativitet, men mycket tyder på att det än så länge är en tankeimpuls som har marginell betydelse utanför dessa kretsar. Tron på en av oss oberoende verklighet har gamla och djupa rötter. För Fleck utgjorde de filosofer som ser på sin egen samtida vetenskap som den sanna och slutgiltiga ett hinder för en sant vetenskaplig kunskapsteori:

”De anser att dagens vetenskapliga uppfattningar står i fullständig motsats till alla andra former av tänkande, som om vi så att säga hade blivit kloka och seende genom att helt enkelt kasta av oss det primitiva och arkaiska tänkandets naiva fördomar. Vi behärskar helt enkelt det ”riktiga tänkandet” och det ”riktiga seendet” och *eo ipso* är det vi förklarar för sant, också *sant*. Det som primitiva folk, gamla, sinnessjuka eller barn håller för sant, *tycks vara sant bara för dem*. Denna ärkenaiva åsikt, som hindrar utvecklingen av en vetenskaplig kunskapsteori för tankarna till en fransk språkforskare från sjuttonhundratalet som hävdade att orden *pain*, *sitos*, *Brot*, *panis* är olika och godtyckliga beteckningar för samma sak, men att skillnaden mellan det franska språket och andra språk är att det som på franska heter *pain* också verkligen är *pain*.”⁵⁹

Form och stil (spekulationer)

Hur definieras och används begreppet *form* i detta arbete? Är till exempel *form* i textsammanhang samma sak som det är i arkitektur-, formgivningss- och objektsammanhang? I det första fallet är ju *form* frågan om något immateriellt och osynligt som sitter i tal- och skriftspråket, i till exempel ordval, ton och rytm. I det andra fallet handlar det om fysisk form, om profiler, volymer med mera. Gemensamt för *form* i såväl text- som formgivningssammanhang är, tänker jag mig, stilaspekten. Det är svårt att tänka sig någon meningsfull form alls som inte förhåller sig till stil. Stilkänsla är till stor del kulturellt historiskt betingad. Stil är mycket kontextberoende. Hur vi uppfattar olika stilar avgörs av i vilket sammanhang vi presenteras för dem men också av vilket sammanhang vi läser in dem i, vilken historia som ligger bakom dessa sammanhang. Historiemedvetenhet får med denna syn på stil och form en central plats i allt formgivningsarbete. Resonemanget leder mot

⁵⁹ Fleck, s. 57.

uppfattningen att man som formgivare behöver anta samma hållning till historien som vetenskapsteoretikern Paul Feyerabend anlade till all vetenskap, en hållning där ”*vetenskapshistorien* blir en oskiljaktig del av själva vetenskapen.”⁶⁰ För Feyerabend fungerar inte vetenskapshistorien bara som en passiv fond till samtidens vetenskap utan spelar tvärtom en aktiv roll i utvecklingen av all ny kunskap. Denna syn på historiens betydelse innebär att historien ges en större uppgift än det närmast obligatoriska och ibland oreflekterade uttalandet att *-vi måste lära av historien*, med det åtföljande argumentet att detta ska hjälpa oss att inte återupprepa gamla tiders misstag. Detta i och för sig inte orimliga argument för en hög grad av historiemedvetenhet blir inte sällan överfärgat av konservatism och moraliserande. Flecks och Feyerabends teorier kring det förflutnas betydelse för samtida kunskapsutveckling ger historien en långt större och delvis annan uppgift än detta att bara fungera som ett slags färdigt uppförandekodex, ett facit för vad som varit. Med denna större uppgift för historieämnet kan historien aldrig betraktas som ett facit eftersom den egentligen aldrig blir färdig utan är tvärtom, bokstavligt talat, levande idag. Den utvecklas och växer fortfarande och den inverkar aktivt i samtida skeenden. Den aktiva roll historien spelar i samtiden är kanske särskilt väl synlig inom formgivning. Det är inte en särskilt komplicerad tanke att tänka sig att en formupplevelse påverkas av våra erfarenheter av historiens olika stilar och former, att vi läser form genom ett filter bestående av vad vi (medvetet och undermedvetet) vet och tycker om olika kulturer och vilka gestalter dessa tagit.

Om *form*, i detta arbete, är ungefär lika med *stil* så är *stil* också nära besläktad med *form*. En given urskiljbar och för betraktaren begriplig stil består av olika former. En stil skulle kunna beskrivas som en mängd spridda former som sammanförts i en viss given historisk och samtida kontext och som i denna får sina speciella meningar. Här återfinns en möjlig fördel med begreppet *stil* framför *form*. Begreppet *form* tenderar att leda tankarna till en enskild isolerbar, och för ögat urskiljbar, form eller till och med bara en tvådimensionell siluett. Associationer kring *form* förlorar härigenom lätt i komplexitet. Man ser framför sig bilden av ett avgränsat fysiskt objekt, till exempel ett keramiskt kärl, en grekisk amfora eller någon liknande arketypisk form. Formbegreppet riskerar härigenom att leda till förenklande tankebanor. *Stil* är alltid mer komplext än så och löper kanske därigenom inte samma risk att reduceras till förenklande bild. Detta att betrakta *stil* som ett mindre ytligt begrepp än *form* kan vid en första anblick uppfattas som paradoxalt då ju *stil* i vardagsbruk ofta används i sammanhang som till exempel mode, trender och annan så kallad populärkultur. Kulturella företeelser som i många sammanhang (i och för sig felaktigt) betraktas som ytliga och relativt enkla. Problemet med formbegreppet är närmast det motsatta. Där stilfenomen ibland har avfärdats som ytliga och direkt antiintellektuella har formbegreppet tvärtom använts flitigt i de mest högststående västerländska kunskapssammanhang. Formbegreppet har ett mångtusenårigt samröre med filosofidisciplinen. *Form* hör till filosofins centralbegrepp och i egenskap av detta har begreppet stötts och blötts, och vridits och vänts på i så många varv att ordet i många sammanhang inte längre går att använda för att beskriva dess mer vardagliga betydelse. Den respekt som filosofidisciplinen av hävd åtnjuter spiller ofta över på de begrepp som filosofin adopterar. Begreppen belastas på så sätt av sitt samröre med filosofer och vinner i och för sig respekt men de riskerar i samma veva att också bli otympliga och så baktunga att

⁶⁰ Paul Feyerabend: Mot metodtvånget, s. 35

de knappt längre förmår fungera i ett vardagssammanhang, i ett levande samtal som inte följer filosofins språk- och spelregler. I sitt samröre med filosofin har formbegreppet blivit så nedtyngt av medaljer och andra utmärkelser att det inte längre förmår röra sig naturligt på gator och torg utan att väcka omotiverat stor uppmärksamhet.

Inspirerad av Flecks begrepp *tankestil* har jag övervägt att helt ersätta begreppet *form* med *stil* i denna avhandling men har ändå beslutat att avstå från det då jag befarar att begreppet *stil* trots allt löper ännu större risk att missförstås än begreppet *form*.

*I want to examine my thoughts in action.
I have to do something in order to think.*

Mies van Der Rohe

Ett nygammalt idéhistoriskt perspektiv

I följande kapitel ges en översiktlig introduktion till de joniska tänkarna och hur dessa skiljde sig från efterkommande västerländska filosofitraditioner. Resonemangen utgår främst från idéhistorikern Benjamin Farringtons historieskrivning. De joniska (försokratiska) filosoferna utvecklade sin filosofi genom att utgå från sinnliga, materiella och tekniska erfarenheter, och bär därmed släktskap med formgivarens arbetssätt, menar jag. Ett sätt att tänka genom att arbeta praktiskt som illustreras av arkitekten Mies van Der Rohes uttalande ovan. Den historiesyn som Benjamin Farrington represneterar har ifrågasatts och kritiserats. En kritik som tas upp i kapitlets avslutande del.

Av tradition betraktas det antika Grekland som den västerländska kulturens vagga. Enligt denna uppfattning gav antiken upphov till demokratin som idé och till arkitekturen som disciplin. Där förfinades konsten och där utvecklades det förnuftsmässiga tänkandet till filosofi och vetenskap. Om man för sitt inre försöker framkalla en bild av antiken som form framträder den sannolikt för de flesta i form av marmorvita ruiner, snörräta kolonnader, byster av betydande män och skulpturer av atletiska kroppar.⁶¹ Denna sinnebild utövar, tror jag, än idag stort inflytande på västerländsk kultur och samhälle. Den har, under årtusenden, format västerländska tankestilar och tankekollektiv på ett medvetet, såväl som på ett omedvetet plan.

Det är mer specifikt den era under antiken som brukar benämnas Greklands högklassiska period som västvärlden speglar sig allra flitigast i. Den högklassiska perioden tar sitt avstamp runt år 500 f.Kr. Perioden sammanfaller i stora drag med Atens storhetstid. Med denna historieskrivning följer också föreställningen om hur Europa klipper bandet med öst och med syd samtidigt som man lämnar en vidskeplig och primitiv forntid bakom sig. Barnet blir vuxet. Vilden blir civiliserad. Själen ersätter kroppen. Den moderna och mogna människan och europén föds i Aten. Förnuftet ser dagens ljus. Tre filosofer, tillika Atenare, har fått stå som främsta representanter för denna klassiska period: Sokrates, Platon och Aristoteles. Av dessa tre giganter är det Platon som genom historien utövat det starkaste inflytandet på den västerländska idétraditionen. Den klassiska filosofin utgör ”utgångspunkt för senare tiders filosofer, vetenskapsmän och filosofihistorien har ibland betecknats som en enda lång fotnot

⁶¹ Se bild: 7 i bildbilagan.

till Platon”, skriver idéhistorikern Ronny Ambjörnsson.⁶² I inledningen till boken *Människors undran* (1997) skriver han:

”En kulturkrets skulle kunna beskrivas som ett samtal mellan levande och döda. Platon påstår en sak, Thomas More instämmer 1900 år senare medan Karl Popper, ytterligare 500 år därefter, kommer med invändningar. Kultur är den krets av människor i vilken repliker i ett sådant samtal fortfarande har någonting att säga. Uppfattad på detta sätt tar vår västerländska kultur sin början i antikens Grekland. Det är där samtalet inleds och de första påståendena görs.”⁶³

I en folkupplaga från 1926 med urval från Platons dialoger skriver översättaren Claes Lindskog i förordet:

”Det torde utan överdrift kunna påstås, att bland alla profanförfattare, som någonsin levat, har ingen utövat ett så varaktigt och så intensivt intryck på eftervärlden som Platon. Hans idealism har blivit den fyrbåk, som lett mänsklighetens hopp och strävanden framåt på dess väg. Och det är han som lagt grunden till vetenskapens rike, som överlever alla jordiska riken. Om man så därtill lägger denna underbara form för framställningen, så förstår man bättre den fascinerande makt, som Platon haft över människorna. Ty Platon är ej blott tänkaren, han är fullt lika mycket diktaren. Vår tids störste humanist har med full rätt om honom sagt, att han är ”den störste atenaren, den störste hellenen, den störste både som tänkare och som diktare.”⁶⁴

Platon som idé

Under de 70 år som skiljer dessa två böcker har den okritiska idealiseringen av Platon och hans tid som Lindskog gav uttryck för ersatts med en mer nykter syn på skeendena. I egenskap av idéhistoriker ligger Ambjörnssons fokus inte på personen Platon utan mer på verkningshistorien, det vill säga på den betydelse Platon haft för idéers utveckling inom den västerländska kultursfären. Det antika kunskapsidealet, den Platonska tanketraditionen, har växt sig till en tankestil i västerländskt medvetande med djupa rötter, och som trots återkommande kritik på idéplanet ändå till sin form tycks stå mer eller mindre intakt kvar. Vår tids kunskapshierakier och formerna för hur kunskap utvecklas, produceras och förmedlas inom utbildning på alla nivåer är, menar jag, till stora delar kvar i ett högklassicistiskt kunskapsideal och tycks anmärkningsvärt opåverkat av den kritik som genom filosofihistorien faktiskt har framförts mot detta antika ideal.

Filosofihistoriens mest berömda teoribygge är förmodligen Platons idélära. Begreppet *idé* stammar från grekiskans *eidos*, vilket betyder ungefär; mönster, form, struktur. Ur *Eidos* har vårt ord *idé* utvecklats. Platons användning av ordet *eidos* anses svåröversatt. I Sverige har man alltid talat om Platons idélära, men i den senaste Platonöversättningen (2000) har översättaren, Jan Stolpe, ersatt begreppet *idé* med begreppet *form*. Då huvudämnet för denna avhandling är just relationen mellan form och idé i västerländsk kunskapsteori framstår detta namnbyte som mycket intressant. Vilka eventuella konsekvenser detta namnbyte kan tänkas få för framtida tankestilar är för tidigt att säga.

⁶² Ronny Ambjörnsson, ”Människors undran. Europas idéhistoria. Antiken”, s. 27.

⁶³ Ibid, s. 11.

⁶⁴ Platon, ”Fem dialoger i folkupplaga”, sid. 1-2. Det framgår inte av upplagan vem den ”vår tids största humanist” är.

Idag för begreppet *idé* snarast tankarna till det innehållsmässiga och bort från det formmässiga vilket vi tenderar förknippa med kropp och materia. Det innehållsmässiga, å andra sidan, tenderar vi att förknippa med abstrakt tänkande utan kropp. Detta synsätt har bidragit till ett dualistiskt tänkande kring förhållandet form och innehåll. Om nu Platon (när vi trodde att han uteslutande talade om innehållsliga, begreppsliga, idéer) i själva verket såg framför sig former, eller innehåll och idéer som form, så kan ju det antas få konsekvenser för tolkningen av Platons lära. Oavsett konsekvenserna står det dock klart att bilden av Platons tänkande kompliceras ytterligare. Det dualistiska tänkande som Platons idélära bidragit starkt till att befästa har kanske föga grund i Platons eget tänkande.

Huvudpoängen med detta exempel är att vad Platon egentligen menade inte är så intressant för sammanhanget i denna avhandling eftersom detta tycks haft en marginell påverkan på vår kultur. Platons verkan på oss sker tvärtom genom den bristfälliga ”felöversättning” som vi (av olika skäl) haft med oss. Det är den ”felaktiga” bilden av Platon som är sann och som varit konstituerande, inte den ”sanna”. Det är synen på idéer som icke- form, som antitesen till kropp som varit starkast konstituerande för den västerländska kulturen, menar jag. Denna förskjutning i betydelsen av det lilla ordet *eidos* ringar in nästan hela diskussionen i denna avhandling. Intresset här (liksom hos Ambjörnsson) ligger inte hos Platon och hans samtid utan i hur arvet efter Platon tolkas och används idag. Verkningshistorien som följt i arvet efter Platon är i detta sammanhang mer ämnesrelevant än den faktiska historien. En undersökning kring Platons egen syn på relationen form och innehåll och idé och form ger bilden av en mycket komplex och känslig relation, men denna, menar jag, har haft en mer marginell betydelse för vår samtids syn på relationen form och innehåll än vad den förenklade, dualistiskt präglade och ofta dikotomiserande andrahandsversionen haft. Platontolkarna har varit mer inflytelserika än Platon själv. Skildringen av Platons tänkande i denna avhandling är förenklad, inte för att jag för ett ögonblick inbillar mig att Platons tänkande var enkelt men därför att tillämpningen av hans tänkande ofta präglats av förenklingar.⁶⁵

Vetenskap som kontemperation

En tidig kritiker av detta platonska tankekollektiv var den engelske 1600-talsfilosofen Francis Bacon. Bacon opponerade sig emot den antikcentrerade historiesyn som också på hans tid var den dominerande och han utmanade den hävdvunna synen på Atens betydelse för vetenskapen. I boken *Novum Organum* (”Det nya redskapet”) skriver han att de stora upptäckterna ”är äldre än filosofin och de sköna konsterna; så att man sanningen att säga slutade upptäcka nyttiga konster när kontemperation och doktrinär vetenskap tog sin början”.⁶⁶

Francis Bacons bild av antiken komplicerar vår bild av skeendena betydligt. Han hävdar att den tidpunkt som vi vant oss vid att betrakta som startpunkten (och i vissa fall till och med höjdpunkten) för västerländskt tänkande och vetande tvärtom var en tid av stagnation. Den engelske idéhistorikern Benjamin Farrington utvecklade Bacons resonemang i boken *Grekisk vetenskap* och bekräftar där Bacons tes att de ”stora upptäckterna” faktiskt redan var gjorda tidigare och på annat håll. För den grekiska kulturens utveckling centrala uppfinningar inom till exempel järnframställning hade gjorts långt tidigare av hettiterna.⁶⁷ Medicinskt och kirurgiskt kunnande hade utvecklats bland annat i Egypten. Viktiga kunskaper inom åkerbruk,

⁶⁵ Med samma motiv vill jag rättfärdiga även andra förenklingar av komplexa skeenden och resonemang som görs i denna avhandling. Här bör särskilt nämnas beskrivningen av Francis Bacons vetenskapssyn som tas upp i följande kapitel.

⁶⁶ Benjamin Farrington, ”Grekisk vetenskap. Från Thales till Ptolemaios”, s. 28.

⁶⁷ Hettiterna var ett indoeuropeiskt folk i Mindre Asien som upplevde en blomstringsperiod från ca 1400 till ca 1200 f. kr.

tegelslagning, vävning, navigation och geometri hade förfinats långt före Atens storhetstid under den yngre stenåldern i floddalskulturerna kring Nilen, Eufrat och Tigris.⁶⁸ Dessa kunskaper, som Bacon benämner ”nyttiga konster”, lade grunden, och var förutsättningen, för den utveckling och det välstånd som grekerna under den högklassiska perioden åtnjöt. Detta välstånd ledde till att utvecklandet av praktiska och nyttiga saker avstannade till förmån för att man fördjupade sig i vad Bacon benämner ”kontemplation och doktrinär vetenskap”. Man började inrätta akademier i vilka tankekraften lades på abstrakta frågeställningar. Detta skedde på bekostnad av utvecklandet av praktiskt användbara uppfinningar. Det var i detta klimat som de första försöken att åstadkomma en delning mellan teori och praktik gjordes. En delning som än idag präglar samtidens syn på kunskap och lärande.

Naturfilosoferna- tovning och kosmologi, kok- och läkekonst

Det finns en, för Europas utveckling viktig men för allmänheten mer okänd period som utgör en historisk såväl som geografisk länk mellan Egypten, de gamla floddalskulturerna och det senare Aten. Nära tvåhundra år före Sokrates, Platon och Aristoteles såddes de första fröna till den grekiska vetenskapen och filosofin i Jonien. Där (på nuvarande Turkiets västkust och öarna runtomkring) har man funnit de första indikationerna på tankegångar som inte tar en religiös världsbild för given. Den som ifrågasätter förekomsten av en högre makt som drar i alla trådar måste ersätta den magiska förklaringen med någonting annat. Denna nya situation är en möjlig förklaring till varför de joniska tänkarna (som också kallas naturfilosofer, eller försokrater) började skapa sina egna kosmologier och mer självständigt än tidigare började fundera kring sin omvärld. I Jonien var slavsyste­met ännu inte fullt utvecklat och inte heller hade den politiker­klass, som senare skulle komma att prägl­a Atens utveckling, hunnit växa fram. Dessa två förmodligen sammanhängande faktorer innebar bland annat att de styrande i Jonien hade daglig kontakt med det praktiska livet, med arbete, handel och produktion. Den politiska makten låg i händerna på en köpmannaa­ristokrati som var väl medveten om att deras välstånd var beroende av handel och teknisk utveckling. Dessa hade livlig kontakt med Mesopotamiens kultur landvägen och Egyptens via Medelhavet. De kunskaper och tekniker som de tog med sig hem från dessa resor utgjorde utgångspunkten för den explosion av produktivt tänkande som uppstod hos jonierna. Av de begrepp och modeller de använde för att undersöka och förklara tillvaron drar Farrington slutsatsen att de var praktiska lagda:

”De var inga enstöringar som satt och grubblade över abstrakta problem och heller inga ”naturskådare” utan praktiskt verksamma män. Det nya i deras filosofi låg däri att de när de började grubbla över tingens beskaffenhet tillämpade erfarenheter ur vardagslivet utan att bry sig om de gamla myterna.”⁶⁹

Joniernas vetenskapliga arbeten vittnar om att de hade nära kontakt med hantverk och material. I deras kosmologier finns referenser och liknelser till såväl smedjan som krukmakeriet och köket. De fyra elementen var ständigt närvarande. Jord, eld, luft, vatten var konkreta krafter i joniernas vardag vilket också färgade deras idébyggen. Till exempel tycks Anaximenes från Miletos, att döma av de begrepp han använder, ha lånat sina idéer om universums uppbyggnad från ulltovningskonsten. *Förtunning* och *förtätning* var nyckelord i hans kosmologi. *Töcknet* var alltings grundbeståndsdel. I begynnelsen var allt ånga, ånga som gradvis förtätades och blev tyngre genom yttre tryck. Eld var, menade Anaximenes, förtunnat töcken. Förtätning av töcken blir gradvis först vatten, sedan jord. Precis som i tovning av ull är vatten, tryck, rörelseenergi och värme centrala komponenter i denna kosmologi.⁷⁰ Idag är

⁶⁸ Farrington, s. 23.

⁶⁹ Ibid, s.34.

⁷⁰ Ibid, s.37.

denna teori om universums ursprung inaktuell men poängen här är att Anaximenes sätt att tänka innehåller många impulser till vad som idag betraktas som goda egenskaper inom vetenskapen. Han tog inte den etablerade sanningen för given utan prövade sig med öppet sinne metodiskt fram utifrån de erfarenheter, begrepp och verktyg han hade till hands. Med metoder som denna gjorde jonierna stora framsteg inom bland annat matematik, geometri, medicin och byggnadskonst. Centralvärmen, bronsgjuterikonsten, vattenpasset, vinkelhaken och linjalen är exempel på viktiga tekniker som utvecklades i Jonien.

Praktiskt taget alla skriftliga dokument över de försokratiska vetenskaperna har gått förlorade. Ett undantag utgör dock *Den Hippokratiska skriftsamlingen*, en samling medicinska skrifter som funnit sin väg till vår tid via biblioteket i Alexandria. Farrington menar att de bästa avhandlingarna i denna bok ”uppvisar en förnämlig blandning av vetenskap och humanitet”, och att några av dem ”tillhör den grekiska kulturens allra förnämsta produkter”.⁷¹ Ett av de främsta bidragen i samlingen heter: *Om den gamla läkekonsten*. Dess författare är inte känd men texten vittnar om en upphovsman som kommit långt i sin utveckling mot en positivistisk vetenskap i ordets bästa bemärkelse. En intressant uppgift från denna samling är att dess författare härleder läkekonstens ursprung till kokkonsten. Det ger ett delvis annat perspektiv på medicinämnet att upplysas om dess historiska samband med matlagningskonsten men det är kanske inte så konstigt egentligen. Båda dessa konster står ju i ett omedelbart förhållande till vår hälsa och de är båda tämligen ensamma om att på ett direkt sätt syssla med kroppens inre. Kroppen gör sig påmind av för mycket eller för lite mat, men aldrig så mycket som när man blir sjuk. Både kokkonsten och medicinen rör sig således på ett intimt sätt kring kroppen och handlar om vätskor, kött, örter, värme, kokning med mera. Inom den hippokratiska läkekonsten uppmärksammades den relation mellan människans hälsa och hennes miljö som kanske först nu i modern tid återigen slagit igenom inom medicinen. Man tog hänsyn till den föda människan förtärde, det klimat hon levde i och man intresserade sig till och med för vilken kultur man levde i. Intressant att notera är också att författaren bakom *Om den gamla läkekonsten* med förkärlek refererar till sig själv som arbetare, tekniker och hantverkare.⁷² Den sortens självbenämningar skulle komma att ses som otänkbara för en lärd man i Aten.

Aten- kroppen under attack. Vetenskapen abstraheras. Filosofin blir en konservativ kraft

I detta kapitel redogörs för en historiesyn som utgår från att det västerländska tänkandet utvecklades i konservativ riktning under den högklassiska perioden. Filosofin kom att användas som ett medel för att upprätthålla den rådande maktordningen. Detta fick konsekvenser för synen på förhållandet mellan kropp och själ, vilket i sin tur påverkat västerländsk syn på förhållandet mellan teori och praktik, liksom mellan form- innehåll. Benjamin Farrington härleder denna kursändring inom filosofin till den återgång till en religiös världsbild som det atenska inflytandet innebar. Han tolkar skeendena utifrån ett klass- och maktperspektiv och kopplar den till slavsystemet vars utbyggnad fullbordades i Aten.

Sokrates dömdes år 399 f.Kr. till döden anklagad för att ha vilselett ungdomen och för att ha dyrkat av staten icke godkända gudar. Berättelsen om Sokrates stoiska lugn inför sin

⁷¹ Ibid, s. 61.

⁷² Ibid, s. 63.

kommande martyrdöd är mytomspunnen. Den representerar, enligt filosofen Bertrand Russel, för hedningen och för icke-troende fritänkande filosofer vad Jesu korsfästelse är för de troende.⁷³ Det är i Platons dialog *Faidon* som Sokrates sista timmar i livet tillsammans med några av sina närmaste vänner och lärjungar skildras. Dialogen utspelar sig i Sokrates fängelsecell och beskriver utförligt hans tankar kring relationen kropp och själ. I *Faidon* återges vännernas oro inför sin mästares nära förestående död, men Sokrates stillar sina sörjande vänners oro genom att redogöra för sin teori kring själens odödlighet och dess skiljande från kroppen:

”... det tycks finnas liksom en stig som leder oss fram. Så länge som vi ha kroppen och vår själ alltså är bunden ihop med ett ont av detta slag, skola vi aldrig riktigt lyckas att på den stigen nå fram till det, som vi sträva efter och som just är sanningen. Ty kroppen vållar oss otaliga besvärligheter, då den ju måste ha sin näring. Skulle så ytterligare sjukdomar tillstöta, hindra de oss i vårt letande efter det sant varande. Kroppen fyller oss med lustar och begär, med farhågor och allsköns gyckelbilder och en massa dumheter, så att det verkligen är sant, som man brukar säga, att man inte hinner tänka en förnuftig tanke bara för kroppens skull. Ty krig och uppror och stridigheter vållas uteslutande av kroppen och dess lustar. Anledningarna till krig ligga nämligen i besittningen av ägodelar, och ägodelar tvingas vi att skaffa oss av hänsyn till kroppen, emedan vi är trälarna i dess tjänst. Och på grund av allt detta får vi ingen tid över till filosofin.”⁷⁴

Tron på en själens frigörelse från kroppen är naturligtvis äldre än Sokrates och återfinns i en mängd religioner och livsåskådningar, men det anmärkningsvärda med Sokrates version är hans till synes oförsonliga misstro mot kroppen och det inflytande hans teori haft på västerlandets syn på kunskap. I ett senare parti vänder sig Sokrates till vännen Simmias:

”Men att lösgöra själen, det åstunda ju ständigt, som vi hörde, just de sanna filosoferna- mer än alla andra, ja ensamma bland alla. Detta är filosofernas strävan, att lösgöra och skilja själen från kroppen. Icke sant?

Jo, det är uppenbart.

Skulle det då ej, som jag sade i början, vara löjligt, om en person, som under sitt liv arbetat på att kunna leva på ett sätt, som kommer så nära som möjligt tillståndet efter döden, sedan bleve förargad, när just detta tillståndet kommer? Vore det ej löjligt?

Jo visst.

I själva verket, Simmias, öva sig således de sanna filosoferna i att dö, och minst av alla människor frukta de tillståndet efter döden.”⁷⁵

Och lite senare:

”Om du således finner en person knota, då han skall dö- ligger däri inte ett bevis på, att han ej är filosof, en vishetens vän, utan istället en kroppens vän?”⁷⁶

⁷³ Bertrand Russel, “History of Western Philosophy”, s. 154.

⁷⁴ Platon s. 63.

⁷⁵ Ibid, s. 64.

⁷⁶ Ibid, s. 65.

Faidon är intressant för ämnet i denna avhandling av främst två skäl. För det första: Man kan här se ett tidigt frö till den idealisering av den individuella filosofens intellektuellt präglade tänkande som går som en röd tråd genom Europas historieskrivning. Detta idealiserande av filosofin har inte sällan skett på bekostnad av andra sätt att tänka.⁷⁷ För det andra: Det är svårt att bortse från att Sokrates tankar kring kropp och själ kan ha påverkats av att han faktiskt stod inför sin egen avrättning. Den för västerländsk tanketradition starkt präglade förställningen om en klyvning mellan kropp och själ och synen på själen som högre stående än kroppen formulerades av en man i en desperat situation. En man som medveten om sin nära förstående död, med det starkaste vapen han ägde; sin tankekraft, konstruerar ett system i vilket själen överlever kroppen. Jag föreställer mig att Sokrates omvittnade lugn mycket väl kan ha varit, antingen en fasad han visade upp inför sina lärjungar (och möjligen sig själv), eller en skönmålning av Platon (som själv inte var närvarande i cellen), eller båda delarna. Den för västerländsk tanketradition så betydelsefulla uppdelningen mellan kropp och själ och upphöjandet av själen, liksom smutskastandet av kroppen är kanske bara en intellektuell konstruktion, en dödsdömds självtröst? Som sådan kanske den fungerar bra men vilken effekt har denna haft på efterföljande tankekollektiv och kunskapssystem?

Talen ersätter elden

För vetenskapens och filosofins vidkommande innebar Athens storhetstid en återgång till en mer religiös och andligt färgad världsbild. De senare grekerna skiljde mellan den tidigare *ateistiska joniska skolan* och den därpå följande *religiösa skolan* som härstammade från Storgrekland och Aten.⁷⁸ Atenarna avfärdade joniernas resultatinriktade, konkreta och sinnliga form av vetenskap till förmån för mer abstrakt tänkande. Man misstrodde sinnena och menade att man inte kan lita på att det vi upplever med våra sinnen är sanningen. Denna iakttagelse, att det vi ser inte alltid är det vi verkligen har framför oss, tvingade filosoferna att finna en ny fast punkt att hålla sig i. Verkligheten, föreställde man sig, måste vara en plats som står över sinnena. Man lokaliserade denna sanningens punkt till själen.

Talen ersätter elden, är Benjamin Farringtons beskrivning av detta skifte i den grekiska vetenskapshistorien.⁷⁹ Joniernas sinnesbaserade studier av elementens påverkan på jordens skeenden ersätts återigen av mer andligt orienterade förklaringar i form av matematiska formler och abstrakta språkliga system, menar Farrington. Då alla våra sinnen är kopplade till vår kropp, eftersom alla sinnliga upplevelser tar omvägen via kroppen till vårt tankeliv, kom också kroppen som sådan att bli föremål för attack från Athens filosofer, för vilka det själsliga alltid föregick det kroppsliga.⁸⁰

⁷⁷ Synen på kunskapsproduktion som resultatet av individuellt tänkande avfärdas helt av bland andra Ludwik Fleck. Han hänvisar till den polske sociologen Ludwig Gumpłowicz som skrev: "Den individualistiska psykologins största misstag är antagandet att det är *människan* som tänker. Detta misstag är upphovet till det eviga sökandet efter tänkandets ursprung hos individen och efter orsakerna till varför hon tänker si och inte så. Teologer och filosofer håller betraktelser över ämnet och ger t.o.m. råd om hur människan bör tänka. Detta är en kedja av missförstånd. Ty, för det första, vad som tänker i människan är ingalunda hon själv utan den sociala gemenskapen. Källan till hennes tänkande finns inte i henne utan i den sociala omgivningen där hon lever, i den samhälleliga atmosfär hon andas. Hon kan inte tänka annorlunda än så som bestäms av det inflytande på hennes förstånd som den sociala omgivningen med nödvändighet utövar." Fleck s. 54.

⁷⁸ Farrington, s. 40.

⁷⁹ Ibid, s. 46.

⁸⁰ Ibid, s. 41.

Den, i och för sig relevanta, insikten att vi inte alltid kan lita på vad våra sinnen säger oss drev en del filosofer till starkt polariserande ståndpunkter. En av Sokrates lärjungar, Xenofon sade om hantverkskonsterna att de:

”bär ett socialt stigma och betraktas med rätta som förnedrande i våra städer. Ty dessa sysselsättningar skadar sina utövare och sina övervakare genom att tvinga dem till ett stillasittande inomhusliv och till att i somliga fall tillbringa hela arbetsdagen vid öppen eld. Denna fysiska degeneration leder också till en försvagning i själsförmögenheterna. De som arbetar i dessa yrken saknar för övrigt tid åt vänskap och medborgarskap. Därför betraktas de som dåliga vänner och dåliga patrioter, och i somliga städer, särskilt de mer krigiskt sinnade, är medborgarna förbjudna att ägna sig åt hantverk.”⁸¹

Homerus använde ordet *demioergos* för hantverkare, en sammansättning av orden demos= folk, och ergos= produktiv. Denna benämning från Homeros arkaiska tid antyder en positiv syn på hantverkaren som en del av ett kollektiv, en folkets producent. Benämningen ersattes senare av Aristoteles med det lite torftigare; *cheirotechnon*. Cheiro= hand, technon= arbetare. Detta namnbyte är ett tecken på nedgraderingen av synen på hantverkets betydelse, enligt sociologen Richard Sennett.⁸²

En följd av denna misstänksamhet mot kroppsligt arbete blev att då man inte längre fick några influenser från praktiska och fysiska erfarenheter växte ett nytt ideal för vetenskapen fram, ett ideal i vilket ”vetenskap var ett jonglerande med ord och inte en praktisk verksamhet”, enligt Farrington⁸³ som menade att detta förakt för praktiskt arbete småningom kom att bli ett allvarligt hinder för bland annat fysikens, kemins och mekanikens utveckling i Grekland.⁸⁴ Om nu Farrington och Francis Bacon hade rätt i sin tes om att vetenskapen stagnerade under Athens storhetstid, hur ska man då förklara varför atenarna lämnar en framgångsrik, produktiv och beprövad metod till förmån för en mer spekulativ och religiöst färgad vetenskapssyn?

Arbetsdelning

Under Platons levnad (427-347 f.kr) var slavsystemet i Aten fullt utvecklat. Detta system fick bland annat till följd att en åtskillnad mellan de som producerar och de som konsumerar förstärktes och konsoliderades. En styrande privilegierad och arbetsfri klass växte fram. Produktionen och distributionen av varor och livsmedel sköttes av lägre stående klasser såsom byggnadsarbetare och lantarbetare (som oftast var slavar) och av hantverkare. Distributionen sköttes av handlare och köpmän, så kallade *metoiker*. Det fanns ett visst förakt för handelsfolk. Handel och köpenskap fick inte bedrivas av stadens infödda medborgare utan hänvisades till metoikerna som inte hade medborgarskap och därför inte heller kunde äga jord.⁸⁵ Den samhällsroll denna nya privilegierade arbetsfria klass skulle spela var något oklar. Denna styrande minoritet (kvinnor, slavar och, i de flesta fall, metoikerna saknade inflytande och rösträtt) fick behov av att rättfärdiga sin egen privilegierade position. Ur denna nya situation växte två nya yrkesroller fram: Filosofen och politikern. Farrington skriver: ”Uppkomsten av en privilegierad arbetsfri klass skapar tillfällen till eftertanke och teoretiserande, även teoretiserande utan direkt samband med fakta”. Och lite senare: ”När uppgiften att råda över människor blir härskarklassens huvudintresse och uppgiften att råda över naturen påtvingas en

⁸¹ Ibid, s.28.

⁸² Richard Sennett, ”The Craftsman”, sid. 23.

⁸³ Farrington, s.134.

⁸⁴ Ibid, s. 28.

⁸⁵ Ambjörnsson, s. 20.

annan klass, ikläder sig vetenskapen en ny och farlig roll”.⁸⁶ Vetenskapen försummade sin samhällsuppgift. Den kunskapssyn och det moralsystem som den högklassiska filosofiska traditionen utvecklat, och som förts vidare till vår tid, har enligt Farrington sina idémässiga rötter här; i den härskande klassens egna behov av att rättfärdiga och befästa den rådande maktordningen, gynna den egna klassen och av att skilja sig ifrån de som arbetar konkret och fysiskt med naturens element och material. Inom filosofiriktningen *Pragmatismen* har det påpekats att detta är ett arv som den västerländska filosofitraditionen fortfarande präglas av och som man inte i tillräckligt grad gjort upp med. Richard Rorty hänvisar till John Dewey, när han skriver: ”Filosofin har hittills haft ett konservativt syfte; den har typiskt stått på den arbetsfria klassens sida, har satt stabilitet framför förändring.” skriver Rorty med hänvisning till Dewey.”⁸⁷

Efter Rom. Efter slaveriet

Att civilisationen inte kunde existera utan slavar blev ett paralyserande axiom för atenarna, liksom senare också för Rom. Inte ens när det började råda brist på slavar kom antikens människor sig för med att utveckla vetenskapen i produktionssyfte. Slaveriet dog inte ut för att det ansågs omoraliskt utan för att det inte längre lönade sig, men även sedan det i stort sett avskaffats efterlämnade det sin ”förgiftningsverkan: föraktet för produktivt arbete.” skrev Friedrich Engels och fortsätter:

”Ur den återvändsgränd fann Rom aldrig någon utväg: slaveriet var ekonomiskt omöjligt, fritt arbete moraliskt mindervärdigt. Produktionen kunde inte längre baseras på slavarbete och ännu inte på fritt arbete. Här hjälpte inget mindre än en fullständig revolution. Den revolutionen skulle småningom komma från de nordliga barbarerna mellan 400- 800 e. Kr.”⁸⁸

För vetenskapens del innebar medeltiden en gradvis återhämtning från den improduktiva effekt antikens filosofi haft på den. En viktig förutsättning för denna återhämtning var slaveriets avskaffande. Liksom då jonierna inte längre lät sig nöjas med religiösa förklaringar på naturfenomenen lämnade man under medeltiden återigen det abstraherande, andliga och intellektuella mediterandet bakom sig till förmån för mer konkreta lösningar på konkreta problem. Man ägnade sig återigen åt att försöka ta herraväldet över naturen, åt att studera och kanalisera naturkrafterna i produktivt syfte.

Kritik mot Farringtons historieskrivning

Graden av teknisk och vetenskaplig utveckling under antiken är en omstridd fråga. Uppfattningen om antiken som en tid av teknisk stagnation har varit vida spridd men på senare tid har den också ifrågasatts från allt fler håll. Idéhistorikern Bosse Sundin instämmer visserligen med Farringtons beskrivning av de grekiska och romerska filosoferna som varandes tämligen ointresserade av teknik och praktiskt arbete⁸⁹ men han menar att det också var just detta ointresse som gett upphov till Farringtons, som han menar bristfälliga, analys. Filosofernas ointresse yttrade sig bland annat genom att de sällan skrev om tekniska ämnen. Den lilla mängden bevarade skriftliga källor i ämnet teknik ska alltså ha lett historikerna till denna uppfattning, menar Sundin och fortsätter: ”Det är först när det arkeologiska

⁸⁶ Farrington, s. 20.

⁸⁷ Rorty, s. 18.

⁸⁸ Farrington, s. 267- 268.

⁸⁹ Sundin, s. 64-65.

källmaterialet får komplettera de litterära källorna, som den fullständiga bilden av den tekniska utvecklingsnivån framträder.”⁹⁰

Farringtons syn på den grekiska vetenskapen har alltså ifrågasatts men för ämnet i denna avhandling kvarstår situationen som i stora drag oförändrad. Antikens teknikutveckling framskred kanske inte fullt så långsamt som Farrington vill göra gällande men särskilt fort verkar det inte gått och den tekniska utveckling som ändå skedde tycks ha skett trots snarare än på grund av filosoferna och deras vetenskapsteorier. Benjamin Farrington anlade ett marxistiskt klassperspektiv på antiken. Möjligen drog han för stora växlar på detta perspektiv men analysen att det västerländska kunskapsidealet har formats av en arbetsbefriad klass och av dennas behov av att rättfärdiga slaveriet har inte motbevisats. Inte heller är Farrington ensam om denna uppfattning. Den delas, som tidigare nämnts, av pragmatister som John Dewey och Richard Rorty. På samma sätt som Farringtons syn på den grekiska vetenskapen är färgad av ett marxistiskt tänkande som vann mark under en tid då Europeiskt tänkande präglades av vänsteridéer bör man kanske också ta i beaktande att den kritik som på senare år riktats mot hans beskrivning är sprungen ur en tidsanda som präglats av ett så kallat nyliberalt samhällsklimat sedan tjugo- trettio år tillbaka. Politiska vindar som i form av tankestilar även letar sig in i vetenskaperna och som bland annat bidragit till framväxten av tankekollektiv i vilka man ibland tenderar att blunda för betydelsen av ett klassperspektiv på historien.

Aristoteles revisited

Inom de teoribildningar som i samtiden intresserat sig för praktisk kunskap förs ofta Aristoteles kunskapsfilosofi fram som ett alternativ till Platons tänkande, vilket i jämförelse beskrivs som mer fientligt mot praktiskt arbete än Aristoteles. Man har uppmärksammat hur Aristoteles gör en tredelning av kunskap. Till de redan etablerade begreppen *episteme* (ungefär teoretisk kunskap) och *techne* (ungefär teknisk färdighet) tillförde Aristoteles begreppet *fronesis* som står för praktisk klokhet. Denna form av kunskap är i hög grad erfarenhetsbaserad och beskrivs ibland som intuitiv. Ett exempel på *fronesis* skulle kunna vara den typ av kunskap som gör att personal inom vården kan få hjälp vid ställandet av en diagnos, inte bara genom provtagning, utan också genom att man *får en känsla* av att någonting inte är som det ska med patienten. En känsla som kan antas vara resultatet av den sammantagna bild av situationen som yrkespersonen olika sinnen ger denne. Denna form av kunskap kommer antagligen av erfarenhet och inlevelse och den anses ofta som svår att formulera i ord. Fronesisbegreppets koppling till intuition och känsla har gjort att det inom fälten för praktisk kunskap också tillämpas på yrken inom konst och hantverk. Denna syn på Aristoteles som en hantverkets och konstens förespråkare är en annan än den roll Aristoteles tilldelades av Farrington och i denna avhandling. Här vill jag återigen hänvisa till att intresset i denna avhandling är riktat mot verkningshistorien. Det vill säga Aristoteles behandlas här endast utifrån vilken roll han getts då man skrivit och formulerat den västerländska kunskapsfilosofi som idag är den dominerande tankestilen inom de tankekollektiv som har makten att påverka utvecklingen av våra utbildningsinstitutioner. Det ökade fokus på begreppet *fronesis* vid sidan av de mer etablerade *episteme* och *techne* leder till en mer

⁹⁰ Ibid, s. 86.

nyanserad och vidgad kunskapssyn som har potential att öppna för att även praktiska och konstnärliga kunskapsformer tillmäts större betydelse. Dock har detta synsätt ännu inte fått något betydande genomslag i de stora utbildningspolitiska sammanhangen. Den förändring i tankestilen som denna teoribildning kan tänkas leda till har ännu inte nått så långt utanför universitets väggar. Som exempel på den ringa spridning som denna Aristotelesläsning hittills fått kan nämnas att begreppet *Fronesis* inte förekommer som uppslagsord i Nationalencyklopedin och att det överhuvudtaget inte nämns i NE:s artikel om Aristoteles.

Kunskap är makt- vetenskapen blir aggressiv

I boken *Kunskapens Former* skriver språkvetaren Ingela Josefson:

”Historiskt sett vilar den moderna vetenskapen på en manlig tradition. En idéhistorisk överblick ger oss insikten om att det vi idag tenderar att beteckna som vetenskap är avläggare till den vetenskapsform som börjar växa fram under 1600- talet. Hur denna tradition formats är inte av naturen givet; den är inte resultatet av en neutral, objektiv kunskapssträvan utan genomsyrad av sin tids värderingar.”⁹¹

Josefson stödjer sig här bland andra på den amerikanska fysikern och vetenskapsteoretikern Evelyn Fox Kellers forskning. I en idéhistorisk genomgång av den västerländska vetenskapens utveckling sett utifrån ett genusperspektiv uppehåller sig också Evelyn Fox Keller vid Francis Bacon, 1600-talsfilosofen som kallats arkitekten bakom den moderna vetenskapssynen. Denna historieskrivning är relevant för ämnet i denna avhandling främst därför att den behandlar den koppling mellan natur, materia, form, kropp och kvinna som gått som en röd tråd genom västerländsk idé- och kulturhistoria.

Grundandet av Storbritanniens vetenskapsakademi, *The Royal Society*, 1660 betraktas som en viktig milstolpe i befästandet av det moderna vetenskapsbegreppet och det var i stor utsträckning Francis Bacons vetenskapssyn som låg till grund för denna, menar Evelyn Fox Keller. Sentensen: ”Kunskap är makt” kommer från Bacon⁹² och den genomsyrar hans vetenskapsfilosofi och kan också antas varit betydelsefull även rent retoriskt vid lanseringen av denna för tiden nya vetenskapssyn. Bacon avklädde, som tidigare nämnts, myten om den grekiska högklassiska periodens betydelse för vetenskapen. Kunskapens objekt var för Bacon inte den abstrakta platoniska idévärlden utan den konkreta materiella världen. Utan experiment och systematiska observationer av den materiella världen kan vetenskapen inte utvecklas, menade Bacon. Grekerna var med andra ord alltför akademiska för Bacons smak. Han såg på antikens kunskapssyn som en förvekligad ”kvinnlig avkomma”. Den var svag, passiv och utan egen livskraft.⁹³ Den materiella världen var för Bacon liksom för grekerna

⁹¹ Ingela Josefson, ”Kunskapens Former”, s. 91.

⁹² Barbara Fox Keller, ”Reflections on Gender and Science”, s. 33.

⁹³ Ibid, s. 39.

feminin. Naturen och kroppen var kvinnliga principer. Medvetandet, tanken och själen var manliga principer. Ingela Josefson skriver om Platon:

”Kunskap hör till teorins område, föränderliga ting lämnar han åt sidan, överlämnade till det irrationellas och oordnades krafter. Denna anda hörde samman med ett förakt för kvinnan liksom för dem som utförde praktiskt arbete, slaverna. Det lade också grunden för en föreställning om vad kunskap är, som dominerar i vår kultur idag; kunskapen kan definieras i ett precist språk.”⁹⁴

Sexuella bilder har genom historien återkommande använts för att beskriva naturen, enligt Fox Keller. Mindre känt är kanske att även kunskapsteorier ofta beskrivits med sexuella metaforer. Detta gäller för Platon såväl som för Bacon.⁹⁵ Platon bemötte den ”genuskonflikt” mellan kropp och själ, som han själv bidragit till att befästa, genom att med sin idélära kategoriskt utesluta det fysiska, naturen och sinnena från kunskapsakten. Han skapade en kunskapsteori som på samma gång var ett slags sexualsystem i vilket kvinnan inte längre hade någon plats. Sex med kvinnor är hos Platon ett uttryck för en form av drift mot det fysiska, med andra ord en lägre form av instinkt. De som till skillnad från dessa har sitt intresse riktat mot själens utveckling bör, enligt Platon, ha sex endast med män. I Symposion förklarar Platon hur en sådan akt bör gå till. En filosof ska helst ha sex med en yngre man från samma samhällsklass som han själv. Det bör ske ansikte mot ansikte, mellan låren och akten bör vara ofullbordad. I en sådan erotisk akt kan en förening mellan själ och form ske och således kan skönhetsens och sanningens idé framträda.⁹⁶

Där Platon byggde upp komplicerade och ibland synbarligen konstlade tankekonstruktioner med syfte att slutgiltigt avskriva såväl sinnena, naturen som kvinnan från sin kunskapsteori gick Francis Bacon en annan väg. Antikens läror var för Bacon inte bara improduktiva och impotenta utan också vilseledande. Grekernas misstag låg i deras självtillräcklighet. I sin jakt på vetandet sökte man sig endast inåt mot den enskilda människans privata medvetande. De lokaliserade sanningen ungefär som en punkt i individens intellekt utifrån vilken hela universum kunde förklaras. Bacon kritiserade Platons idélära och kunskapssyn för att den inte lämnade någon plats åt erfarenheter och åt att kunskaper kunde komma till medvetandet utifrån, från den materiella, fysiska världen. Till skillnad från Platon erkänner Bacon naturens centrala roll för vetenskapen men han gör detta endast i syfte att erövra naturen. Bacons kunskapsfilosofiska språk är i ännu högre grad än hos Platon genomsyrat av sexuella metaforer, med den skillnaden att här har de homoerotiska bilderna ersatts av heterosexuella situationer inom äktenskapet i vilka sex snarast beskrivs som ett vapen. Kropp och själ, kvinna och man, natur och vetenskap ska ingå äktenskap men det är inte fråga om någon jämlik relation. Kunskap är makt och det är vetenskapsmannens uppgift att tygla och regera över sin brud- naturen. Bacon talar om ett ”kyskt och lagligt äktenskap mellan själ och natur” och i ett parti låter han en far säga till sin son: “I am come in very truth leading to you Nature with all her children to bind her to your service and make her your slave”. I Platons något underliga kunskapsteori ges trots allt plats och betydelse åt erotik och kärlek mellan

⁹⁴ Josefson, s. 88.

⁹⁵ Fox Keller, sid 35.

⁹⁶ Fox Keller, s. 24-27.

någon slags jämlingar. I Bacons språk finns inga sådana positiva känslor inblandade. De sexuella metaforerna hos Bacon har blivit mer aggressiva och det äktenskap som vetenskapen och naturen ska ingå här handlar om erövring.

”Laid bare of her protective covering, exposed and penetrated even in her ”innermost chambers” she is stripped of her power. Her secrets have become knowable”, skriver Fox Keller om Bacons syn på naturen.⁹⁷ Och lite senare:

”Rejecting Platos’s highly abstract and deeply erotic coupling of mind and form- indeed, rejecting all the major traditions that preceded him- Bacon’s articulation of his vision was both provocative and aggressive. In viewing science as power, he thought he saw salvation. Indeed, the salvation of mankind was to be found in the very power of science. It thereby became the moral responsibility of men to assume and exercise that power. To his contemporaries, his vision of science as power and as salvation must have seemed fantastic on both counts. To us he seems to have been prescient in the former and naive in the latter.”⁹⁸

Projicering och arrogans inom vetenskapen

Det är, menar Fox Keller, en vanlig historiesyn att skillnaden mellan modern vetenskap och äldre tiders kunskapssökande ligger i att de gamla vetenskaperna präglades av projicering istället för objektivitet. Vetenskap förr var ett slags önsketänkande inom vilken man via till exempel magiska föreställningar, astrologi och alkemi gav utlopp för sina personliga förhoppningar och rädslor som man projicerade på fenomen i naturen. Man såg tecken i naturen som man genom projicering fyllde med mänsklig mening. Den moderna vetenskapens framgång bygger, enligt denna historiesyn, på att man klippt av den typen av band mellan människa och natur. Keller skriver:

”Indeed, it is often argued that the very success of modern science and technology rests on a new methodology that protects its inquiries from the idiosyncratic sway of human motivation. No longer filling the void with living form, man learned instead to fill it with dead form. Nature, deanimated and mechanized could now be put to the uses of men.”⁹⁹

Så länge människan betraktade sig själv som en del av naturen kunde hon inte studera den. Det var först då man distanserat sig från sitt studieobjekt som vetenskapsmannen kunde studera och analysera naturfenomen mer sakligt. Naturen, som tidigare betraktats som en levande form som grep in i, som inte var isolerbar från, människan hade nu gjorts till en autonom och död form. Detta var en mycket betydelsefull tankestilsmässig förändring som varit en viktig förutsättning för den moderna vetenskapens framgångar, menar Fox Keller. Men är den sann? Har den moderna vetenskapen lyckats befria sig från projiceringar? Har den

⁹⁷ Ibid, s. 31-39

⁹⁸ Ibid, s. 33.

⁹⁹ Ibid, s. 69-70.

gjort sig oberoende av begär och önsketänkande? Ludwik Fleck, Thomas Kuhn, Michel Foucault med flera har ifrågasatt den myten och även för Fox Keller är idén om en objektiv vetenskap en omöjlighet. För henne utgör just denna vetenskapsmannens självbild som objektiv iakttagare en sådan projicering med mytiska inslag:

”But it is a thesis of this book that the ideology of modern science, along with its undeniable success, carries within it its own form of projection: the projection of disinterest, of autonomy, of alienation. My argument is not simply that the dream of a completely objective science is in principle unrealizable, but that it contains precisely what it rejects: the vivid traces of a reflected self image. The objectivist illusion reflects back an image of self as autonomous and objectified: an image of individuals unto themselves, served from the outside world of other objects (animate as well as inanimate) and simultaneously from their own subjectivity. It is the investment in impersonality, the claim to have escaped the influence of desires, wishes, and beliefs- perhaps even more than the sense of actual accomplishment- that constitutes the special arrogance, even bravura, of modern man, and at the same time reveals his peculiar subjectivity .”¹⁰⁰

Fox Kellers analys står i konflikt med den vanligt förekommande vetenskapliga självbilden att vetenskapen är känslomässigt neutral och objektiv. Detta är en myt, menar Keller och det ligger i vetenskapens intresse att kritiskt och aktivt granska sina egna mytbildningar, eller med Flecks ord göra upp med den egna disciplinens *mystiska institutionsepistemologier*. Fox Keller skriver:

”The survival of mythlike beliefs in our thinking about science, the very archetype of antimyth, ought, it would seem, to invite our curiosity and demand investigation. Unexamined myths, wherever they survive, have a subterranean potency; they affect our thinking in ways we are not aware of, and to the extent that we lack awareness, our capacity to resist their influence is undermined. The presence of the mythical in science seems particularly inappropriate. What is it doing there? From where does it come? And how does it influence our conceptions of science, of objectivity, or for that matter of gender?”¹⁰¹

Marshall McLuhan kopplade denna utveckling till bland annat utvecklingen av skrivandets och läsandets praktik men han var en optimist och visionär. Han hyste förhoppningar om att ”den elektroniska tidsåldern” skulle föra med sig ett annat och mindre distanserat sätt att tänka och handla:

”Skriv och läskunnigheten gav västerlänningen förmågan att handla utan att reagera. Fördelen med denna fragmentering inom människan illustreras mycket väl av kirurgen, som skulle vara alldeles hjälplös ifall han skulle engagera sig mänskligt i sin operation. Vi lärde oss att utföra de mest riskfyllda sociala arbetsuppgifter i en fullkomligt objektiv stämning. Men vår sakliga attityd var

¹⁰⁰ Ibid, s.70.

¹⁰¹ Ibid, s.76.

renons på deltagande. I den elektriska tidsåldern, när vårt centrala nervsystem på teknisk väg sträcks ut till att omfatta hela mänskligheten, och hela mänskligheten löper samman i var och en av oss, då tvingas vi att på ett innerligt sätt delta i följderna i varje åtgärd. Det är inte längre görligt att upprätthålla den bildade västerlänningens distans och indifferensattityd.”¹⁰²

Man får hoppas att McLuhan får rätt i sin optimism kring den elektriska tidsålder som vi nu befinner oss i.

Allt är design

Det är lätt att dra paralleller mellan det Barbara Fox Keller säger om mytens roll inom vetenskapen och relationen form- innehåll. Tron på ett rent innehåll fritt från formpåverkan framstår just som en sådan utforskad myt. Förutsättningen för att överhuvudtaget kunna tänka sig en modell i vilken form och innehåll är separerade är att man ser på sin omgivning med samma ”intresselösa, autonoma och alienerade” blick som Fox Keller menar präglar den moderna vetenskapens blindhet inför sina egna mytbildningar. Förmågan att förneka formens betydelse kräver att man betraktar naturen, materian och kroppen som mer eller mindre död och viljelös. Jag tänker mig att formens och stilens betydelse endast kan förnekas av de som ännu tror på kunskapens objektivitet och då detta idag är en i stort sett avfärdad tanke måste utbildnings- och vetenskapsvärlden nu också ta itu med sitt förhållande till form och stilfrågor. Denna önskan är en naturlig följd av Fox Kellers krav att man tar itu med sina interna myter. Insikten att kunskapen inte är objektiv lämnar plats åt formen. Denna gamla insikt som är nyvunnen via bland annat den postmodernistiska teoribildningen antyder att vi i högre utsträckning behöver börja forska på form, myter och känslor igen. Formen är oundviklig. Den försvinner inte bara för att man förnekar den. Den minskar inte ens.

Filosofin och Ordet

Ordet har i västerländsk tanketradition kommit att stå som representant för själens allra innersta tankar, vilket bidragit till att filosofin som disciplin står i ett närmast symbiotiskt förhållande till begreppsbyggande i form av ord. Att tänka i ord är en *tankestil* som bildat ett *tankekollektiv* och som alla tankekollektiv har också denna, vid sidan av alla sina möjligheter, också sina begränsningar, sina *tankegångar*. Som tankestil inom formgivning har den uppenbara begränsningar då dessa två discipliner, filosofi och formgivning, tycks använda olika språk och verktyg för sitt tänkande. Ordet har genom historien succesivt tillmätts allt större betydelse. Denna tendens kan antas ha bidragit till idén om en klyvning kropp och själ, och mellan teori och praktik. I syfte att påvisa hur man inom filosofin ofta förhåller sig mer skeptisk till en sammanblandning av filosofi och konst än man gör inom till exempel det samtida konstnärliga utbildningssystemet refereras här bland andra till Gilles Deleuzes och Felix Guattaris syn på förhållandet filosofi och konst.

Platon skriver i *Faidon*:

¹⁰² McLuhan, ”Media”, s. 15.

”...om vi vilja hoppas på att någonsin få veta någonting i dess renhet och fullhet, måste vi frigöra oss från kroppen och betrakta tingen i och för sig med hjälp av själen ensam... Och under detta livet stå vi, vill det synas, den sanna insikten närmast, om vi så lite som möjligt och endast i största nödfall ha umgänge eller förbindelse med kroppen, och om vi ej låta oss uppfyllas av dess väsen, utan hålla oss rena från den, till dess gud själv befriar oss.”¹⁰³

När så Platon formulerat denna misstro mot sinnena och fastställt själen som högre stående än kroppen inställer sig frågan hur själen kommunicerar. Hur gör sig själen gällande utan att anfäktas av kroppen? Enligt den tanketradition som följer av Greklands högklassiska period har man tänkt sig att själen manifesterar sig i sin mest oförstörda och rena form genom tanken och att tanken, i sin tur, bäst förmedlas till andra genom ord. Ordet har sedan dess fått gälla som den renaste representanten för tanken, och därmed alltså själen, som går att utvinna. Detta är en tankebana som har utövat stort inflytande på västerländsk självuppfattning i allmänhet och på synen på kunskap och utbildning i synnerhet. Filosofins utveckling mot en egen disciplin, skild från vetenskaplig och/ eller religiös utövning, är samtida med denna uppfattning. Yrket filosof står i symbiotisk relation till bruket av ord, till ordet som verktyg för tankearbete.¹⁰⁴ Det är med ordens hjälp som filosofin närmar sig och bearbetar de stora filosofiska frågorna som: Vad är en människa? Vad är sanning? Vad är kunskap? Hur kan vi veta någonting?¹⁰⁵ Kanske skulle man kunna tänka sig filosoferande med andra språk än ord, att en filosof skulle kunna närma sig ett filosofiskt problem från andra synvinklar än talspråkets. Kan man filosofera genom dans, måleri eller mekanik? Nej, enligt Gilles Deleuze och Felix Guattari är det i sådana fall inte längre filosofi man sysslar med utan antingen vetenskap eller konst. Konst, vetenskap och filosofi är för dem tre skilda praktiker. Inte minst skiljer sig dessa tre från varandra i olika förhållande till just ord och begrepp. Konsten, menade Deleuze och Guattari, rör sig på ett omedvetet plan. Den kommer till oss som förnimmelser och är förbegreppslig. Vetenskapen, i sin tur, sysslar med funktioner.¹⁰⁶ Filosofin skiljer sig från konsten såväl som från vetenskapen i det att den är ensam om att skapa nya begrepp. Filosofin analyserar, ordnar, formulerar i begreppsform hur människan upplever världen. Deleuze och Guattari skriver:

“If philosophy is this continuous creation of concepts, then obviously the question arises not only of what a concept is as philosophical Idea but also of the nature of the other creative Ideas that are not concepts and that are due to the arts and sciences, which have their own history and becoming and which have their own variable relationships with one another and with philosophy. The exclusive right of concept creation secures a function for philosophy, but it does not give it any preeminence or privilege since there are other ways of thinking and creating, other modes of ideation that, like scientific thought, do not have to pass through concepts.”¹⁰⁷

Dessa andra sätt att tänka (vetenskap och konst) kompletterar det filosofiska sättet och vice versa. De tre behandlar olika aspekter av människans kultur och natur.

¹⁰³ Platon, s.63.

¹⁰⁴ Walter J Ong, ”Muntlig och skriftlig kultur- teknologiseringen av ordet”, s. 27.

¹⁰⁵ Michel Foucault, ”Individernas politiska teknologi”, s. 299.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze & Felix Guattari, ”What is philosophy? s. 117, 176.

¹⁰⁷ Deleuze & Guattari, s. 8.

Deleuze och Guattari är exempel på filosofer som runt millennieskiftet användes och lästes mycket inom bland annat konst- och formutbildningar i Sverige. Jag vill påstå att deras texter har bidragit till att samtidskonsten till form och stil blivit alltmer textualiserad och, så att säga, alltmer filosofisk. Man har använt bland annat Deleuze och Guattari för att i ökande grad reflektera över konst genom filosofin. Detta samtidigt som deras egna tankar kring skillnaderna mellan filosofi och konst snarast pekar på behovet av att hålla isär dessa två discipliner.

”We can at least see what philosophy is not: it is not contemplation, reflection, or communication. This is the case even though it may sometimes believe it is one or other of these, as a result of the capacity of every discipline to produce its own illusions and to hide behind its own peculiar smokescreen. It is not contemplation, for contemplation are things themselves as seen in the creation of concepts. It is not reflection, because no one needs philosophy to reflect on anything. It is thought that philosophy is being given a great deal by being turned into the art of reflection, but actually it loses everything. Mathematicians, as mathematicians, have never waited for philosophers before reflecting on mathematics, nor artists before reflecting on painting or music. So long as their reflection belongs to their respective creation, it is a bad joke to say that this makes them philosophers.”¹⁰⁸

Jag tolkar det som om att varje sammanblandning av de tre disciplinerna enligt Deleuze och Guattari endast leder till missförstånd och därmed en banalisering av såväl filosofin, vetenskapen, som av konsten. Att i egenskap av konstnär anlägga ett filosofiskt perspektiv på konsten riskerar endast leda till att konstens huvudingrediens, dess förbegreppsliga karaktär, går förlorad och att förnimmelsenivån därmed görs otillgänglig.

Filosofins gräns- the linguistic turn (off)

Filosofihistoriens borte gräns sammanfaller i stort sett med historikernas.¹⁰⁹ Den tar sin början, eller tar fart på allvar i och med skriftspråkets framväxt. Språkvetaren Walter Ong skriver:

”Filosofin, liksom alla naturvetenskaper och ”humaniora”, [...] var för sin existens helt beroende av skriften, vilket betyder att de inte framställdes genom insatser av det mänskliga tänkandet ensamt, utan av ett tänkande som gjorde bruk av en djupt interioriserad teknologi, som införlivats med själva tankeprocessen. Tänkandet samspelar med den omgivande materiella världen på ett mer djupgående och kreativt sätt än man hittills trott. Inom filosofin borde man, kan det tyckas, mer begrunda och bli medveten om att filosofin är en teknologisk skapelse- dvs. en på samma gång speciell och representativ gren av mänsklig verksamhet.”

¹⁰⁸ Deleuze & Guattari, s. 6.

¹⁰⁹ Resonemanget berörs också under rubriken: ”Förhistoria?”

”Kort sagt om filosofin begrundar sin egenart, vad får den då ut av det faktum att filosofiska tankar inte kan föras vidare av det mänskliga tänkandet av sig självt, utan bara av det mänskliga tänkande som är förtroget med och djupt tillägnat sig skrivandets teknologi? Vad säger detta helt intellektuella behov av teknologi oss om förhållandet mellan medvetande och yttervärld?¹¹⁰

Så trots att filosofin på många sätt är den kanske mest historiserande av alla samtida akademiska discipliner, trots att filosofin aktivt hämtar impulser från förhistorisk- och förfilosofisk tid, och från icke- begreppsliga företeelser så är den ovillkorligen bunden till ordet och till skriften. Det blir filosofi först då man omvandlat icke-begreppsliga förnimmelser till begrepp och filosofernas tolkning av förhistorien blir därmed infärgad av filosofins begreppsbundna språk. Allt filosofen rör vid blir så att säga filosofi- en teknologi som växt fram ur skrivandets praktik, ett tänkande genom att skriva. På så vis blir till exempel ett filosoferande kring konst aldrig konst utan istället estetik. Estetik är kanske inte så mycket läran om konstens väsen som läran om vad konsten kan tänkas få för konsekvenser för filosofins huvudfrågor. Jacques Rancière skriver om Gilles Deleuze att hans

”idé om konst är inskriven i det estetiska tänkandets tradition. Denna tradition handlar inte om en teori om konst, utan om ett sätt att varsebliva och begreppsliggöra konstnärliga ting som tanke-ting, och om en idé om tänkandet som ligger till grund för denna varseblivning”.¹¹¹

Filosofier och konstnärer delar naturligtvis inte samma perspektiv på konsten och de använder den också till olika saker. För filosofen är konsten ett (filosofiskt) problem. För konstnären en möjlighet. Detta innebär att alla inslag av filosofi inom konsten medför en ökad risk att konstnären blandar ihop konst och estetik.

Frågan är som framgår minst sagt komplex och ofta motsägelsefull. Orden är filosofens material och verktyg på samma gång. Begreppen är samtidigt filosofins välsignelse som dess förbannelse. Inom filosofin är man i högsta grad medveten om denna ordens frustrerande (och på samma gång) inspirerande bristfällighet. Så även om orden har fått gälla som den renaste kända uttrycksformen för själslivet finns det knappast någon filosof som hyst några illusioner om att ordet skulle kunna fungera som ren representation för själ och tanke. Tvärtom är filosoferna (möjligen i sällskap med poeterna) kanske den yrkesgrupp som mer än någon annan är medvetna om det egna språkets brister och fel. Filosofihistorien är full av textskeptiker. Sokrates vägrade blankt att skriva. Platon ansåg att filosofen förråder sig själv när han formulerar sina idéer i ord och Nietzsche tyckte att hans idéer försämrades när de nedtecknades. Denna konflikt har sannolikt spelat en viktig roll för filosofins utveckling. Den har utgjort den inneboende konflikt som förhindrat att filosofin stelnat till utan tvärtom lyckats hålla sig på tårna genom årtusendena. Den spända relationen mellan filosofin och Ordet har garanterat filosofin livskraft och tvingat den till återkommande självvrannsakan och utveckling. Det är följaktligen också inom den egna disciplinen som de kanske mest grundliga och kritiska undersökningarna kring det ordbaserade språkets påverkan på människan gjorts och sedan någon gång i början av 1900-talet har språkproblemet seglat upp som den fråga som kanske mer än någon annan upptagit filosofernas intresse.

The linguistic turn (den språkliga vändningen) är benämningen för denna filosofins ökade fokus på det språkliga, och särskilt då det textualiserade språket. Strukturalism och

¹¹⁰ Ong, s. 196- 197.

¹¹¹ Jacques Rancière, ”Deleuze och estetikens bestämning”, s. 103- 104.

poststrukturalism är exempel på inflytelserika tankestilar inom vilka filosofin gifte sig med lingvistik och litteraturvetenskaperna i sitt sökande efter att förstå det gäckande Ordet. Detta intresse för Ordet har varit relevant. Det avspeglar den betydelse de ordbundna språken har i hela samtidskulturen. Forskningen har också lett till intressanta analyser och teorier men kanske har detta fokus på våra skriftspråk också haft vissa självuppfyllande drag vilket lett till att man tenderat att tilldela ordet en större betydelse än vad det kanske egentligen har, och till att man försummat att uppmärksamma andra uttryckssätt än det skrivna ordet. Alla tankestilar utvecklas genom att energi och uppmärksamhet riktas åt ett särskilt håll, (i detta fall tal- och skriftspråk), med resultatet att ingen energi ägnas åt, vad man uppfattar som perifera fenomen, (i detta fall icke ordbundna språk). Ett starkt energipåslag i ena änden innebär avslag i den andra. *The linguistic turn* har på många sätt inneburit en *turn off* för utvecklandet och medvetandegörandet av formmässiga kvalitéer.

Filosofins poetik

För en filosof som inte instämmer med Deleuze och Guattaris krav på en sträng gränsdragning mellan konst och filosofi kan det te sig lockande att föra in det konstnärliga, förbegreppsliga språket i filosofin. Många försök har gjorts i den riktningen. Man har experimenterat med skrivandets form i syfte att ta sig förbi textspråkets begränsande linjära och blott informativa natur. Intertextualitet och hypertext är benämningar på metoder som använts i syfte att utvidga vår upplevelse av text. Men det var trots allt under en relativt kort tidsperiod, (i stora drag en 1900-talsföreteelse), som filosofer och litteraturvetare ägnade sig som mest intensivt åt att dekonstruera, läsa baklänges, icke-linjärt och åt att klippa, klistra och stansa hål i sina texter. Tendensen idag tycks vara att filosoferna på senare år har återvänt till ett mer traditionellt och mer linjärt sätt att skriva.

Trots att de flesta filosofer alltså vetat att hålla isär disciplinerna konst och filosofi så kryper formen ändå ovillkorligen in även i deras tänkande. Det gör den i allt ordbundet tänkande och det sker via stilen. Den filosofiska riktningen pragmatismen, som har sin hemvist främst i USA, har anklagat den franska så kallade kontinentala skolan för att syssla med ”diktad filosofi”. Här kanske amerikanerna kastar sten i glashus (ingen, inte ens amerikaner, undkommer dikten och formen) men visst finns det gradskillnader även här och det är kanske ändå i Frankrike man finner de allra mest ogenerade exemplen på estetiserat filosofiskt språk. Man kan med visst fog till och med tala om en poetik för filosofin- en slags skönhetslära om formen för hur filosofi skrivs, och denna poetik har det gemensamt med alla tankestilar att den också avgör och begränsar hur filosofi tänks och vad det går att, inom ramen för filosofin, tänka på och tala om. Det är, som Deleuze och Guattari påpekat praxis inom filosofin att bilda nya begrepp och att lägga nya betydelser i gamla begrepp. Begrepp som till exempel *affekt*, *kritik*, och för den delen *begrepp* har en vardaglig betydelse, men också en annan, eller delvis annan mening inom filosofernas tankekollektiv. Med hjälp av dessa begreppsliga manövrar borrar sig filosofin in i tidigare okända gruvgångar av vårt medvetande. Nya begrepp leder tankarna i nya banor och belyser mänskliga aspekter från andra synvinklar. Detta är ett i hög grad skapande arbete som utvecklar tänkandet men som alla verktyg och material har även orden sina begränsningar. Detta blir särskilt uppenbart i de fall där en disciplin lånar in idéer, perspektiv och begrepp från en annan disciplin. Filosofiska verktyg som kanske gör sitt jobb väl inom filosofin får andra effekter om de tillämpas inom till exempel arkitektur och formgivning.

Fula och snygga tankekonstruktioner

Ett exempel på effekten av den filosofiska poetiken som, jag menar, fått en del negativa konsekvenser för formgivningsfältet är filosofins vana att använda ordpar som står i någon

slags motsatsförhållande till varandra, så kallade dualismer. John Dewey var kritisk till denna tradition och talade om ”hela den kull och svärm av dualismer” som filosofin ärvt av grekerna.¹¹² Traditionen att använda ordpar är obruten inom filosofins historia. Vid sidan av klassiska grekiska dualismer som; *sken och verklighet, kropp och själ, form och innehåll* som än idag utövar inflytande på tänkandet produceras hela tiden nya ordpar. Trots att det väl idag knappast finns någon filosof som inte, i teorin, är kritisk till dualismer tycks det i praktiken vara svårt för filosofin att frigöra sig från dessa. *Context- content, space- place, simulacra- simulation, signifier-signified* är några exempel på dualismer plockade från mer samtida filosofiska diskurser och som spelar en aktiv roll på seminarier och i litteratur idag. Exempelen återges här på engelska för att påvisa hur rytm, form, stil och musik letar sig in i, och därmed styr tänkandet in på vissa banor. Det är rimligt att anta att vissa av dessa dualismer har kommit till filosofens tankevärld helt enkelt därför att de lät bra ihop. *Space- place* rimmar. *Simulacra- simulation* och *context- content* har något av barnramsans rytmiska lek med ord över sig. Kanske går det inte att säga någonting överhuvudtaget utan att dikta? Den dualistiska formen kommunicerar väl men det är just den retoriska formen som samtidigt också ovillkorligen förenklar resonemangen och det är också delvis däri filosofernas egen kritik mot dualismerna ligger. Insikten att hjärnan gynnar tankar som rimmar och har rytm leder till misstanken om att det kan finnas värdefulla tankar som aldrig tänks på grund av att de, klädda i ord, rimmar illa eller har en mer besvärlig rytm. Två centrala led i utvecklingen mot ett alltmer dualistiskt färgat tänkande kan antas vara skiljandet mellan kropp och själ, vilket i sin tur leder till en gradvis ökande distans mellan form och innehåll, det som betecknas och det som betecknar (ex. det fysiska trädet och ordet för träd). Hur Platons berömda teori om idévärlden har traderats och tolkats kan exemplifieras med ett exempel: En hantverkare kan, enligt Platon inte nyskapa någonting. Stolsmakaren har endast att utgå från en ideal stol, stolens Idé (eller form) som skapats av Gud. Efter att med själens öga ha betraktat denna Idé kan stolsmakaren skrida till verket men resultatet kan aldrig bli annat än en blek kopia av stolens Idé.¹¹³ Platons tankegångar kring den ideala idévärlden mot vilken han ställde den fysiska världen som alltid kommer till korta gentemot (som alltid är mer ofullständig och fulare än) Idén har sannolikt utövat stort inflytande på den västerländska kulturens syn på skönhet. För den som är fostrad i denna kultur är det svårt att inte se problemet med Platons ögon men klart är att det här finns gradskillnader emellan olika yrkesgrupper. Filosofen Platons intellektuellt, politiskt och andligt färgade problem är inte särskilt relevant för den som dagligen arbetar med formgivning och tillverkning av stolar. Som filosof kan man välja att se på stolen som ett intellektuellt problem men dessa problem hamnar i skuggan då de utsätts för konkreta materiella, fysiska och konstruktionsmässiga problem och möjligheter. Skönhet mäts då inte längre utifrån eventuella ideala förutsättningar utan bestäms snarare av relevanta lösningar i vilka material, teknik, form och funktion möts på ett acceptabelt, snarare än idealt sätt. Om människan trivs, sitter bra och ser bra ut där den sitter i sin stol i sitt rum så har stolsmakaren kommit fram till en bra idé, en fin lösning på problemet. Eventuella brister och fulheter kan till och med uppfattas som vackra på samma sätt som man ibland kan uppskatta utseendet hos en fulsnygg människa mer än en närmast ideal skönhetstyp. Förutsättningen för Platons världsbild är en tankevärld som är mer upptagen av en abstrakt, immateriell och andlig sfär än av konkreta problem och möjligheter i nuet, i rummet. Stolens eventuella relation till ideala och gudomliga förutsättningar är inte ämnesrelevant för formgivaren. Föreställningen om en högre ideal idévärld vilken vår fysiska verklighet aldrig når upp till, tror jag, har bidragit till ett förenklat och ofta elitistiskt skönhetsideal, vilket haft en banaliserande effekt på utvecklingen inom västerländsk arkitektur och formgivning.

¹¹² Rorty, s. 40.

¹¹³ Farrington, s. 95.

KöttAnde

En annan dualism som använts om design är den om designobjektens primära respektive sekundära funktioner.¹¹⁴ Teorin har sina rötter i marxistisk teoribildning. Resonemang brukar tolkas på följande sätt: Ett bruksföremål, till exempel en stol, har primära funktioner som till exempel att den går att sitta på men också sekundära funktioner vilka handlar om att den ska ha en form och en stil som gör den till en begärlig vara på marknaden. Denna dualism belyser och klargör säkert en mängd aspekter vid studiet av ekonomiska, sociala och marknadsmässiga aspekter på design, men säger mindre om praktiken att formge. Dualistiska ordpar riktar sitt ljus och sin uppmärksamhet endast åt två håll. Allt annat tenderar att hamna i skuggan. På så vis hämmas förmågan att se kopplingar mellan de två såväl som eventuella företeelser emellan de båda. Idén om objektens primära och sekundära funktioner har letat sig in i utbildningarna för design och arkitektur men väl där har den, menar jag, mest haft en förvirrande effekt. I praktiken att formge och kultivera material är det inte möjligt att skilja mellan formmässiga och innehållsmässiga aspekter på samma enkla sätt som de är i ordform. Svårigheten i att formge en stol ligger just i detta att förhålla sig till naturen, kulturen, tekniken och människan, som, trots allt, utgör en enhet av kropp och själ, en besjälad kropp. Jag vill påstå att inom formgivning behandlas och betraktas kropp och själ som oskiljaktiga, som en enda *köttande (flesh-spirit)*.¹¹⁵ Visst finns det gott om design som inte tycks vara produkter av detta synsätt. I många formgivna föremål kan man tämligen lätt särskilja dessas så kallat primära funktioner från dess sekundära, men poängen här är just att dessa alla kan tjäna som exempel på banal och förenklad design som farit illa av sitt samröre med en dualiserande och textualiserad platonsk tanketradition: Design som styrts av ett missriktat fokus och som ofta har som främsta mål den ena av de två funktionerna. Antingen har den sitt fokus tämligen ensidigt på tekniska praktiska funktioner (konstruktion, produktionskostnad, komfort, etcetera) eller också är den helt inriktad på att fungera som en lockande vara på marknaden. Som teoretiskt stöd för formgivningsarbete, menar jag att denna dualism (form-innehåll) till övervägande del haft negativ effekt på vår formkultur. Formgivningspraktiken tycks missgynnas (och riskerar missförstå sitt eget fält) av att den lånar in en filosofisk teori och poetik som inte har med kärnämnet att göra och förmodligen aldrig ens var tänkta att användas som medel för formgivning. Till skillnad från filosofin som är bunden till ordet och ibland tvingas polarisera och förenkla i syfte att tydliggöra specifika företeelser finns det överhuvudtaget ingen egentlig anledning varför design ska vara enkel, tydlig och förståelig på ett begreppsligt plan.

Samtida andliga ledare

Sokrates dröm om ett högre immaterialiserat liv befriat från tyngdlag, kropp och material återkommer i olika versioner genom historien. Inom arkitektur och formgivning är detta särskilt tydligt inom de olika klassicismerna som avlöst varandra men också de riktningar inom modernismen som odlat en förkärlek för transparenta och släta vita material, och dess idealisering av minimalt grundade konstruktioner som till synes svävar lite ovanför marken har sannolikt sina rötter i detta antika och kroppsförnekande tankekollektiv. I vår samtid tar sig denna andligt influerade tanketradition bland annat i uttryck hos den grafiska formgivaren Bruce Mau som med profetiaklingande uttalanden som; "We will build intelligence into materials and liberate form from matter", ger uttryck för denna längtan upp och bort från materian.¹¹⁶ Med denna mystiska och av magiskt tänkande influerade trängtan att befria

¹¹⁴ Resonemang kring primära och sekundära funktioner inom design förekommer bland annat i Jean Baudrillards: "Modeller och serier", s. 100.

¹¹⁵ Min benämning.

¹¹⁶ Bruce Mau, "Massive Change" s. 140.

formen från materian framstår Bruce Mau som en renlärig lärjunge till Sokrates och en typisk representant för en inflytelserik samtida rörelse inom design och arkitektur som präglas av idébaserad teknikoptimism, visionärt tänkande och utopiska idéer. Alla goda egenskaper hos en formgivare kan tyckas men till avigsidorna av denna rörelse måste kanske också räknas tendenser till naiv idealism och eskapism. Att locka upp en hel yrkeskår i en högre sfär av visionärt tänkande får sina konsekvenser för livet nere på jorden. Vem ska ta hand om våra oftast fula kroppar och våra smutsiga material när alla strävar mot ett (i praktiken) ouppnåeligt formfulländat immateriellt stadium? Vem ska ta hand om nuet här nere när alla är upptagna med att gestalta framtiden där borta?

Fram till nu har kanske den digitala revolutionen ytterligare bekräftat och förstärkt denna dröm om att befria formen från materian (det som sker i datorn är ju inte materiellt) men i takt med att 3-D skrivartekniken utvecklas riktas intresset återigen alltmer mot det materiella. Detta är temat för Chris Anderson nya bok. Den förre chefredaktören för *Wired* magazine och författaren till bestsellern *The Long Tail*, skriver i *Makers- The New Industrial Revolution* om hur vårt umgänge med världen genom datorskärmerna, trots sin potential ändå, inte förmår gripa in i vår fysiska, materiella värld som trots den digitala revolutionens skärmar och megabites fortfarande präglar allt vi gör.

”Despite our fascination with screens, we still live in the real world. It’s the food we eat, our homes, the clothes we wear, and the cars we drive. Our cities and gardens; our offices and our backyards. That’s all atoms, not bits.”¹¹⁷

I kapitlet “Real countries make stuff” påminner Anderson om att det trots de senaste 20 årens IT-boom fortfarande är tillverkningsindustrin, och alltså inte den digitala, som styr samhällsekonomierna.

”A service economy is all well and good, but eliminate manufacturing and you’re a nation of bankers, burger flippers and tour guides. Software and information get all the press, but they employ just a small percentage of the population. Some of us say we “live online,” but it’s not true when it comes to spending or living our everyday lives. Our commercial lives reside mostly in the world of bricks and mortar, of food and clothes, of cars and houses, and until some sci-fi future arrives where we’re just disembodied brains in vats, that will continue to be the case.”¹¹⁸

Det nya som händer nu och det som återigen driver ekonomi och kultur mot materiell form är, enligt Anderson, den kultur av open-source, fildelning och utvecklingen av 3-D skrivare som utvecklas och växer i snabb takt på nätet. Den era då den digitala kulturen levde som mer eller mindre immateriell bild på skärm är över och är i färd med att ersättas, menar Anderson, av en kultur där alla är tillverkare (makers). Sett från perspektivet i denna avhandling är det frestande (och kanske relevant) att se dessa nya tendenser som en efterlängtd förening mellan form och innehåll, teori och praktik.

¹¹⁷ Anderson, s. 14.

¹¹⁸ Ibid. s. 24

*Whenever humanity forgets what it is,
then architecture has the task of
reminding it of the things which have
been buried.*

Imre Makovecz

Vår förhistoria?

På liknande sätt som jag tidigare i denna avhandling argumenterade för att formgivarens sätt att arbeta och tänka på många sätt har fler beröringspunkter med de joniska tänkarna än med den efterkommande klassiska grekiska filosofitraditionen görs i följande kapitel en skillnad mellan historikerns och arkeologens historieperspektiv. Tydliga beröringspunkter, som till exempel materialmedvetenhet och en vilja och förmåga att läsa form gör att formgivningsyrket kanske på många sätt står närmare arkeologens än historikerns sätt att tänka och arbeta. I

Det bör poängteras att i detta kapitel används *historikern* och *arkeologen* som typer. Deras yrkesroller är här överdrivet polariserade i syfte att åskådliggöra skillnader dem emellan.

Antalet skriftliga källor från arkaisk tid är försvinnande få i jämförelse med vad som finns bevarat från och med Greklands klassiska period. För historikern, vars material består av skriftliga källor, framstår tiden före Aten som en tid höljd i dunkel, om vilken man ingenting kan veta säkert. Ronny Ambjörnsson skriver: "Det är inte utan skäl tiden före skriften kallas förhistorisk tid. Det är en tid om vilken vi är hänvisade till mer eller mindre sannolika gissningar, en tid som inte annat än oavsiktligt berättar om sig själv".¹¹⁹ En överväldigande majoritet av den västerländska historieskrivningen tar sin början i den klassiska perioden och följdriktigt är det också under denna tidsperiod som historiedisiplinen som enskilt ämne (skild från myter och sagoberättande) anses stamma. Herodotos (ca 484-425 f.Kr.) kallas "historieskrivningens fader". Han anses vara en av de första att, någorlunda sakligt och systematiskt, samla in material och pröva sannolikheten i olika utsagor.

Antiken har haft en oerhört stor betydelse för hur vår västerländska kultur ser ut idag och det är därför självklart relevant att skildra och försöka förstå den, men historikernas överväldigande fokus på tiden från och med antiken kan också antas ha haft en självuppfyllande effekt som gynnat de sidor av västerländsk kultur som hörde hemma i antikens ideal på bekostnad av andra försokratiska och för människan kanske lika betydelsefulla, sidor så som till exempel kropp, muntligt språk, form, myter. Kanske har historikerna riktat sitt intresse mot de historiska perioder i vilka de känner igen sig själva. I egenskap av läsande och skrivande människotyp har historikern lättare att relatera till antikens idé- och skriftbaserade tankegods än till den så kallade förhistorien som för dem mest framstår som ett oupplyst primitivt kaos av ruiner, kroppar och krukfragment. En historieskrivning som begränsar sig till tidpunkten för skrivkonstens framväxt blir av nödvändighet haltande. Den behandlar endast en relativt kort tidsperiod i människans kulturhistoria. I Blombosgrottan i Sydafrika har arkeologer funnit en artefakt i ockra med ett systematiskt ingraverat diagonalt orienterat ruttmönster. Fyndet är 77,000 år gammalt och betraktas som det första beviset för mänskligt symboliskt tänkande.¹²⁰ Man har nyligen, i

¹¹⁹ Ambjörnsson, s. 24.

¹²⁰ Lasse Berg, "Gryning över Kalahari, s. 174.

samma grotta, funnit andra ingraverade ockrabitar som daterats till 100. 000 år tillbaka i tiden.¹²¹

Pratmakare vs krukmakare- historien skrivs av vinnarna

Det finns en gammal konflikt mellan historiker och arkeologer i vilken historikerna anklagar arkeologin för att vara alltför spekulativ. Konflikten går i korthet ut på att historikern ifrågasätter huruvida arkeologen överhuvudtaget kan dra några slutsatser alls utifrån resterna av en knappt skönjbar husgrund och några krukskärvor? Mot detta ställer historikern sina egna skriftliga källor som i egenskap av text (av tradition) tas för mer sanna. Man har inom humanvetenskaperna prioriterat orden framför objekten och värderat det mentala högre än det materiella.¹²² Idéhistorikern Ronny Ambjörnsson är givetvis väl medveten om den begränsning det innebär att skildra historien endast utifrån skriftliga källor men han tycks trots detta inte se någon väg ut ur detta dilemma. Det tycks vara fråga om en form av tanketvång som råder inom historikernas tankekollektiv och som gör att dess företrädare ofta har svårt att uppfatta andra språk än text. Med arkeologens (eller formgivarens) perspektiv på tid och historia måste man förhålla sig skeptisk till att det verkligen var i antiken som "samtalet inleds och de första påståendena görs", och man måste ifrågasätta på vilket sätt objekt i högre grad "hänvisar oss till gissningar" än text och på vilket sätt en kruka mer "oavsiktligt berättar om sig själv" än vad en text gör. Och vidare, om så vore fallet att krukans faktiskt berättar mer oavsiktligt om sig själv kan ju faktiskt detta vara en kvalitet i sig. En historieskrivning som gör halt inför alla kulturella uttryck som inte förmedlats via det högsta medvetandeplanet blir av nödvändighet starkt begränsad. En sådan historieskrivning riskerar att reduceras till en okritisk förmedling av vad de historiska slagens vinnare i efterhand har velat säga om sin egen betydelse för historien. En persons medvetna version av ett specifikt skeende överensstämmer väl egentligen sällan helt med vad som egentligen skett? I den bemärkelsen kan ju just detta att krukskärvan berättar oavsiktligt om sig själv erbjuda värdefulla nycklar till hur det egentligen var. Återigen ser vi hur kroppen misstänkliggörs. I brist på verktyg för att tolka och skapa mening i krukans kropp och den raserade huskroppen hemfaller historikern åt kroppsförnekelse. Att skriften också har en kropp, en form och en stil som påverkar dess innehåll och som är allt annat än stabil är en tanke man i praktiken ofta bortser från. Sett ur arkeologens perspektiv går det lika bra att vända på resonemanget och ifrågasätta historikerns material och verktyg. Texten är alltid en representation, en efterkonstruktion av någonting som skett tidigare. Texten har alltid en fysisk såväl som tidsmässig distans till det den beskriver. Inte ens vid den tidpunkt då en text nedteknades befann den sig varken i den tid, eller i det rum den haft ambitionen att skildra. Text är således alltid en subjektiv, förenklad och medierad efterkonstruktion. Krukskärvan å sin sida, är på intet sätt mer svårläst än en skriftlig källa (båda är mycket svårtolkade). Lite tillspetsat kan man säga att krukskärvan är 100 % omedierad icke- representation. Den är vad den alltid varit, än idag, kanske 5000 år efter att den användes. Historikernas korta tidsperspektiv på mänskligheten måste kompletteras med arkeologernas längre och mer mångfacetterade. En ideal arkeologi, tänker jag mig, präglas av inlevelse i historien genom föremål. Arkeologen gör ingen skillnad mellan kropp och själ, mellan form och innehåll. Innehållet finns i formen och vice versa. Konst, stil, idé, rum, plats, form, myt, allt utgör en enhet. Hela bilden är intressant. Allt, är betydelsebärande. Historikern och arkeologen används här snarast som typer, typer som är överdrivna och renodlade i syfte att beskriva två olika sorters tankestilar som inte

¹²¹ Göran Lundborg, "Handen och hjärnan", s. 195.

¹²² Antropologen och arkeologen Ann Brower Stahl skriver om den konflikt mellan historiker och arkeologer som lett till; "the priority that standard history placed on words over objects, a priority that assumed a more general ontological privileging of the mental over the material". Anne Brower Stahl, "Material histories", s. 150.

nödvändigtvis är rådande inom fälten för historia och arkeologi men ofta är det, menar jag, inom många andra kunskapskulturer. Modern forskning inom historia liksom inom arkeologi präglas idag starkt av att man lånar metoder och material från varandras respektive fält.

Don't confuse legibility with communication.

Just because you can read it doesn't mean it communicates.

David Carson

Text och Kunskap

Denna avhandling är inriktad på att synliggöra de konflikter som uppstår inom formgivningspraktikerna då dessa utvecklas inom ramen för inflytelserika västerländska kunskapsparadigmer såsom den atenska skolan, den europeiska filosofitraditionen och det akademiska historieämnet. Som alternativ och motbilder till dessa har den joniska skolan, pragmatismen och arkeologin presenterats. Dessa senare har, föreslår jag, mer gemensamt med det sätt på vilken en formgivare arbetar och tänker. I detta kapitel läggs ytterligare en alternativ kunskaps- och kommunikationsform till listan ovan. Här ställs det muntliga språket mot det textuella. Syftet är återigen att synliggöra centrala och specifika kvalitéer inom formgivning som riskerar att missgynnas i en ensidigt textualiserad kunskapskultur.

Denna avhandling vilar på uppfattningen att text på intet sätt är bättre lämpat att beskriva tillvaron eller verkligheten än vad något annat språk är. Med en fiol eller lite lera kommer man lika långt i sin beskrivning av verkligheten som man gör med text. Vad texten däremot lyckats med är att lansera just sin specifika verklighet som den sannaste, och denna textens verklighet har också i stora drag blivit den verklighet som kanske majoriteten av oss ser framför oss om vi för vårt inre ombeds framkalla en bild av verkligheten. Texten representerar den verklighet vi anser oss leva i. Denna bild omfamnar det förväntade men den utestänger också det främmande. Om man tycker att det är absurt att säga att en fiol kan beskriva verkligheten lika bra som en text beror det på att man inte förmår se bortom det tankekollektiv man är född och fostrad in i. Texten framstår som så logisk bara för att den alltid befinner sig på hemmaplan. Det är till och med så att i språk- och kunskapsligan har texten bara hemmamatcher, aldrig bortamatch. Denna drömlottning är enda skälet till att den toppar ligan år efter år.

Skrivkonsten, och den västerländska kunskapskultur som följde av den, har byggt denna verklighetsbubbla kring sig själv. Marshall McLuhan skriver:

”Människan lever med sina föremål i huvudsak- eftersom hennes känslo- och handlingsliv är beroende av hennes varseblivningar kan man faktiskt säga uteslutande- i den form de framställs för henne genom språket. Men genom samma process varigenom hon spinner språk ut ur sin egen varelse så snärjer hon in sig i det, och varje språk drar en magisk cirkel runt kring det folk som det

tillhör, en cirkel varifrån ingen annan utväg finns än att kliva ut ur den och in i en annan.”¹²³

Alfabetet är ett system, en överenskommelse om hur man ska skapa ett förenklat språksystem. Ett system måste för att vara begripligt och användbart vara trögt och begränsat. Text har till sin natur en konservativ effekt på språket. På gott och ont. Sett inifrån den egna tankestilen, det egna systemet och utifrån den egna verklighetsuppfattningen ser allt bra ut. Textkulturen bekräftar självtillräckligt sig själv och varje gång den gör det sväller dess betydelse. Denna svällande kropp överskuggar till slut andra språkliga uttryck vars röster försvagas och vars inverkan marginaliseras. Det ena utesluter det andra.

Walter Ong redogör i boken *Muntlig och skriftlig kultur- teknologiseringen av ordet* för hur den västerländska kulturen genomgått en gradvis utveckling från muntlig till renodlat textuell kultur. Denna *textualisering* av språket är idag mycket långt gången och den påverkar inte bara språket utan även allt vårt tänkande, menar Ong. En bärande tanke i Ongs bok är att den muntliga kultur som ersattes av vår textualiserade kultur präglades starkt av olika hjälpmedel för minnet. Versmått, upprepningar, dans, musik och bild var alla nödvändiga verktyg för att kunna minnas långa och komplicerade historier. Den specifika rytmen, versmåttet och upprepningarna i till exempel Odyssén hade en funktion. De fungerade som minnesstöd för den som skulle återberätta historien. På det sättet var form och innehåll en icke separerbar enhet i de muntliga kulturerna. Muntliga framställningar är väsensskilda från läsandets och skrivandets praktik. Vid en muntlig framställning engageras hela kroppen och alla sinnen samtidigt. Gester och uttryck gör den till en visuell händelse. Ljud och rytm som sker direkt i nuet gör den till en rumslig och audi-taktil upplevelse. Den muntliga framställningen dyker upp och försvinner lika snabbt. Den klingar och den klingar av. Detta ställer krav på såväl lyssnare som berättare att vara aktiva och att ha alla sina sinnen i alert beredskap. Med skrivkonstens inträde förändrades dessa förutsättningar. Det man ville lägga på minnet gick nu att nedteckna och var inte längre beroende av en persons minne.

Konsekvenserna av utvecklandet av skrivkonsten och senare tryckkonsten är bokstavligt talat oöverblickbara. Det finns knappast någonting i vår samtidskultur som hade varit detsamma utan den. Skrivkonsten är, enligt Marshall McLuhan, en teknologisk utbyggnad av främst ett av våra sinnen och det som alltid händer vid utbyggnaden av en specifik sinnesapparat är att detta sinne förstärks på bekostnad av våra andra sinnen. McLuhan menar att det sinne som dominerar i en skrivkultur är synen och att utvecklingen av denna visuella kultur accelererade kraftigt i och med Gutenbergs tryckpress på 1400-talet. Den muntliga och förtextuella kulturens språkliga kommunikation som ersattes av tryckpressen beskriver McLuhan som ett *sinnesförnimmelsekomplex*, ett komplex av alla sinnen. Han skriver att; ”medan det talade språket är en yttring (ett yttrande) av alla våra sinnen på en och samma gång, så innebär skriften en abstraktion bort från det talade språket”.¹²⁴ Med tryckpressens intåg sker en

¹²³ McLuhan, 1969, s. 43.

¹²⁴ Ibid, s. 60.

spjälkning av det visuella från det taktila,¹²⁵ en ”isär-bändning av syn, ljud och betydelse...”¹²⁶

Då rytm, rim, bilder och symboler inte längre fyllde samma funktion för att bevara det kollektiva minnet separerades poesin från historien och magin från vetenskapen, enligt språkhistorikern Elisabeth Eisenstein.¹²⁷ Att moderna historiker distanserar sig från diktarna och att vetenskaperna har som uttalat mål att klippa alla band med sitt magiska och religiösa förflutna har utan tvivel spelat en mycket viktig roll för utvecklingen av vår kultur. Detta har lett fram till en situation i vilken man ju faktiskt med visst fog kan ifrågasätta meningen med dikt, musik och formgivning överhuvudtaget. Behövs konsten egentligen i en tid då den inte längre fyller sin funktion som minneshjälpmedel? Är det egentligen någon väsentlig skillnad mellan att gilla konst och att tro på tomtar och troll? Från det perspektiv som genomsyrar denna avhandling blir svaret på dessa frågor självklart ja. En enkel motivering för detta är att det faktum att konst överhuvudtaget fortfarande finns och utvecklas talar för att den också behövs.

Elvis never left the building

Ett annat lite mer komplext sätt att se på frågan är att likt Ludwik Fleck och Barbara Fox Keller hävda att konsten egentligen aldrig helt skiljdes från vetenskapen och att formen aldrig har lämnat innehållet. Det enda som skett är att den ensidigt visuella kulturen, textkulturen har bidragit till att förstärka illusionen av att så är fallet. En akademisk text som skrivs och trycks i syfte att endast kommunicera sitt textuella innehåll har också den en i hög grad inflytelserik form. En naturvetenskaplig forskningsrapport är en designad produkt som strängt följer rådande stilnormer och trender. Om nu det som vi ibland kallar icke-design eller odesignat också är design, om det inte kan finnas något innehåll utan form, så finns det skäl att anta att form griper mycket djupt in i vår kultur och då framstår det som angeläget att tillmäta den större betydelse än vad som ofta är fallet, inte minst inom områdena för forskning och utbildning. Apropos denna relation mellan form och innehåll skriver konstvetaren Kathrin Busch:

“The proximity of philosophy to the arts owes the insight that all content is tied to form, which- if we follow Nietzsche- ultimately implies that we must take form seriously as the true locus of any work on the content. The desire to think something different requires the introduction of different forms of representation, inviting a conception of representation that finds more articulated in it than what is intended. Representations possess an intrinsic epistemic force; they are vehicles of unconscious knowledge.”¹²⁸

Ämnet för denna avhandling är inte vetenskap utan formgivning. Frågan som ska behandlas är inte vilken inverkan texten haft på vetenskaperna utan dess inverkan på de praktiker som

¹²⁵ Ibid, s. 73.

¹²⁶ Ibid, s. 49.

¹²⁷ Elisabeth L. Eisenstein, ”Some Conjectures about the impact of Printing on Western Society and Thought”, s. 95.

¹²⁸ Kathrin Busch, ”Generating knowledge in the arts- a philosophical daydream”, s. 76.

sysslar med formgivning. Marshall McLuhan berörde detta ämne. Han efterlyste att man tar itu med de ”moraliska dimbildningar” som omger det tankekollektiv som vuxit fram ur bruket av det tryckta ordet.

”Att läsa tryckt text är detsamma som att agera både som projektor och publik för en mental film. Läsaren får en stark känsla av att delta i själslivets alla rörelser under tankeprocessens gång. Men är det i grunden inte det tryckta ordets stillastående bild som uppammar tankevanan att ta itu med alla problem som rör förändring eller rörelse i form av orörliga segment eller sektioner? Har inte det tryckta ordet inspirerat hundrade olika matematiska och analytiska procedurer för att förklara och kontrollera förändring i det orörligas former? Har vi inte lutat åt att förläna denna ytterst statiska gestalt åt det tryckta ordet självt, och talat blott om kvantitativa verkningar? Ordar vi inte mycket mera om det tryckta ordets förmåga att öka kunskapen och sprida läskunnigheten, än om dess uppenbara återverkningar på sång, dans, måleri, varseblivning, poesi, arkitektur och stadsplanering?”¹²⁹

Olga Sedakova om språk

Det unika med det mänskliga språket är, enligt den ryska poeten Olga Sedakova att det inte bara hör intellektet till, utan människans hela kroppslighet. Språket är både natur och kultur men i en starkt textualiserad kultur riskerar denna kvalitet i språket att glömmas bort. Sedakovas resonemang är komplexa så för att minimera risken för feltolkningar återges här tämligen långa citat från en artikel av Olga Sedakova. Hon skriver:

”När vi i vår tid talar om språk och dikt handlar det dessutom gärna om *skrift*; litteraturen består av *texter*, och en författare är *en som skriver*. Men skriften är en mänsklig uppfinning, den har en historia. I naturen är det ingen utom människan som skriver. Detta fokus på skrift och text, på ordets karaktär av intellektuellt tecken, får det mänskliga språket att framstå som helt och hållet inskrivet i ”kulturens” sfär. Och också denna kultur har kommit att uppfattas alltmer ”semiotiskt”: som ett enbart socialt, artificiellt organiserat system, hermetiskt åtskilt från ”naturen”. Det är en kulturuppfattning som provocerar fram antikulturella stämningar.”¹³⁰

Hon skriver vidare:

”Vi tänker oss gärna att språket tolkar allt, förklarar allt, men självt förblir osynligt, att dess egen substans förblir ovidkommande. Men i ordets ljud står vi inför något egendomligt: här är språket själv ett ting, och inte ”ett system av beteckningar på ting”. I dagligt tal gör detta mörker oss detsamma: vi går på ljudens vatten som på torra land, utan att trampa igenom dess yta. Men om vi trampar igenom börjar vi sjunka (det vill säga blir en smula poeter- eller filosofer).”

¹²⁹ McLuhan, 1969, s. 206.

¹³⁰ Olga Sedakova: ”Dikten är besläktad med barnets joller”, Dagens Nyheter 20 april 2012

Hela sista stycket i Sedakovas artikel lyder:

”En huvudtanke i detta resonemang om språkets ljud och poesins ljud är att språket inte bara är av mänsklig, utan också av naturlig art. Det mänskliga språket är inte en inomkulturell sak- ett faktum som jag inte tror att någon annan än poeterna har tagit på fullt allvar. Vår talförmåga för oss närmare alla skapelser som yttrar något, som utstöter läten, som artikulerar, var och en på sin fason. Språket är ett fenomen på gränsen mellan kulturen och naturen. Detsamma gäller all konst. Vår civilisation har alltför mycket skurit av sig själv från allt icke-socialt, allt som inte är skapat av människan, som inte är artificiellt”. Vi tänker oss ”kulturen” som en byggnad, ett tekniskt föremål, inte som en växt, som ett träd vars rötter går djupare än den intellektuella ytan. Det hermetiskt slutna och obetingat sociala hos vår tid är på sätt och vis ett nytt barbari. Språkets ljud och poesins ljud öppnar upp det hermetiska: med detta ljud träder det talande världsalltet in i människans värld.”

Sedakovas resonemang får stöd i Walter Ongs språkforskning. Ong var kritisk till den effekt av *the linguistic turn* som lett till att man inom strukturalismen och i dekonstruktionens namn odlar en bristande insikt i att språket faktiskt inte har sitt ursprung i tecknet utan i det talade ordet. Att ta skriften som utgångspunkt för undersökningar av språk innebär att man anlägger ett snävt och tidsmässigt mycket kort perspektiv på språkfrågan. Ong skriver att detta att;

”konstruera en skriftens logik utan att på djupet undersöka den talspråkighet ur vilken skrivandet växte fram, och i vilken skriften för alltid och oundvikligen är rotad, innebär att begränsa sin förståelse, även om man härigenom samtidigt skapar effekter, som är briljant förbryllande, men ibland också psykedeliska, dvs. uppstår genom sinnesförvrä

ngningar. Att komma bort från vår kirografiska och typografisk felsyn i förståelsen av språket är troligen vida svårare än någon av oss kan föreställa sig, mycket svårare förefaller det än ”dekonstruktionen” av litteratur, ty denna ”dekonstruktion” är och förblir en litterär verksamhet.”¹³¹

Jag tänker mig att rumsgestaltning och formgivning också har potential att spela en liknande roll som den som Sedakova beskriver för poesin och konsten. Form och rum är fenomen ”på gränsen mellan kulturen och naturen”, fenomen som har potential att ”öppna upp det hermetiska” och med vars hjälp vi kan ”komma bort från vår kirografiska och typografisk felsyn” .

Det akademiska skrivandet- att utveckla eller avveckla?

Idéhistorikern Bernt Gustavsson skriver om begreppet *perspektivrikedom* ur ett bildnings- och demokratiperspektiv och sammankopplar detta med vikten av bejakandet av *pluralism* som en förutsättning för demokrati. I ett pluralistiskt samhälle gynnas förmågan att se saker ur olika

¹³¹ Ong, sid. 93.

synvinklar. Där utvecklas demokratin dialogiskt, vetenskapligt, filosofiskt och konstnärligt, menar Gustavsson.

”Tillgången till konst, litteratur och musik, eller andra medier ökar antalet representationsformer och därmed rikare tolkningsmöjligheter. Den form av kunskap som finns inom dessa områden är djupt underskattad i utbildningssystemet och i forskningen.”¹³²

Konstskolorna har historiskt sett (och gör det än) fungerat som en slags fristad från en mer ensidigt textualiserad kultur. Här tillåts andra uttrycksformer och språk utvecklas och ta plats vid sidan av tal och text. Konstskolan kan ur detta perspektiv ses som en institution som bidrar till perspektivrikedom. När nu även konstnärliga yrken bjudits in att bidra till formulering och utveckling av forskning och vetenskap så har, av naturliga skäl, texten, det språk med vilken vetenskap och kunskap av tradition dokumenteras och kommuniceras, hamnat i blickfånget. På liknande sätt som att man blir mer påmind om sin kropp när man blir sjuk har textpraktiken synliggjorts när den i samröre med de konstnärliga språken börjat uppvisa brister. I en FoU rapport kring konstnärlig forskning från 2009 skriver Katja Grillner och Rolf Hughes:

”För konstnärligt driven praktikbaserad forskning som arbetar med frågor om erfarenhet, situation, position, upplevelse, process, tolkning och gestaltning bjuder de vetenskapliga textidealen motstånd.”

De fortsätter:

”Den akademiska avhandlingen är, tillsammans med det vetenskapliga pappret och artikeln, hårt konventionsstyrda former för publicering av forskningsresultat. Konventionerna ser olika ut i olika forskningsfält men gemensamt är en stark tilltro till texten som en neutral kunskapsförmedlare. Textens form ska understödja en så neutral mediering som möjligt av nyvunnen kunskap. Olika texter ska också vara enkelt jämförbara, varför det finns överenskommelser kring disposition, nödvändiga rubriker och så vidare. I detta ideal ryms inte riktigt tanken om att textens form på olika sätt medverkar i en kunskapsproduktion- att både forskare och läsare påverkas i sin tankeutveckling- inte bara av vad de skriver eller läser om utan också av hur de skriver eller läser om det.”¹³³

Textuellt förmedlad kunskap har problematiserats och ifrågasatts i alla tider. Av de textkritiska diskurser som starkast präglar den omgivande intellektuella miljö ur vilken denna avhandling växt fram (Stockholm 2010-tal) bör nämnas å ena sidan de teoribildningar som springer ur den filosofiska riktningen fenomenologi, vilken varit betydelsefull för fälten för

¹³² Bernt Gustavsson, ”Utbildningens förändrade villkor”, s. 203.

¹³³ Katja Grillner & Rolf Hughes, ”Den kritiska textens former i arkitektur, konst och designforskning”, s. 167-168.

praktisk kunskap och tyst kunskap, och å andra sidan olika feministiska teoribildningar som ofta inte i första hand är präglade av fenomenologi utan snarare i dialog med andra äldre feministiska och postkoloniala teorier och (av bland andra Michel Foucault inspirerade) analyser av makt.¹³⁴ Inom båda dessa fält (praktisk kunskap och genusvetenskap) har man problematiserat formen för det akademiska skrivandet. Inom feminism och genusvetenskap finns teoretiker som bland annat uppmärksammat problemen med det akademiska skrivandets koppling till makt och dess anspråk på objektivitet. Man har avslöjat förekomsten av falska objektivitetsanspråk inom den akademiska kulturen och man har också synliggjort hur detta fokus på objektivitet gör att vi inte förmår se kvalitéer i det subjektiva och därmed går miste om kunskap. I antologin *Genus och det akademiska skrivandets former* skriver redaktörerna Annelie Bränström Öhman och Monica Livholts om "objektivitets" eller "verifierbarhets-spöket" som "varje ny termin skrämmar oräknliga personliga uttryck och originella frågor till tystnad." De skriver om att "...utmana det akademiska språkets dikotoma instängdhet; att vända sig mot tråkigheten och självklarheten och själva normalitetens språkdräkt."¹³⁵

Den kunskap som till exempel sjuksköterskor, poliser och fritidspersonal besitter brukar, som tidigare nämnts, benämns praktisk klokhet. Inom fälten för praktisk kunskap har man uppmärksammat svårigheten i att i textform formulera denna förmåga att känna, förstå och hantera situationer som uppstår mellan människor. De traditionella formerna för akademiskt skrivande uppvisar här uppenbara brister och kan i vissa fall till och med bidra till att minska eller förvanska befintlig kunskap inom ett fält. Ingela Josefson beskriver i boken *Kunskapens former* en kurs för dagbarnvårdare vilka i flera fall hade egna barn, men hur dessa i en akademiserad utbildningssituation till och med blev osäkra på hur man byter blöjor på ett barn.¹³⁶ Det tycks här som om de former av kunskap som benämns praktisk klokhet görs otillgänglig och i vissa fall till och med försvinner då de medvetandegörs i språkform. Mycket talar för att detsamma ibland också kan gälla konstnärliga kunskaper. Att det ena ofta utesluter det andra.

Inom båda dessa kunskapsfält (praktisk kunskap och genusvetenskap) har man alltså synliggjort och formulerat brister inom den rådande akademiska kunskapstraditionen och man har preciserat det till att till viss del vara ett språk-, ett textproblem. Inom feminismen har man sett behovet att utveckla det akademiska skrivandet bland annat genom att utmana det och skriva öppet subjektivt. Inom fälten för praktisk kunskap har man försökt komma åt den typen av kunskap som, åtminstone för en utomstående, framstår som icke formulerad, tyst och dold genom att utveckla en form av skrivande som närmar sig essäformen. Också här är det fråga om att genom att öppna för subjektiva synpunkter få syn på aspekter som tidigare varit fördolda. Essäformen är ett sätt att skriva som också provas inom konstnärliga utbildningar.

¹³⁴ Ingendera av dessa riktningar har utgjort primära källor för detta arbete. De har snarare spelat rollen som idémässig fond till avhandlingsarbetet, en fond av tidsanda som jag självklart förhållit mig till och som jag naturligtvis också blivit influerad av, men då mer indirekt än direkt.

¹³⁵ Annelie Bränström Öhman & Monica Livholts, "Utblickar. Kartor och blickfång", s. 120.

¹³⁶ Josefson, s. 17.

Putting out the fire with gasoline

Hittills har den kritik mot akademisk skrivpraktik som kommer inifrån den akademiska världen oftast försökt lösa problemet genom att utveckla och förändra skrivandets former. Textproblem bekämpas med text. Det är kanske logiskt. Av tradition är texten det språk med vilket man, i den akademiska världen, kommunicerar, dokumenterar och utvecklar kunskap. Således drar akademierna till sig människor som är duktiga på att skriva och läsa, människor för vilka text är ett språk som de känner sig hemma i och bekväma med. Texten är akademikernas modersmål och det framstår således som att de gör rätt i att hålla sig till detta språk som de behärskar bäst, men att inom de konstnärliga utbildningarna göra detsamma, bekämpa text med text, framstår ofta som både onödigt och kontraproduktivt. På de konstnärliga skolorna finns sedan gammalt redan alternativa språk och välbeprövade metoder för kunskapsutveckling, dokumentation och kommunikation som sker utan text. Mina erfarenheter som lärare på många olika konstskolor har lett till uppfattningen att alla människor inte delar detta intresse och denna begåvning för text som tycks vanligare inom akademiska kretsar. Kanske är det till och med så att konst- och hantverksskolor i hög grad befolkas av människor som just känner sig alienerade av textspråket och av just den anledningen sökt sig till en miljö i vilken man ges möjlighet att utveckla andra språk och uttrycksmedel. Språk som till exempel keramik, snickeri eller dans. För en formgivare är text ofta dennes tredje språk. Om ens det. Det första språket är form, det andra är tal och sedan följer kanske texten. För alla som ombeds beskriva något på ett annat språk än sitt första språk, sitt modersmål, uppstår svårigheter och konflikter. De arbeten som utförs riskerar att bli i onödan banala eller otydliga och krångliga på grund av att de görs med ett främmande språk.

Det tycks inom den akademiska världen finnas en utspridd oförmåga att leva sig in i andra människors ovilja att uttrycka sig i text. Denna oförmåga kan kanske förklaras med att texten för en akademiker är en lika naturlig del av dem som luften de andas och följaktligen drar man den förhastade slutsatsen att texten måste vara lika självklar för alla yrkesgrupper. För att försöka förklara hur kravet att reflektera över sitt arbete i textform kan upplevas som destruktivt för ämnesutvecklingen inom formområdet kan man vända på situationen. Många textmänniskor skulle förmodligen känna sig ganska obekväma i en situation i vilken de uppmanades beskriva sin teori genom att dreja eller dansa fram den. Den känsla av obehag och meningslöshet som denna typ av konflikt förmodligen skulle ge många textmänniskor är direkt jämförbar med hur många formstudenter reagerar på tvånget att reflektera över sin praktik i textform.

Ett konkret uttryck för tendensen till textualisering inom konst och formutbildningarna är förekomsten av skrivarkurser och den ökade graden av text och skrivarhandledning på många skolor. Behovet av dessa skrivarkurser har uppkommit, tror jag, ur en situation i vilken många studenter har uttryckt en ovilja att skriva och ibland menat sig vara dåliga på att uttrycka sig i text. Att bakgrunden till denna ovilja kan tänkas vara befogad, kan tänkas grunda sig i en känsla av att man genom att skriva fjärrar sig från sitt egentliga ämne, från själva fenomenet har man i ringa grad tagit i beaktande. Istället betraktar man studenterna mer som patienter med bristande sjukdomsinsikt. Studenterna är kverulanter som inte vet sitt eget bästa och deras skrifvarfobi ska botas med terapi i form av skrivarkurser. Men vad betyder det egentligen att man oreflekterat inför skrivarkurser inom konst och formutbildningar? Vad säger det om skrivandet som språk? Jag menar att detta upplevda behov av att lära studenterna att skriva är

ett bevis i sig för att texten aldrig kan vara det objektiva kommunikationsmedel som det ofta utmålas som. Idén om behovet av skrivkurser antyder att skrivandet har en institutionaliserad form och att denna form anses eftersträvansvärd. Om text måste läras ut så är det ju någonting helt annat än till exempel tal, vilket alla har och vilket man värderar och uppskattar inte minst för att var och en har sin personliga stil att uttrycka sig på. Man kan naturligtvis tänka genom att skriva men den sortens tänkande, resultatet av den sortens tänkande, är alltid påverkad av skrivandet som teknologi. En teknologi som likt alla teknologier gynnar vissa tankebanor men missgynnar andra. Denna teknologi är för de flesta studenter inom formgivningsutbildningar ett ganska främmande verktyg för tänkande och det är långt ifrån det enda språk de har till hands. Det vore förmodligen ganska kontroversiellt att införa kurser i retorik- och värtalighet på högskolorna idag. Kurser i talkonst förknippas idag ofta med en form av manipulation och styrning som inte anses höra hemma i en kritisk och vetenskaplig miljö men är inte införandet av skrivarkurser ungefär samma sak? Har inte det en liknade styrande effekt och tvingande form?

Dessa kritiska synpunkter behöver naturligtvis inte vara skäl nog för att avskaffa skrivarkurser och skrivhandledning på konstskolorna. Däremot måste nog förväntningarna på skrivarkurserna tonas ned och problemen med dem i högre utsträckning medvetandegöras. Jag tror att ett sätt att komma runt en del av problemen är att låta eventuella skrivkurser ledas av konstnärer och formgivare, snarare än av skrivande akademiker. Det vill säga av skrivhandledare som har sin kompetens inom det ämne som ska textualiseras istället för i det verktyg (texten) med vilket ämnet ska textualiseras. Enligt min erfarenhet blir resultatet då akademiker handleder formstudenter i skrivande ofta att uppsatsen blir alltför formorienterad och att innehållsfrågan hamnar i bakgrunden till förmån för formaliaaspekter på skrivandet. Med formgivare och konstnärer som handledare blir uppsatserna oftast mer ämnesrelevanta. Innehållet ges en mer central roll och formen anpassas och utvecklas utifrån och genom processandet av innehållet istället för tvärtom.

*Det är otvivelaktigt att redan själva handlingen att skriva
i hög grad tenderar att göra tankelivet logiskt.*

Edgar Allen Poe

Text och Ordning

Skrivpraktiken illustreras ibland med hjälp av begrepp inlånade från snickerivärlden. Man talar om att ”fila” och att ”putsa” på sin text. Filfasen hör, liksom putsfasen båda till snickerihantverkets slutförande skeden. Slutförandeskedet är också det som kräver mest noggrannhet och som tenderar att driva fram hantverkarens mer pedantiska sidor. Det är kanske symptomatiskt att man i textsammanhang inte talar om att yxa till eller såga till en text utan istället just lånat begrepp från den fas då arbetet ska få sin slutliga finish. Tänkande genom att skriva är en form av tankearbete som tenderar att dra mot ett intellektualiserat, strukturerat och linjärt ordnande av tankar snarare än av ett av rumslighet informerat tänkande.¹³⁷ Då den som skriver inte ges någon andra chans att förklara sig är det naturligt att skrivaren vill att det nedtecknade blir så fritt som möjligt från risken att misstolkas. Detta

¹³⁷ En rumsupplevelse kan beskrivas som icke linjär och/ eller kaleidoskopisk. Det upplevs av alla sinnen samtidigt.

leder till ett behov av att vara noggrann när man arbetar med text. Det blir viktigt att noggrant överväga varje formulering och ordföljd så att en framtida läsare kan följa resonemangen. Att skriva är i den bemärkelsen besläktat med att städa. Båda präglas av en vilja att ordna och göra rent i klarhetens och överblickbarhetens namn. En god vilja i städsammanhang och kanske ofta också i textsammanhang, men i formsammanhang är klarhet och överblickbarhet inte alls på samma sätt självklara kvalitéer.

Till skillnad från i talspråk måste texten i de flesta fall vara mycket precis. Walter Ong skriver:

”Den distans som skrivandet skapar gör att en ny sorts precision utvecklas i uttryckssättet genom att ett avstånd uppstår till det rika men kaotiska existentiella sammanhang där det muntliga yttrandet hör hemma.”¹³⁸

Om någonting blir fel i en text så följer detta fel med skrivaren i alla tider och det är i vissa fall till och med så att den tryckta texten inte bara bevarar det skrivna i eviga tider utan den kan faktiskt till och med också ytterligare uppförstora betydelseerna bakom orden. Just detta att ett resonemang kommit i tryck skapar ofta ökade förväntningar på det vilket i sin tur ibland förskjuter eller helt ändrar ordens betydelser. Den tryckta texten äger med andra ord magisk kraft eftersom de ”inte längre verkar i kraft av sin logiska innebörd, utan ibland t.o.m. emot denna”, som Fleck uttryckte det.¹³⁹ Ong:

”Boktryckarkonsten gynnar känslan för slutenhet, en känsla för att det man finner i en text har avslutats och nått sin fullbordan. Denna känsla påverkar det litterära skapandet och den påverkar det analytiska filosofiska och vetenskapliga arbetet [...] Genom att isolera tanken på en skriven yta som är avskild från varje deltagare i ett samtal, och i denna mening göra yttrandet fristående och oemottagligt för angrepp kommer yttranden och tankar i skrift att framstå som opåverkade av allt annat, som på något sätt inneslutna i sig själva.”¹⁴⁰

Aspekter som dessa gör skrivandet till en ofta ödesmättad och av dramatik laddad praktik. Detta bidrar också till textens självdisciplinerande natur. Det är vanskligt att uttrycka sig generaliserande och svepande i textform och att lansera nya tankar ökar risken att bli missförstådd. Detta leder till att skrivna tankar riskerar att färgas av ängslighet och förutsägbarhet. Av rädsla för att säga något dumt som man sedan får dras med i långa tider tenderar man ofta censurera bort sina mer vilda idéer och återgår till ”ett registrerande av triviala fakta”.¹⁴¹ Här skiljer sig det skrivna språket från det muntliga. På det flyktiga talet ställer vi lägre krav än på det mer definitiva skrivna eller tryckta ordet. Det muntliga ordet kommer ur kroppen och ut i rummet men försvinner lika fort. Om någon råkar haspla ur sig en groda finns alltid möjligheten att med gester eller nya ord reparera skadan, eller mildra innebörden av det sagda. Detta öppnar för stora möjligheter till mångfacetterade och

¹³⁸ Ong, s. 121.

¹³⁹ Fleck s.51.

¹⁴⁰ Ong s. 152.

¹⁴¹ Frängsmyr, s. 124.

dubbeltydliga resonemang. Texten är en teknologi och en konstruktion som inte besitter den rörligheten. Just i denna stelhhet ligger naturligtvis också textens styrka och potential.¹⁴² Ong:

”Att säga att skriften är artificiell är inte att fördöma utan att prisa den. Liksom andra artificiella skapelser är den förvisso mer än någon annan skapelse fullständigt ovärderlig och absolut grundläggande för ett fullödigt förverkligande av människans inre möjligheter. Teknologier är inte bara yttre hjälpmedel, utan förvandlar också medvetandet- i synnerhet då de påverkar ordet. Sådana förvandlingar kan vara upplyftande. Skrivkonsten förhöjer medvetandet. Att avlägsna sig från en naturlig miljö kan vara välgörande och faktiskt på många sätt avgörande för ett fullödigt mänskligt liv. För att fullt ut kunna leva och förstå behöver vi inte bara närhet utan också distans. Och mer än någonting annat är det skriften som skapar denna medvetna distans.”¹⁴³

Men syftet med denna avhandling är som sagt inte att falla in i den allmänna lovprisningskören om textens förtjänster utan att tvärtom söka fel hos texten, fel som får konsekvenser för formgivningsfältet. Textens strukturerande natur har lett till en kultur i vilken texten i vissa läger uppfattas som det enda man kan lita på i en värld satt i ständig gungning. Det som står skrivet står skrivet i sten. Oavsett hur fast och sanningsenlig texten egentligen är har föreställningen om textens stadga och sannhet sannolikt spelat en betydande roll för utvecklandet av våra samhällskulturer såväl som av våra vetenskaper. Den har sannolikt också bidragit till odlandet av en stark auktoritetstro inom vissa textuellt färgade kunskapsgrenar. Inom dessa åtnjuter författare och forskare stor respekt. Överenskommelsen om texten som gemensamt språk och som system att samlas kring och diskutera inom har varit starkt bidragande till denna den kanske starkaste och mest livaktigaste tankestil som funnits på länge. Dessa definitiva och irreversibla drag hos textantverket medför (på gott och ont) också att skrivarbetet driver de praktiker vilka den beskriver och behandlar inte bara i pedantisk och konservativ riktning som tidigare nämnts, utan den har också bidragit till en mer individualistiskt färgad syn på tänkandet och på hur kunskap utvecklas. En talspråklig och muntlig kultur, menar Ong;

”...befrämjar personlighetsstrukturer som på visst sätt är mer gemensamma och externaliserade, och mindre introspektiva än de som är vanliga bland skriftspråkligt präglade människor. Muntlig kommunikation förenar människor i grupper. Att läsa och skriva är solitära aktiviteter som hänvisar psyket tillbaka till sig självt.”¹⁴⁴

Genom boktryckarkonsten har intellektuellt arbete blivit mer eller mindre synonymt med textarbete. Detta har lett till uppfattningen att tänkande är en introvert, individualistisk och stillasittande praktik.¹⁴⁵

¹⁴² Se bild: 8 i bildbilagan.

¹⁴³ Ong, s. 99.

¹⁴⁴ Ibid, s. 84-85.

¹⁴⁵ Ibid, s. 151.

Form reducerad till formalia

Syftet med det fokus på formalia som starkt präglar många akademiska skrivkulturer är bland annat att säkerställa att forskningen är verifierbar och transparent. Det är viktigt att den som granskar ett arbete ska kunna kontrollera fakta och att denne kan härleda arbetets källor och vägen från dessa källor till arbetets slutliga tes. För att garantera denna transparens behövs en gemensam språkstandard. Texten är ju i sig en sådan språkstandard men även den har visat sig vara för instabil och komplex för akademiska sammanhang. Detta har gett upphov till behovet av att ytterligare standardisera och förenkla texten. Formalian har denna funktion. Den är en vetenskapernas gemensamma standard som underlättar arbetet med att jämföra olika forskningsarbeten med varandra, bedöma dess relevans och så vidare.

Inom formgivningsyrkena finns ingen sådan tradition av att redogöra för sina källor. Sannolika orsaker till att man inom formgivningsyrkena i ringa grad arbetat med att härleda idéer är för det första att den medvetenhet om den komplexa relationen mellan form och innehåll som utvecklas hos formgivare leder till en misstro mot själva idén om en eller ett fåtal isolerbara och definierbara källor och för det andra att uppgivandet av ett visst arbetes källor helt enkelt inte för ämnesutvecklingen framåt. Källhänvisning är inte en rationell och produktiv metod inom formgivning och följaktligen är den där föga berättigad. Med ”skrivkonsten följer också en upprördhet över plagierandet”, skriver Ong.¹⁴⁶ Föreställningen om idéers ursprung och om att de skulle kunna härledas till individuella upphovspersoner tycks överhuvudtaget knappt förekommit inom muntliga kulturer. Den är förmodligen en effekt av tryckpressen och den dokumentationskultur som tryckpressen medfört och skapat. Innan notskriften och inspelningstekniken gjorde sitt intåg i musiklivet hade musik ingen upphovsperson. Ingen frågade efter kompositören. Musik då var nog mer som ett moln som alla hade samma tillgång till och som alla ägde samma självklara rätt att använda och utveckla. På ett snarlikt sätt fungerar det inom formgivningskulturen.

En lika skeptisk hållning intar formgivaren till idén om verifierbara fakta. Ett formgivningsarbets relevans och kvalitet avgörs inte av dess eventuella sanningshalt, eftersom sanning och fakta nästan aldrig betraktas som stabila tillstånd inom konstnärliga formgivningsyrkena.

Formalia är form men det är form som inte är rörlig utan som förväntas ha en stabiliserande effekt på sitt innehåll. Form vars syfte är tydlighet och klarhet genom ordning. Detta behov av en fixerad och avgränsad tankestil som möjligen är konstruktiv inom vissa akademiska fält riskerar tvärtom bli destruktiv då den överförs på andra områden. När nu texten getts positionen som den dominerande och högst stående formen för kunskapsförmedling och kunskapsproduktion tar alla yrken och ämnen intryck av denna och influeras av denna. Detta påverkar allt tänkande, inte bara det som skrivs. Skrivandet är, som Ong påpekar, en

¹⁴⁶ Ibid, s. 151.

”besittningstagande och ”imperialistisk” aktivitet som strävar att assimilera andra företeelser.”¹⁴⁷

Effekterna av formgivningsyrkenas möte med dessa sidor av textkulturen har, tror jag, bidragit till att arkitektur och design drivits i moraliserande och pedantisk riktning med bland annat drag av kroppsfobi och överestetiserande perfektionsideal som följd. Idealiserande av symetriska och andra enkla geometriska former, av rapporteringar, liksom av släta, blanka och homogena material är uttryck för denna moraliserande kultur som, tycks det, utövat särskilt starkt påverkan på västerländsk formkultur under de senaste hundra åren. Många formgivaryrken, som till exempel inredningsarkitekt, arkitekt och grafis formgivare, har kommit att fungera som fristäder för pedantiskt lagda esteter, i vilka alla icke pedantiska uttryck stoppas redan vid stadsporten.

Boktryckarkonsten är, som Ong uttrycker det ”märkligt intolerant mot fysisk ofullkomlighet”.¹⁴⁸ Vad är det som säger att skrivkonstens ofta högst rimliga strävan efter tydlighet, klarhet och ordning per automatik måste vara eftersträvansvärda egenskaper också inom formgivning? Egentligen ingenting men ändå betraktas dessa ofta som självklara kvalitéer inte minst bland yrkesföreträdare inom formgivning och arkitektur.

En bok är ett mycket långt resonemang. Dess längd gör att resonemanget inte är omedelbart överblickbart. Detta motiverar den kultur av renodling och sökande efter klarhet som präglar skrivandet. Ju längre en text är desto svårare blir den att överblicka. Ganska snart blir behovet av att ordna och strukturera påtagligt för den som skriver. En bok döljer alla sina sidor utom den som för tillfället är uppslagen. Därför är det bra om boken ges en röd tråd så att läsaren förmår följa bokens resonemang linjärt. Skrivråd av typen *Välj din vinkel!*, *Undvik motsägelsefulla resonemang!*, *Pick your battles!* och *Kill your darlings!* framstår i en textkultur som närmast odiskutabelt goda råd. Det är en fråga om kommunikerbarhet, om läsarens möjlighet att ta till sig skrivarens tankar. Men i en formgivningsprocess är värdet av råd som dessa i hög grad diskutabla. En inredning eller en möbel upplevs inte linjärt utan mer omedelbart, rumsligt och alltid med alla våra sinnen. En inredningsarkitekt behöver inte välja vinkel. En inredning innehåller en mängd olika vinklar, ibland till och med motstridiga sådana. Att en inredning är enkelt läsbar är inte nödvändigtvis en kvalitet. Tvärtom kan det vara bra för ett rum att vara oförutsägbart, att innehålla överraskningar och motsägelser.¹⁴⁹ Textpraktikens skrivråd överförda till ett inredningssammanhang ger rum som ritas och upplevs ungefär som ett centralperspektiv, alltså endast visuellt och helst sett stillastående från avstånd i en ideal vinkel och punkt. Det har lett till platta och distanserade rumsligheter.

Marshall McLuhan menade (som tidigare nämnts) att praktikerna att läsa och skriva endast engagerar ett sinne, det visuella, och att denna ensidiga koncentration på ett sinne, så att säga, släcker ned våra andra sinnen. Före Gutenberg fanns inte denna spjälkning av de olika sinnena utan allting upplevdes med alla sinnen. McLuhan (som ofta hade en lite profetisk ton, eller som Ong påpekat var något gnomisk i sina uttalanden) skriver:

¹⁴⁷ Ibid, s. 24.

¹⁴⁸ Ibid, s. 153.

¹⁴⁹ Se bild 10 i bildbilagan.

”Inget rent nomadfolk har någonsin kunnat skriva, lika lite som sådana folk har utvecklat någon arkitektur eller något ”slutet rum”. Ty skriften innebär en visuell inhägnad för de icke-visuella rummen och sinnena. Och medan det talade språket är en yttring (ett yttrande) av alla våra sinnen på en och samma gång, så innebär skriften en abstraktion bort från det talade språket.”¹⁵⁰

Ur skrivkonsten växte sannolikt arkitektens text, ritningen, fram. Ritningen möjliggjorde en åtskillnad mellan byggmästaren och byggarbetsplatsen. Att arkitekturen alls blev ett eget yrke isolerat från byggmästaryrket såväl som från byggarbetsplatsen är kanske en effekt av textualiseringen. McLuhan fortsätter:

”I och med att den gutenbergska typografin fyllde världen, fick den mänskliga världen lov att lägga av. Folk började läsa tyst och passivt, konsumentmässigt. Arkitektur och skulptur torkades också ut. Inom litteraturen var det endast människor från efterblivna, av det muntliga språket präglade områden som hade någon resonans att bibringa språket, människor som Yeats, Synge, Joyce, Faulkner och Dylan Thomas.”¹⁵¹

För Walter Ong spelar utvecklandet av skrivkonsten en betydande roll i denna utveckling. Ong menar att:

”...Platons hela epistemologi omedvetet innebar ett programmatiskt förkastande av den gamla, rörliga, varma livsvärlden med dess växelspel mellan personer, i den muntliga kulturen (företrädd av diktarna, vilkas verksamhet han inte ville tillåta i sin republik).”

”De platonska idéerna är utan röst, orörliga, utan all värme, de ingår inte i ett växelspel utan är isolerade, och är överhuvudtaget inte en del av den mänskliga livsvärlden utan befinner sig helt och hållet utanför eller bortom den. Platon var förstået inte alls medveten om de krafter som var verksamma inom honom och som ledde till denna reaktion, eller överreaktion, från en skriftorienterad människa gentemot den förbleknande, kvardröjande talspråkligheten.”¹⁵²

Kan inredning och möbeltillverkning med av slöjden influerade metoder (som till exempel bågsvarvning) räknas som sådana ”efterblivna” områden som har kvar en resonans att bibringa språket och potential att hjälpa till med att återfukta den förtorkade arkitekturen? Jag är övertygad om det.

Textualiseringen ska alltså, enligt McLuhan ha bidragit till att arkitektur reducerats från en visuell och audi- taktil rumslig upplevelse till en mer eller mindre enbart visuell sådan som bara läses linjärt, ungefär som en bild som läses från håll. McLuhan hänvisar till den amerikanske historikern Lewis Mumford som skriver om den utveckling som drivit arkitekturen i mer akademisk riktning:

¹⁵⁰ McLuhan, 1969, s. 60.

¹⁵¹ Ibid, s. 324.

¹⁵² Ong, s. 96- 97.

“Victor Hugo said in Notre Dame that the printing-press destroyed architecture, which had hitherto been the stone record of mankind. The real misdemeanor of the printing-press, however, was not that it took literary values away from architecture but that it caused architecture to derive its value from literature. With the renaissance the great modern distinction between the literate and the illiterate extends even to building; The master mason who knew his stone and his workmen and his tools and the tradition of his art gave way to the architect who knew his Palladio and his Vignola and his Vitruvius. Architecture instead of striving to leave the imprint of a happy spirit on the superficies of a building, became a mere matter of grammatical accuracy and pronunciation...”¹⁵³

Text och Kontroll- insyn, översyn, utvärdering

När Ludwik Fleck skriver om den magiska kraft som ligger i, för tiden, inflytelserika begrepp ska det inte, uppfattas som ironi eller symbolik utan snarast ordagrant. Inom alla tankekollektiv finns begrepp med trollformelstatus, ord som oberoende av sin logiska innebörd har makt att öppna och stänga dörrar mer på grund av de symboliska bilder de för tankarna till än på grund av sitt mer begreppsmässiga innehåll. Exempel på begrepp som utövar trollmakt på institutioner och företag i samtiden är *kvalitetssäkring*, *evidens* och *ISO certifiering*. Inom pedagogik och skolväsende fyller så kallade *buzzwords* som *process*, *dokumentation*, *reflektion*, *kunskapsmål* och *dokumentation* samma magiska funktion.

Konsten att skriva utvecklades i de första högkulturen. Den dominerande uppfattningen bland historiker idag är att skrivkonsten uppkom ur behovet att bokföra de skatter i form av spannmål och annat som samlades hos härskarna i de stora rikena. De äldsta skrivna dokumenten är ofta utförda av tjänstemän och är en sorts inventarielistor över olika varor. Idéhistorikern Bosse Sundin skriver:

”Det tillhör det skrivna ordets natur att inte bara kunna förmedla erfarenheter. Det kan också utfärda order och regler utan att avsändaren behöver vara fysiskt närvarande. Skriften är med andra ord ett redskap för maktutövning.”¹⁵⁴

Denna historiska aspekt på texten som ett medel för makt och kontroll har fortfarande relevans. Den ökande vikt som idag läggs vid utvärdering, dokumentation och kontroll av våra utbildningssystem präglar också skolornas pedagogik. Syftet med denna ökade kontroll är att säkerställa studentens rätt till en relevant utbildning och att öka möjligheten att jämföra och värdera olika utbildningar gentemot varandra. Dessa utvärderingar och dokumentationer sker till övervägande del i form av text. Denna tendens återfinns också på formgivningsutbildningar på högskolenivå. En konkret effekt av denna utveckling är att den pedagogiska personalen ägnar alltmer tid åt att skriva kursbeskrivningar, kurslitteraturlistor

¹⁵³ Lewis Mumford: “Sticks and Stones- a study of American architecture and civilization”, s. 41- 42.

¹⁵⁴ Sundin, s. 61-62.

och att sammanställa kursutvärderingar. Studenterna å sin sida förväntas ägna alltmer tid åt att skriva projektbeskrivningar, *papers* och uppsatser. Detta innebär att nästan alla kurser, även de som inte arbetar med text som material eller verktyg, börjar i text (kursbeskrivningar, projektbeskrivningar) och slutar i text (kursutvärdering, omdömen, dokumentation). Såväl start som målgång sker i texten.

I en textuellt präglad kunskapskultur framstår kvalitéer hos färg, form och material som svåra att utvärdera. Detta leder idag till en tendens i vilken textens betydelse sväller. Textens anses som lättare att utvärdera. Detta är, menar jag, en villfarelse som sannolikt är resultatet av att de konstnärliga utbildningarnas lärandemål formuleras av utomstående vilkas kunskap om fältet är av sekundär art. Problematiken känns igen i följande beskrivning av en liknande tendens inom vården. Bernt Gustavsson skriver:

”Kravet på evidens ställer vårdformer som inte går att säkra med kvantitativa kriterier i en omöjlig situation. Ett exempel är när en medicinskt skolad expert ska utvärdera området existentiell psykologi med samma skalor som i sin egen vetenskap. Det är svårt att nämna begrepp som bildning och praktisk klokhet i dessa sammanhang. De dominerande policybegreppen används som maktmedel och blir dominerande diskurser som sedan konstitueras i utbildningssystemet.”¹⁵⁵

Textualiseringsprocessen inom högre utbildning påskyndas således av ett upplevt behov av kontroll från ansvariga myndigheters sida. Motivet till denna ökade kontroll är den enskilde studentens rätt till en bra utbildning men med dessa ökade krav på insyn och utvärdering sväller också byråkratin, tycks det. Byråkratisering kanske kan beskrivas som en process i vilken allt mer resurser inom en verksamhet dirigeras från kärnverksamheten ut mot kringliggande mer perifera och sekundära aspekter på kärnverksamheten. I en överbyråkratiserad verksamhet riskerar bisak uppfattas som huvudsak. Byråkraten är, liksom filosofen och historikern, samtida med skrivkonstens uppkomst. Då byråkratins språk är, och alltid har varit, text så innebär en ökad byråkratisering också en ökad betydelse för texten. Texten blir, liksom ofta byråkratin, ett självförsörjande och besittningstagande system. Ett textdokument ger ofta upphov till flera nya och så vidare. En skolas administrativa avdelningar ska hållas isär från dess verksamhet men i praktiken tycks det vara omöjligt att upprätthålla dessa gränser. Administrationens påverkan på pedagogik och didaktik inom skola och utbildning idag kan knappast förnekas.

Konst och Text

Marta Edling redogör i boken *Fri konst?: bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995* för 1977 års högskolereform och på vilket sätt den påverkade konstutbildningarna:

”Praktiska och tysta förfaranden och kvalitetsbedömningar som tidigare värnats för sin arthenhet och logiska motivering i professionen måste nu omtolkas och

¹⁵⁵ Gustavsson, 2009, s. 197.

genomgå disciplinering och byråkratiexercis i enlighet med en högskolekultur som börjat anpassa sig efter närgångna budgetgranskningar, kvalitetsutvärderingar och examensprövningar.”¹⁵⁶

Marta Edling menar att denna ”högskolefiering” av konstutbildningarna inte så mycket var resultatet av en vilja från politiskt håll att öka sin insyn och kontroll över konstutbildningarna utan mer en följd av ett byråkratiskt maskineri.”

Hon fortsätter:

”De förändrade villkoren för skolans ekonomiska och administrativa styrning kom också att avkräva skolorna en anpassning mot ett byråkratiskt system som var utformat för högskolan där de akademiska formatmallarna var normerande. Om än inte akademiserande, så verkar dessa formatmallar oavsiktligt ”högskolefierande”. Högskolebyråkratins tjänstemän var, snarare än politikerna, de som kom att styra utvecklingen.”¹⁵⁷

Men denna högskolefiering av konstskolorna var inte bara resultatet av en byråkratisering. Den hade också interna källor. Edling påpekar att denna textualisering (mitt ordval) av konstutbildningarna i hög grad svarade mot ett krav från konststudenterna själva, att förändringarna i själva utbildningsinnehållet var förankrade inom det konstnärliga fältet. De ökade inslagen av teorikurser och skriftkultur motiverades, enligt Edling, främst av förändrade förutsättningar i det omgivande konstlivet.¹⁵⁸

Under 1980-talet väcktes bland vissa studenter på bland annat Konsthögskolan i Stockholm en kritik mot deras egen utbildning. Enligt den version jag fått från muntliga källor gällande dessa skeenden ska studenterna ha opponerat sig mot att ett fåtal professorer på skolan hade allt tolkningsföreträde och att all bedömning var subjektiv och präglades av brist på intellektualism. Känslan var ensam gud och det var utifrån denna situation som studenternas behov av kritik och teori uppkom. Studenterna började på eget initiativ bjuda in filosofer till skolan. Detta ledde bland annat till att konstens autonomi försvagades. Marta Edling skriver:

”Att konstfältets autonomi kanske också var hotad pekar de lärdas inflytande över skolorna på. Att filosofer, kritiker och konstteoretiker tog sig rätten att hävda sin egen teoretiska kompetens och sina akademiska arbetsformer (kurser, seminarier) som nödvändiga för en konstnär kan tolkas som ett uttryck för att den strikt konstnärliga autonomin var ifrågasatt. När konstfältet, genom det teoretiska intresset, öppnade upp mot filosofin och konstteorin, blev närheten till det akademiska också en realitet att förhålla sig till. Vad gäller inflytandet av akademiska modeller framstår alltså fältberoendet som en mer avgörande faktor än utbildningspolitiken fram till 1995.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ Marta Edling, ”Fri konst?: bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995”, s. 249.

¹⁵⁷ Ibid, s. 250.

¹⁵⁸ Ibid, s. 248-250.

¹⁵⁹ Ibid, s. 248-250.

Detta ger en delförklaring till hur det gick till när en mer textualiserad kunskap började leta sig in på konstskolorna och man kan ha förståelse för konststudenternas frustration och sympatisera med att de tog saken i egna händer. Dock menar jag att situationen idag är en helt annan än den var på 80-talet och att deras krav då på mer teori inte bara haft positiva effekter. Om det på 80-talet rådde en obalans mellan intellekt och känsla i vilken känslan dominerade så menar jag att förhållandet idag är det omvända. En annan och kanske viktigare synpunkt är att Edlings bok handlar om konstutbildning men inte berör högskolans formgivningsutbildningar. Dessa tenderar ofta att påverkas indirekt av vad som sker inom konstutbildningarna. Det förutsätts ofta att om samtidskonstens företrädare upplever ett behov av utifrån kommande teoribildningar (vilket i sig är omstritt) så innebär detta per automatik att samma behov behöver tillgodoses inom formgivningsfältet och att detta skulle ha utbyte av samma teoribildningar som konstfältet. Det är en slutsats som bygger på okunnighet och arrogans och som bortser från viktiga skillnader mellan konst och formgivning. Att samtidskonsten i viss utsträckning kan, vill och låter sig textualiseras säger egentligen ingenting om huruvida formgivningsfälten kan, vill eller bör textualiseras.

The medium is the message

Marshall McLuhan

Text och makt

Att tillägna sig koderna för att läsa och skriva och att därpå lära sig använda dem konstruktivt innebär att bli upptagen i en gemenskap- att bli medlem i bokens tankekollektiv. Men alla gemenskaper har gränser, det vill säga, har både inkluderande och exkluderande funktioner. En bok talar kanske till alla människor men den säger olika saker till olika personer. För den som tillhör bokens gemenskap uppfattas ofta boken som generös till sin karaktär. Den öppnar upp och inbjuder till reflektion, kommunikation och diskussion. För en person som (frivilligt eller ofrivilligt) står utanför bokens gemenskap är det nog ofta inte så mycket bokens textmässiga innebörd som talar och är betydelsebärande utan mer dess kropp och dennas färg, form och volym. Den bok som för bokälskaren står för öppenhet kan för den oinvigde symbolisera raka motsatsen. För denne talar samma bok men den talar bara som tyst tung och oåtkomlig auktoritet. Dess öppenhet har ersatts med slutenhet och envägskommunikation. På ett plan har alla böcker samma innehåll och samma budskap. Den tysta tjocka bokens pärmar sluter sig likt en mur kring sin text. Bokens volym, vikt, färg och materialitet ställer sig i vägen för textinnehållets budskap. I dessa fall utgör boken ett hinder för tankeutbyte. Mycket tyder på att för många människor (kanske för majoriteten) uppfattas inte boken alls som öppen och inbjudande utan tvärtom som sluten, exkluderande, elitistisk och i vissa kretsar som direkt onyttig, snobbig och pretentiös. Författaren Ivar Lo-Johansson skriver om de intellektuella som hans föräldrageneration kom i kontakt med:

”Ända till och med mina föräldrars generation hade fattigfolkets skollärare varit invalider och orkeslösa, som fått sina tjänster för sitt lytes skull, för att de inte kunde utföra något normalt arbete. Den första folkskolebildningen i Sverige

vilade på en här av lemmalytta stackare. De hade varit föraktade och illa tålda. Ibland hade de haft en syssla vid sidan om, medan de skötte pekpinnen och riset. Min mors lärare i skolan hade att börja med varit en ofärdig skraddare, som skött sin sydd samtidigt som han försökte trumfa katekesläxan i barnen. Han hade varit tvungen anstränga sig sitt yttersta för att ge dem kroppsaga. Det var inte svårt att förstå att bokläsning i folks hjärnor dröjde kvar som något djupt föraktligt, och att bara den som inte dög till ett ordentligt arbete, fick läsa vidare. Det talades om att de rika läste böcker därför att de inte behövde arbeta och de kunde ligga på sina soffor dagarna i ända och sluka romaner. I synnerhet var ”romanerna” föraktade. Ordet inneslöt i sig allt man förmådde tänka sig av arbetsovilja, dagdriveri och lättingsliv, och böckerna själva ansågs som produkter av överklighet, påhitt, lögn och osedlighet. De var skrivna för parasiterna i samhället.”¹⁶⁰

Kanske är det så att ju mer bokens vänner glorifierar läsandets och skrivandets praktik desto vidare växer sig gapet till de många människor som inte använder boken som verktyg för kunskap. De två lägren får allt svårare att förstå varandra. Parallellt med den officiella idealiserande och *stora berättelsen* om läsande och skrivande som vägen till civilisation, välstånd och demokrati tycks det leva kvar en annan berättelse som vittnar om en mer skeptisk hållning till textens allenasaliggörande effekter. Denna skepsis gentemot boklärdhet har kanske i en del fall sin grund i en form av oreflekterat kunskapsförakt men även om så är fallet är detta i sig värt att ta i beaktande och inte sällan kan denna kritiska hållning också inrymma impulser till en berättigad kritik mot den akademiska världens mer självtillräckliga drag och dess roll i distanseringen mellan teori och praktik och mellan så kallat bildade och obildade. Hur det än förhåller sig med den saken framstår det som om textkulturens klassdelande effekt behöver belysas i högre grad än vad som görs idag. Det framstår som om det enda medel som används i syfte att minska denna klyfta är projektet att alla ska bli bättre på att läsa och skriva. Den ena sidan ska med andra ord rätta sig efter den andra, men i ett historiskt perspektiv framstår detta projekt som kontraproduktivt och kanske har det till och med snarast bidragit till att öka klyftorna. Enligt Bosse Sundin gav själva utvecklandet av skrivkonsten grunden för en social skiktning:

”Det kom att utvecklas två kunskapstraditioner. Å ena sidan fanns den praktiska tekniska kunskapen, som utövades, utvecklades av bönder samt smeder, krukmakare, timmermän, väverskor och andra hantverkare. Det var en kunskapstradition som byggde på många generationers prövande och sökande och som förutsatte konkreta kunskaper om naturen. Å andra sidan fanns den skriftlärda traditionen som bars upp av präster och olika typer av tjänstemän. De var litterata och behärskade de abstrakta systemen för skrift, matematik och indelning av tiden. Denna uppdelning hämmade den fortsatta tekniska utvecklingen eftersom de skriftlärda- de som hade makt, som var befriade från

¹⁶⁰ Ivar Lo- Johansson, ”Pubertet”, s.49.

att arbeta med sina händer och som behärskade det abstrakta tänkandets viktigaste verktyg- oftast var ointresserade och oinsatta i hantverken och annan praktisk, teknisk verksamhet.”¹⁶¹

Det står skrivet

Walter Ong skriver:

”Skrivkonsten lägger grunden för vad som har kallats ”kontextfritt” språk, eller ”autonom” framställning dvs. resonemang som inte direkt kan ifrågasättas eller bestridas på samma sätt som det muntligt framförda, eftersom nedskrivna resonemang har avskilts från sin författare.”¹⁶²

Ongs teorier om bokens slutna karaktär vilken förmedlar en känsla av att det man finner i en text har nått sin fullbordan och därför bemöts som färdiga resonemang kan vara en förklaring till de fall i vilka det växer fram repressiva strukturer inom den akademiska kulturen.¹⁶³ I en utbildningsmiljö vilken präglas av ängslighet och fientlighet är det kanske inte främst från läraren eller någon annan fysiskt närvarande person som dessa negativa signaler kommer. Kanske kommer de från texten själv, eller bara från boken som tyst, tung och dömande kropp.

Det finns en slags paradox inom vetenskapskulturen i vilken man å ena sidan definierar forskning som skapandet av vad man ofta refererar till som ”ny kunskap” samtidigt som det kanske lika ofta odlas en stark jantelag och auktoritetstro som till synes per automatik aktiveras om någon student skulle uttrycka just nya och egna idéer. En doktorand får tidigt lära sig att denne förväntas producera ny kunskap men i nästa andetag görs det klart att allt redan skrivits och gjorts av andra auktoriteter på området som är långt mer bildade och bor i mycket större språkområden än vårt. Signalerna är schizofrena och bidrar lätt till osäkerhet. De auktoriteter som doktoranden hänvisas till är alltså inte själva närvarande utan de uppträder i monologform med sina böcker, böcker som blir symboler för någonslags ouppnåelig nivå av platonsk, ideal och fulländad kunskap. Det ges ingen möjlighet att ställa dessa auktoriteter till svars för sina påståenden. Det som med Bränström Öhmans och Livholts ord ”varje ny termin skrämmer oräkneliga personliga uttryck och originella frågor till tystnad”¹⁶⁴ i den akademiska världen är kanske i första hand böckerna och dessas frånvarande författare. Texter är, enligt Ong, av naturen ohörsamma:

”Författaren skulle man kanske kunna utmana, om det vore möjligt att nå honom eller henne, men författaren kan aldrig nås i en bok. Det finns ingen möjlighet att direkt vederlägga en text. Efter en fullständig och förintande vederläggning

¹⁶¹ Sundin, s. 64-65.

¹⁶² Ong, s. 94.

¹⁶³ Resonemanget behandlas också under rubriken Positiv och negativ transpiration.

¹⁶⁴ Bränström & Livholts, s. 120.

säger boken exakt detsamma som förut. Detta är ett skäl till att uttrycket ”det står i boken” i allmänhet anses betyda ”det är sant.”¹⁶⁵

Text och tid- litteraturhänvisning som härskarteknik

Ett annat exempel på hur boken bidrar till att konservera befintliga maktförhållanden är tidsaspekten. Ett vanligt förekommande sätt att bemöta en students funderingar kring en viss fråga är att ge denne litteraturtips. Studentens nyfikenhet bemöts med förslag på böcker som behandlar ämnet ifråga. I denna till synes generösa handling i vilken läraren delar med sig av sin kunskap finns ibland också en dold agenda som har repressiva drag. Litteraturhänvisning kan fungera som en effektiv härskarteknik. Genom att välja bort det muntliga samtalet, genom att kringgå den mer jämbördiga, levande och formbara diskussionen har man förstört möjligheten till dialog men man har också stulit tid från studenten. Istället för en omedelbar, effektiv och dynamisk reaktion på sin fundering hänvisas studenten nu tillbaka till ännu en vecka i läsesalen för att söka Svaret i Boken. Tidsaspekten är viktig här. Studenten behöver ha svar i nuet. Under den tid det tar att läsa klart boken finns det risk för att studenten hunnit glömma sin fråga. Frågan hinner svalna. Att svara på en fråga, inte genom samtal utan genom att hänvisa till en bok har också drag av lathet. Det är bekvämt att själv slippa formulera en standpunkt i ord. Med den slöa gest som det innebär att tillbakavisa studentens nyfikenhet med en litteraturhänvisning medför en risk att förtroendet för läraren sjunker, liksom energinivån och därmed ofta också studentens engagemang.

Text är sett ur detta perspektiv ett påtagligt ineffektivt kommunikationsverktyg. Att läsa och skriva är båda mycket långsamma kunskapsprocesser. Text kommunicerar egentligen också ganska dåligt. Tolkningen av en text är i hög grad kontextberoende. Vad man tycker sig utläsa ur en text beror i stor utsträckning på faktorer som till exempel vad man vill utläsa ur den och på ens sociokulturella bakgrund, ens livserfarenheter och så vidare. Boken når få människor och de man ändå når förlorar man under en avsevärd tid (den tid det tar för denne att läsa den text man rekommenderat). Deras koncentration och närvaro försvinner för en ansevärd tid. Läsa och skriva, sett ur detta perspektiv, gynnar det asociala, introverta, dekonstruerande och kritiska. Den omständiga texten gynnar det pedantiska och långsamma framför det intuitiva och direkta. På gott och ont. I en för formgivning typisk arbetsprocess vilken är beroende av kontinuitet, förmåga att se helheter och har behov av att smida medan järnet är varmt kan inflytandet av text få negativa konsekvenser och kan ha en kunskapshämmande effekt.

Historisk tid- text som konservativ kraft

En intressant effekt av boktryckarkonsten är en tanke som Elisabeth Eisenstein för fram. Hon menar att den nya möjligheten att kopiera och sprida de gamla antika texterna som boktryckarkonsten innebar medförde att man började blicka bakåt i högre utsträckning än tidigare.¹⁶⁶ Boktryckarkonsten innebar att gammal visdom gjordes tillgänglig på ett helt annat sätt än tidigare. Detta gav upphov till att allt fler började ägna sig åt studier av de gamla antika

¹⁶⁵ Ong, s. 95.

¹⁶⁶ Elisabeth L. Eisenstein, "Some Conjectures about the impact of Printing on Western Society and Thought: A Preliminary Report", S. 95.

texterna. Detta lätt förståeliga intresse för sin historia och för det klassiska lever kvar och det påverkar fortfarande vår uppfattning om begrepp som kunskap och bildning. Kan man tolka Eisensteins påpekande som att före tryckkonsten forskade man på samtiden, men efter bokens inträde i högre grad på det som varit?

One-liner theory

Enligt min erfarenhet finns det många arkitekter, formgivare och konsthantverkare som i ringa grad, eller inte alls, använder sig av böcker i sitt arbete. Detta innebär dock inte att man aldrig, vid sidan av mer materiell och formmässig teori, också använder textualiserad teori för utvecklandet av sin formgivning. Jag tänker mig att skillnaden mellan formgivarens och till exempel filosofens, eller historikerns sätt att använda text ofta är av kvantitativ art, helt enkelt ligger i antalet ord man använder. Ju längre en textteori är desto otympligare blir den att använda som verktyg i en muntligt och praktiskt präglad arbetssituation. Citat och slagord är en slags superkomprimerade teoribildningar som förvisso lätt kan bli banala men som å andra sidan på grund av sin överblickbarhet är hanterbara, öppna och inte så skräckinjagande till sin karaktär. Den korthuggna sentensen slänger ut ett påstående i luften att plocka upp, utveckla, omformulera eller deformera för vem som vill. *One-linern* är bra därför att den är kort och svepande. Traditionen att inom konst sätta titlar på sina verk och vanan inom arkitekturen att hänga upp historiska skeenden och nya rörelser i korta sentenser är kanske tecken på att man inom formgivningsyrkena arbetar aktivt med vad som skulle kunna kallas *one-liner teori*. Med paroller som *Less is more* och *Form follows function* befästes de modernistiska principerna och med *Less is a bore* och *Form follows anything* revs de någon tid därefter ned av postmodernisterna. En kort sentens kan väcka impulsen att arbeta vidare på den, eller i dess anda. Den uppfattas just som en impuls snarare än en färdig åsikt vilken boken på grund av sin vikt, sin volym och sin maktposition i högre utsträckning riskerar göra. Konstnären Claes Oldenburg har sagt *Gravity is my favorite form creator*. Det citatet har varit betydelsefullt för min egen utveckling som formgivare. Ett annat exempel är Richard Rortys tidigare nämnda bok: *Hopp istället för kunskap*. Resonemangen i boken har jag endast dimmiga minnesbilder av men dess titel har haft en mycket stor påverkan på teoribildningen i denna avhandling. Den öppnade många nya dörrar.

Text och kvantitet

År 1680 skrev den tyske filosofen och matematikern Gottfried Wilhelm Leibniz apropå vetenskapens roll:

“I fear we shall remain for a long time in our present confusion and indigence through our own fault. I even fear that after uselessly exhausting curiosity without obtaining from investigations any considerable gain for our happiness, people may be disgusted with the sciences, and that a fatal despair may cause them to fall back into barbarism. To which result that horrible mass of books

which keeps on growing might contribute very much. For in the end the disorder will become nearly insurmountable.”¹⁶⁷

En kurslitteraturlista fungerar vid sidan av sin informativa funktion också som en slags trollformel inom den akademiska kulturen. Den magiska sidan av en kurslitteraturlista är till stor del av kvantitativ art. Den ligger i huvudsak i dess volym. En litteraturlista ska helst vara lång. Mycket talar för att i praktiken utformas inte sällan kurslitteraturlistor med kvantitet snarare än kvalitet som mål.

Det är inte ovanligt att kurslitteraturlistor innehåller titlar vars relevans för den aktuella kursen kan ifrågasättas. Att de trots detta tas upp på listan kan antas vara en känsla (sann eller falsk) från institutionens sida att det ”ser bättre ut” med en lång litteraturlista om Höskoleverket skulle komma och granska kurserna. Då höskoleverket av resursskäl i hög utsträckning måste förlita sig på granskning av dokument får bland annat litteraturlistor en ofta uppblåst betydelse. Denna praxis att övergöda kurslitteraturlistorna kan få allvarliga konsekvenser för kursen i fråga. Jag har själv stött på detta problem både som student och som lärare. En boktitel som återfinns på en lista men vars relevans för kursens ämne är tveksam gör i bästa fall studenten skeptisk till hela kursens relevans men i värsta fall skapar den irrelevanta boktiteln en osäkerhet hos studenten. För den student som förutsätter att institutionen vet vad den gör leder detta lätt till att studenten känner sig dum då den inte förstår vad boken har med det aktuella kursämnet att göra. En annan viktig aspekt här är återigen tid. Det går åt värdefull studietid för studenten att läsa irrelevant kurslitteratur.

En erfaren svarvare och svarvlärare berättade för mig om en hantverksskola på vilken han under många år gett en kurs i svarvning. Så fick skolan höskolestatus. Med höskolestatus följer en kurslitteraturkultur. Svarvläraren ombads nu ta fram kurslitteratur till sin svarvkurs. Han hade först svårigheter att hitta någon litteratur alls i ämnet men småningom fann han någon titel som han förde upp på kurslitteraturlistan. Enligt svarvläraren ledde införandet av litteratur till att hela kursen havererade. Kursens inre logik, dess rytm och komposition som läraren mödosamt hade utarbetat fram genom åren slogs sönder av införandet av kurslitteratur. Svarvning hör till samma slags färdigheter som simning och cykling- kunskaper som inte kan läras genom läsning. Litteraturen på svarvkursen fyllde ingen funktion men den fick ändå en funktion, en funktion som i detta fall hade en söndrande och för eleverna förvirrande effekt.

Något liknande skedde då Carl Malmstens Verkstadsskola fick höskolestatus och införlivades under Linköpings universitet (2000). Linköpings universitet krävde nu att för att utbildningen skulle kunna räknas som ”höskolemässig” måste 30% av utbildningen utgöras av rena höskolekurser. Detta innebar att 30% av de mer praktiska kurser som skolan tidigare ansett behövdes för att lära sig till exempel gitarrbyggarhantverket måste strykas. Alla skolans studenter fick nu bland annat vetenskapsteori som obligatorisk kurs på schemat. Relevansen av vetenskapsteori för gitarrbyggare kan ifrågasättas och utbildningens huvudlärare Nicola

¹⁶⁷ Philip P. Wiener (red.), “Leibniz Selections”, s. 29-30.

Nerström ansåg att det inte längre gick att bedriva kvalitativ utbildning i gitarrbyggeri under sådana förhållanden varpå han lämnade skolan. Han tog med sig gitarrbyggerutbildningen som nu återuppstått som Musikinstrumentakademien i Folkuniversitets regi. Att den inte längre ges på högskolenivå har här varit en viktig förutsättning för att den ska kunna ges på hög nivå. Kravet på högskolemässighet tycks här utgjort ett hinder för kvalificerad utbildning.¹⁶⁸

Ett barn har 100 språk men berövas 99

Loris Malaguzzi

Text och reflektion

I en kursbok om sociokulturellt lärande redovisas en (i ett annat sammanhang gjort) pedagogisk studie i vilken sex- sju åringar med handledningshjälp av sina mödrar ska lära sig utföra knopen dubbelt halvslag. Till sin hjälp har de en bild av ett dubbelt halvslag samt en käpp och ett rep.¹⁶⁹ Exemplet syftar till att visa hur barnen med hjälp av sina mödrar löser problemet ”genom att strukturera uppgiften och dela upp den i mindre delar”.¹⁷⁰ För mig framstår denna metod som ett exempel på praktisk kunskap som farit illa av en textualiseringsprocess. Såväl bilden på det dubbla halvslaget som käppen och repet är textualiserade i bemärkelsen att de är representationer som ligger omotiverat långt från det representerade. De är i onödigt hög grad abstrakta. Premisserna för ett dubbelt halvslag är att käppen och repet endast har en åtkomlig ände. Repets ena ände ska sitta fast i båten och käppens ena ände ska vara grundad i bryggan. Utan dessa begränsande villkor blir det dubbla halvslaget meningslöst. Andra enklare knopar är mer logiska att använda om man får en lös käpp och ett löst rep i handen. Just det lösa är den andra orealistiska faktorn i detta experiment. Käppen ska sitta stadigt fast och tvärtemot vad bilden anger måste den vara i lodrätt läge för att det ska vara motiverat att använda just knopen dubbelt halvslag. Den tredje felande faktorn här har med vikt, volym, materialitet och skala att göra. Ett dubbelt halvslag behöver en tung, tjock påle, inte en pinnig käpp, för att det ska bli bra fysik i praktiken och repet måste ha en viss tyngd för att det ska kunna lägga sig på rätt sätt.¹⁷¹ Ett dubbelt halvslag är fråga om timing, det vill säga om musikalitet och rytm. En ögla ska formas, slängas ihop i luften precis så nära ovanför pålen att den faller på plats av sig själv och omfamnar pålen. Därpå ska exakt samma procedur upprepas, precis som i musik. Det är en skönhetsupplevelse att lyckas lägga ett snyggt dubbelt halvslag, en handling i vilken kroppen samspelar med repet och med pålen. Att säga att det handlar om dans är ingen romantisk försköning. Detta är en uppgift som förlorar allt på att ”struktureras” och ”delas upp i mindre delar”. Ett dubbelt halvslag är som muntligt tal- en rumslig och kroppslig hel sekvens. Uppgiften att lära sig göra

¹⁶⁸ Källa: Intervju med Nicola Nerström 2011-03-24

¹⁶⁹ Se bild: 6 i bildbilagan.

¹⁷⁰ Roger Säljö, ”Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv”, s.120.

¹⁷¹ Det framgår inte vilken typ av käpp eller rep som använts i studien men ordvalet ”käpp” antyder att det är frågan om en pinne snarare än en påle.

ett dubbelt halvslag innehåller utöver den musikaliska, estetiska och lustfyllda aspekten också en mytisk historisk potential. Också den tycks ha förbisetts i den sociokulturella läroboken. Konsten att göra ett bra dubbelt halvslag skulle sannolikt kunna gynnas av att man går in i rollen som sjöman eller något annat mytomspunnet maritimt yrke. Här finns en rik källa av sjömanshistorier att färga och blåsa liv i undervisningen med, men istället för att ta tillvara på denna möjlighet reduceras en sinnlig och kroppslig upplevelse till någonting man språkligt resonerar sig fram till tillsammans med en vuxen. Metoden framstår som lika delar ineffektiv, slarvig och tråkig. Den moralistiska torftighetsprincipen att kunskap inte ska vara kul står över undersökandet av potentiellt mer effektiva kunskapsvägar, tycks det.

Text och självcensur

I Gutenberggalaxen skrivet McLuhan att kompositören Carl Orff förbjöd;

”barn att studera musik i hans skola ifall de dessförinnan har lärt sig läsa och skriva. Han känner med sig att den visuella slagsida som de därigenom drabbas av gör det till en hopplös uppgift att hos dem utveckla deras audi-taktila begåvningar inom musiken.”¹⁷²

Här kan tilläggas att Orffsällskapet som än idag bedriver undervisning enligt Carl Orffs pedagogik dementerar detta påstående. Oavsett hur det är med den saken framstår McLuhans/Orffs tanke för mig som bekant. Som lärare inom formgivning möter jag ofta studenter vars formsinne framstår som skadat av textualiserat tänkande. Studenter vars fokus koncentreras till bisaker av mer intellektuellt idémässig karaktär med följden att formen inte tas om hand och bearbetas på djupet. Resultatet blir att arbetet inte kommunicerar därför att form och innehåll aldrig möts.

Ett självklart mål inom forskning är att medvetandegöra skeenden och förhållanden. Detta är också ett ganska vanligt argument för införandet av textuella praktiker inom formgivningsfältet idag men denna tendens är inte oproblematiskt. Det finns mig veterligen inga studier som visar på att ett medvetandegörande av den konstnärliga processen ger något positivt resultat för konstnärligt arbete. Om man inte vet vad det är man medvetandegör (vilket tycks vara fallet inom konst) är det då inte riskfyllt eller onödigt att medvetandegöra det? Det fungerade ju bra innan.

Jag har talat med många studenter på olika skolor för formgivning som menar att kravet att reflektera över sina konstnärliga arbeten i text har lett till att de börjat censurera sig själva. Ett exempel: Varje examensarbete på formgivningsutbildningar på högskolenivå föregås av att studenten skriver en projektbeskrivning. Denna projektbeskrivning måste godkännas av professorer och lärare innan studenten kan inleda sitt arbete. Här finns en uppenbar risk att intressanta projekt kvävs i sin linda. Det finns många idéer och teorier som i textform kan uppfattas som ointressanta eller ointelligenta men som i form tvärtom fungerar bra och ha en hög grad av relevans. Kravet inom formgivningsutbildningarna att alla projekt ska inledas med att formuleras i ord riskerar att leda till självcensur från studentens sida. Risker är stor att

¹⁷² McLuhan, 1969, s. 55.

studenten då den ser sina idéer formulerade i ord (vilket per definition innebär en förenkling av projektet) börjar tveka och avfärdar idén.

När så väl gestaltningsdelen, den praktiskt konstnärliga delen av projektet, är slutfört ska studenten ta itu med den obligatoriska uppsatsen. Att som student veta att efter det att man slutfört ett formgivningsprojekt ska man backa bakåt analysera och motivera projektet i textform riskerar också det att innebära att man förkastar idéer som man kanske inte själv kan förklara i ord. Denna självzensur gör att angelägna men kanske ljusskygga idéer som inte tål den moraliserande och snusförnuftiga textens förhörsumsbelysning aldrig ser dagens ljus. Det framstår som viktigt att konstskolestudenter hävdar rätten att inte tvingas förklara sig i för deras ämne främmande språk så som text och bild utan tillåts hålla sig till sina egna medier.

Tendensen att man lägger allt större tonvikt vid uppsatsskrivande är en faktor som bidragit till en textualisering av formutbildningarna på högskolenivå. Ett vanligt argument för uppsatsskrivande är att studenterna ska tränas i att reflektera över sin praktik genom skrivandet. Detta argument är besläktat med idéer som utvecklats inom bland annat fälten för praktisk kunskap i vilka man vill synliggöra den så kallat tysta kunskapen hos olika yrkesgrupper genom att yrkesutövaren skriver fram sina erfarenheter och på så sätt själv medvetandegörs om, och kan kommunicera till andra, vilka slags tysta kunskaper denne besitter. Jag saknar kompetens att ifrågasätta den tanken och tvärtom låter det som en, i många fall, produktiv väg att gå. Men denna metod överförd till konstnärlig praktik tycks mig mer problematisk. Formgivning i till exempel keramik är själv ett språk, ett språk som dessutom är många tiotusen år äldre än skrivkonsten. När en keramiker drejar ett kärl reflekterar denne hela tiden. Krukan byggs upp av ett komplext system av tusentals små reflektioner som sker i mötet mellan keramikern, leran och rotationen. Att när denna reflektionsprocess är avslutad av läraren uppmanas att gå tillbaka och reflektera i textform är ofta omotiverat och svårt då det som ska sägas redan sagts i lerans färg och form och inte går att säga i text med mindre än att vissa intellektuella resonemang som rör sig kring de högre medvetandeplanen överskuggar och tillmäts en större betydelse än de egentligen hade på bekostnad av andra omedvetna eller undermedvetna resonemang som tenderar hamna i skymundan. Att reflektera över en kruka i text leder ovillkorligen till en banalisering av diskursen. Om vi återvänder till Ongs teorier om textens och bokens tendens att fixera och sluta tankens rörelse kan vi här också se att det finns en skillnad mellan hur formgivna objekt kommunicerar jämfört med hur böcker gör det. Ett lerkärl kommunicerar som alla språk men det den säger är på sätt och vis mer öppet och levande än en teoretisk text och kan i vissa situationer bli föremål för en mängd tolkningar. Handlingen att skriva om detta kärl innebär att sluta det inom sig själv. Det riskerar förlora den öppenhet och spretighet som kanske var en av dess huvudkvalitéer.

Ett examensarbete på en konstnärlig högskola går till så att studenten utför sitt gestaltande konstnärliga projekt varpå studenten skriver sin uppsats. Uppsatsen arkiveras tillsammans med någon slags bilder som illustrerar den gestaltade delen av examensarbetet. Här finns två problem. 1. Texten ges en särställning som det språk som ska avsluta och summera arbetet. Denna förväntning kan texten aldrig leva upp till. De gestaltade arbetena riskerar att uppfattas som förstudier till den stora finalen- uppsatsen. 2. Det som blir kvar för eftervärlden i arkivet

är texten i uppsatsform. I bästa fall finns illustrationer på det gestaltade men här måste man hålla i minnet att för det första: En illustration är också en slags text och alltid någonting helt annat än det som avbildas och för det andra: Avbilderna av det gestaltade föremålen har nu tilldelats den underordnade rollen att illustrera texten istället för tvärtom. Texten tilldelas denna överordnade roll på grund av den rådande tankestilen som oreflekterat värderar texten högre helt enkelt därför att textdelen tar längre tid att tillägna sig än illustrationerna. Kunskap är inom detta tankekollektiv någonting som är svårt och tidskrävande att tillägna sig. Eftervärlden kommer bara kunna avläsa de textuellt kommunicerbara kvalitéerna i verken. De andra sjunker undan. Så går textualiseringsprocessen till i praktiken.

Det är rimligt att anta att många studenter sökt sig till konst och formutbildningar just därför att de känt sig svaga på att uttrycka sig i ord och/ eller text och av den anledningen (ofta som en ren överlevnadsstrategi) har utvecklat andra språk att uttrycka sig i och genom. För en hel del studenter tycks den konstnärliga banan ha varit ett aktivt val för att undkomma textkulturen. Man begår ett slags våld på dessa studenter genom att åter leda dem tillbaka till den textfälla de kämpat med att slå sig fria från sedan de slutade skolan. Att tvinga studenterna att uttrycka sig på, inte sitt första språk, utan sitt andra eller kanske sitt tredje språk får konsekvenser för självkänslan men också för nivån på teorisamtalet på skolan. Diskussionerna riskerar att banaliseras då man tvingas förklara sig med för ämnet främmande begrepp inlånade från filosofi och sociologi istället för att kommunicera med de komplexa uttrycksformer som springer ur den egna praktiken och dess teoritradition.

Hör bör också nämnas att kravet att studenterna ska skriva uppsats i samband med sitt examensarbete kommer från den egna högskolan och alltså inte från Universitetskanslerämbetet (f.d. Högskoleverket). I Högskoleförordningen finns inga krav på att det självständiga arbetet (examensarbetet) ska innehålla någon skriven text alls. Detta gäller på såväl kandidat- som masternivå och detta gäller inte bara inom konstnärliga utbildningar utan inom alla högskoleutbildningar.¹⁷³ Högskoleförordningen lämnar med andra ord stort utrymme för högskolorna att pröva nya och annorlunda former för dokumentation. Konst- och formskolorna, som har lång erfarenhet och besitter djup kunskap kring att arbeta med sådana andra språk framstår som en naturlig miljö för utvecklande av sådana alternativa dokumentations- och reflektionsformer. Detta arbete är relevant och angeläget. Traditionella dokumentationsformer utmanas idag från såväl epistemologiskt som från tekniskt håll. Text har av tradition varit det mest ekonomiska och effektiva sättet att dokumentera kunskap på. Så är kanske inte längre fallet. Med digital teknik är det idag ofta lika enkelt och effektivt att dokumentera genom ljudupptagning, foto, film och 3-D scanning som att göra det i enbart text.

Kritisk blues?

I en intervju i periodvilan analyserar landslagsbacken Johan Fransson varför Tre Kronor blir bortspelade av Finland: "Det ser ut som vi blir tänkande ibland. En tänkande ishockeyspelare

¹⁷³ Högskoleförordningen bilaga 2.

är aldrig bra.”¹⁷⁴ Jag tror mig förstå vad han menar. Det finns en allmän förståelse för att idrott handlar mycket om känsla, kropp och impulser och det tycks som om att många också är överens om att denna så viktiga känsla knappast gagnas av ett analytiskt, reflekterande och kritiskt tänkande. Även inom idrottsutövande är det så klart hjärnan som styr. Det är hjärnan som säger åt kroppen vad den ska göra men denna handling gagnas inte nödvändigtvis av att idrottaren vet vad den gör på ett intellektuellt plan. Mycket talar för att prestationen hos den idrottare som intellektualiserar, och som genom reflektion medvetandegör sin process, till och med kan försämrats. Att träna för idrott kanske är att just få kropp och själ, muskler och hjärna att smälta ihop och bli ett. Att i en sådan process reflektera intellektuellt verkar ofta leda till att denna jämvikt mellan kropp och själ rubbas. Man börjar tänka så mycket att kroppen känner sig bortdribblad.

Det tycks finnas en större acceptans för att vara känslomässig, impulsiv och ointellektuell inom idrott än det gör inom till exempel formgivning. Träningsmetoder som är vedertagna och respekterade inom idrott skulle om det överfördes till formgivningsfältet ofta avfärdas som rent flum. Varför anses kritiskt tänkande och medvetandegörande av den egna processen som produktivt inom det ena fältet men tvärtom kontraproduktivt inom ett annat? Idrott och formgivning har ju många likheter. Båda handlar om att få kropp och hjärna att samarbeta och om att vässa kroppens alla sinnen. Båda sysslar med form, kropp, skönhet, funktion och rytm. Få reagerar på att man sätter begrepp som *koncept* och *kritisk* framför ordet *design* samtidigt som samma begrepp framför vissa andra konstarter och idrotter skulle betraktas som direkt absurt. *Koncepthockey* eller *kritisk blues* låter mest som ett dåligt skämt.

Kritisk distans

Abstraktion och representation är inte centrala verktyg inom formgivning på samma sätt som det ofta kan vara inom vetenskap (och ibland inom konst) i vilka forskningsresultat redovisas, spörsmål diskuteras och experiment utförs med hjälp av reflektion, abstraktion och representation. Verktyg och medel som alla, på gott och ont, skapar distans. Fysikern Karen Barad skriver apropå reflection och representation:

“A significant difficulty is the fact that reflexivity is founded on representationalism. Reflexivity takes for granted the idea that representations reflect (social or natural) reality. That is, reflexivity is based on the belief that practices of representing have no effect on the objects of investigation and that we have a kind of access to representations that we don't have to objects themselves. Reflexivity, like reflection, still holds the world at a distance.”¹⁷⁵

Representationsproblemet är komplicerat. Inte minst är just konstens relation till representation mycket omdiskuterad och komplex. Jag varken kan eller behöver redogöra mer

¹⁷⁴ Sveriges television, 2013-02-10.

¹⁷⁵ Karen Barad, “Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning,” s. 87.

utförligt för detta här utan det räcker kanske med att konstatera att det blotta faktum att frågan är omdiskuterad antyder att det finns en relation mellan representation och konst och att denna relation är (tror jag) starkare än den är inom formgivning. Möjligen något tillspetsat kan man säga att formgivning helt enkelt inte alls är representation. Ett bord är ett bord. Det är en avställningsyta inte bilden av en avställningsyta. Att detta bord är påverkat av en representationskultur, att bordet har inslag av representation förvandlar inte hela bordet till representation. Häri ligger en viktig skillnad mellan konst och formgivning, föreställer jag mig. Konsekvenserna av att reflektionen, som Karen Barad påpekar, ovillkorligen påverkar och ökar distansen till det man reflekterar över behöver tas i större beaktande. Reflektion genom skrivande kanske gör konstskolestudenterna mer medvetna om sin process men gör detta dem till bättre formgivare och konstnärer? Om det är så att en hög grad av medvetenhet förutsätter att man distanserar sig från det man studerar, ja då är medvetenhet allt annat än oproblematiskt inom formgivningsfälten. Är distansering en verksam arbetsmetod för formgivare och konstnärer? Det framstår som en typisk effekt av en höggradigt textualiserad kultur att ta för givet att en hög medvetandegrad är någonting i alla lägen objektivt gott, rationellt och produktivt.

En central slutsats i denna avhandling är ståndpunkten att en fortsatt positiv utveckling av formgivningsyrkena skulle gagnas av att yrkets egna företrädare själva, utan inblandning från andra yrkesgrupper, ges utrymme och förtroende att formulera och styra den egna ämnesutvecklingen. Det är en vedertagen princip vid utvecklandet av alla nya forskningsdiscipliner att dess forskning måste tillåtas utvecklas utifrån specifikt egna inre behov. Teori måste formuleras och utvecklas med fältets egna språk och verktyg. Frågan som behandlats i denna avhandling är inte huruvida formgivningsfältet ska ha teori eller inte. Alla kunskapsfält har teori. Frågan gäller istället: Vems teori, och i vilken form?

Litteraturförteckning

Ambjörnsson, Ronny, *Människors undran. Europas idéhistoria. Antiken* (Stockholm, Natur och Kultur, 1997).

Anderson, Chris, *Makers. The New Industrial Revolution.*(London, Random House, 2013).

Barad, Karen, *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning.* (Duke University Press, 2007).

Bastian, Peter, *In i musiken*, övers. Linn, Lisa & Sylvén, Bo (Göteborg, Bo Ejeby förlag, 1987).

Baudrillard, Jean, "Modeller och serier", övers. Kronberg, Maria, i Weimarck, Torsten (red.), *Design och Konst-texter om gränser och överskridanden 2* (Kristianstad, Raster förlag, 2003).

Berg, Lasse, *Gryning över Kalahari* (Stockholm, Ordfront, 2007).

Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Monica, "Utblickar. Kartor och blickfång" i Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Monica, *Genus och det akademiska skrivandets former* (Studentlitteratur, 2007).

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, "Percept, affekt, begrepp" [1991] Matsson, Helena & Wallenstein, Sven Olov (red.) i *Deleuze och mångfaldens veck* (Stockholm, Axl Books (2008).

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *What is Philosophy?* (New York, Columbia University Press, 1994 [1991]).

Dewey, John *Art as experience* (New York, Capricorn Books, 1958 [1934]).

Edling, Marta, *Fri konst?: bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995* (Makadam förlag, 2010).

Eisenstein, Elisabeth L, "Some Conjectures about the impact of Printing on Western Society and Thought: A Preliminary Report" i Graff, Harvey J (red.), *Literacy and historical development* (Southern Illinois University Press, 2007).

Farrington, Benjamin, *Grekisk vetenskap. Från Thales till Ptolemaios*, övers. Edberg, Lennart (Stockholm Prisma, 1965 [1944]).

Feyerabend, Paul, *Mot metodtvånget*, övers. Brante, Thomas och Hansson, Cecilia (Lund, Arkiv, 2000[1993]).

Fleck, Ludwik, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum- Inledning till läran om tankestil och tankekollektiv*, övers. Liliequist, Bengt (Eslöv, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1997 [1935]).

Foucault, Michel "Individernas politiska teknologi", övers. West, Kim, i Sheikh, Simon (red.), *Konst, makt och politik* (Kairos nr 12, Raster förlag, 2007).

Fox Keller, Barbara *Reflections on Gender and Science* (Yale University Press 1995 [1985]).

Frängsmyr, Tore, *Vetenskapsmannen som hjälte* (Stockholm, Norstedts, 1984).

Graff, Harvey J (red.) "Introduction" *Literacy and historical development* (Southern Illinois University Press, 2007).

Grillner, Katja & Hughes, Rolf, "Den kritiska textens former i arkitektur, konst och designforskning" i Lind, Torbjörn (red.), *Konst och forskningspolitik: konstnärlig forskning inför framtiden*, årsbok för konstnärlig forskning FoU (Stockholm, Vetenskapsrådet, 2009).

Gustavsson, Bernt, *Utbildningens förändrade villkor* (Liber, 2009).

Gustavsson, Bernt, *Vad är kunskap? En diskussion om praktisk och teoretisk kunskap* (Kalmar, Skolverket, 2002).

Hjorth, Bror, *Folkmusiken och konsten* (Uppsala, AW Grafiska, 1990).

Högskoleförordningen, bilaga 2 SFS 1993: 100 UFB 3 2011/12 (Vällingby, Norstedts Juridik AB, 2001).

Jacobsson, Bengt, *Nils Månsson Mandelgren* (Bra Böckers Bokförlag, 1983).

Johanessen, Kjell S, *Praxis och tyst kunnande* (Stockholm, Dialoger, 1999).

Johansson, Ivar Lo, *Pubertet* (Stockholm, Bonniers, 1978).

Josefson, Ingela, *Kunskapens Former* (Stockholm Carlssons, 1991).

Lilliestam, Lars *Gehörsmusik Blues, rock och muntlig tradering* (Göteborg Akademiförlaget, 1995).

Lundborg, Göran (2011): *Handen och hjärnan*, Atlantis, Stockholm

Mau, Bruce and the Institute without Boundaries, *Massive Change* (London, Phaidon Press, 2004).

McLuhan, Marshall *Gutenberggalaxen*, övers. Matz, Richard (Stockholm, PAN/ Norstedts, 1969 [1962]).

McLuhan, Marshall, *Media*, övers. Matz, Richard (Skarpnäck, Pocky/ Tranan, 2001 [1964]).

Minnich, Elizabeth Kamarck, "Thinking: An introductory essay", *Transforming Knowledge* (Philadelphia, Temple University Press, 2005).

Mumford, Lewis, *Sticks and Stones- a study of American architecture and civilization* (New York, Dover publications Inc, 1955).

Nationalencyklopedin (Höganäs, Bokförlaget Bra Böcker 1995)

Ong Walter J, *Muntlig och skriftlig kultur- teknologiseringen av ordet*, övers. Fyhr, Lars & Hansson, Gunnar D. & Perme, Lilian (Göteborg, Anthropolos 1990 [1982]).

Platon, *Fem dialoger i folkupplaga*, övers. Lindskog, Claes (Stockholm, Hugo Gebers Förlag 1926).

Rancière, Jacques, "Deleuze och estetikens bestämning" [1991] Matsson, Helena & Wallenstein, Sven Olov (red.) i *Deleuze och mångfaldens veck* (Stockholm, Axl Books (2008).

Richardson, Laurel, "Writing. A Method of Inquiry" i Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (red.), *Handbook of qualitative research* (California, Sage Publication Inc, 2000).

Rorty, Richard, *Hopp istället för kunskap. Tre föreläsningar om pragmatism*, övers. Torhell, Sven-Erik (Göteborg, Daidalos, 2003).

Rosengren, Mats, *Doxologi. En essä om kunskap* (Retorikförlaget, 2008).

Russel, Bertrand, *History of Western Philosophy* (Great Britain, George Allen and Unwin Ltd, 1947 [1946]).

Sedakova, Olga, *Dikten är besläktad med barnets joller*, övers. Nydahl, Mikael (Dagens Nyheter 2012-04-20)

Sennett, Richard, *The Craftsman* (Great Britain, Allen Lane, 2008).

Sennett, Richard, *Flesh and Stone. The body and the city in western civilization* (New York, W.W. Norton & Company, 1996 [1994]).

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Kan den subaltern tala?", övers. Berntsson, Monica & Lundahl, Mikaela [1988] *Postkoloniala studier Kairos nr 7*, (Stockholm, Raster förlag, 2002).

Stahl, Anne Brower, "Material histories" I Hicks, Dan & Beaudry, Mary C, *The Oxford handbook of Material culture studies* (Oxford University Press 2010).

Steiner, Rudolf *Nietzsche- I kamp mot sin tid* (Oslo, Vidarforlaget, 1992 [1895]).

Sundin, Bosse, *Den kupade handen. Människan och tekniken* (Carlssons, Stockholm, 1991).

Säljö, Roger, *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv* (Stockholm, Norstedts, 2000).

Sällström, Pehr (red.) *Goethes Färglära*. Kosmos förlag, 1979).

Thurén, Torsten, *Vetenskapsteori för nybörjare* (Stockholm, Liber, 2007).

Wiener, Philip P. (Red.) *Leibniz Selections*, (New York Charles Scribner's Sons, 1951).

Artiklar:

Allgårdh, Sophie, *Mönstring utan debatt och friktion* (Svenska Dagbladet: 20101018).

Busch, Kathrin, "generating knowledgen in the arts- a philosophical daydream" *Texte zur Kunst*, Heft 82 (Tyskland2011).

Eliasson, Per-Olof, *Många akademiker är rädda för att säga vad de tycker*, intervju med Ingalill Rahm Hallberg (Universitetsläraren nr. 16/ 2012).

Paletten Nr 4 2006

Digitala källor:

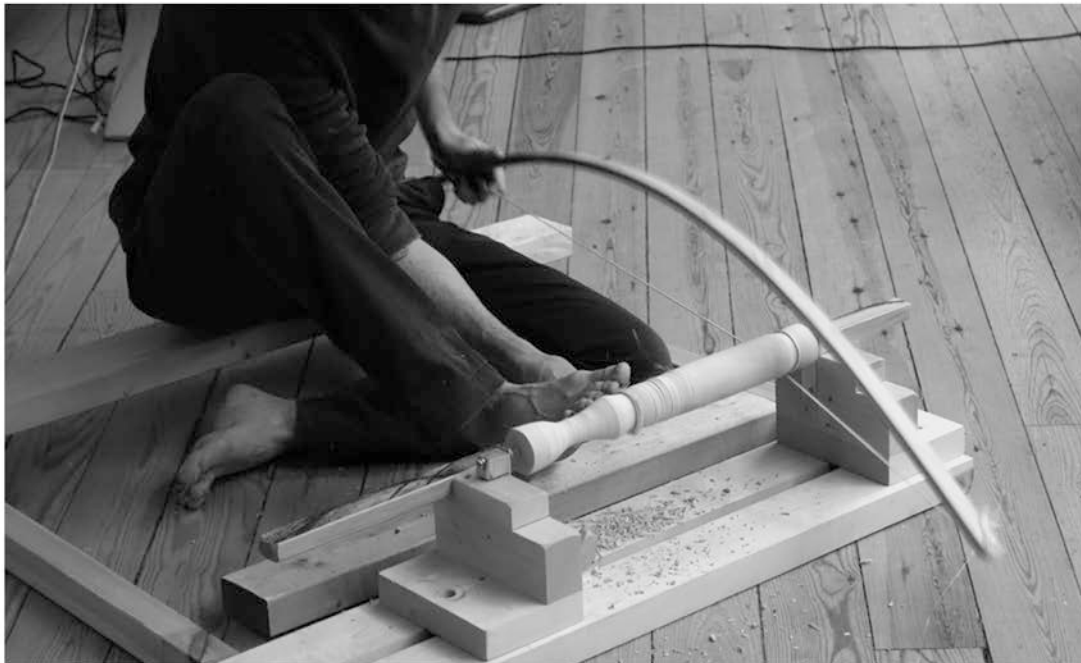
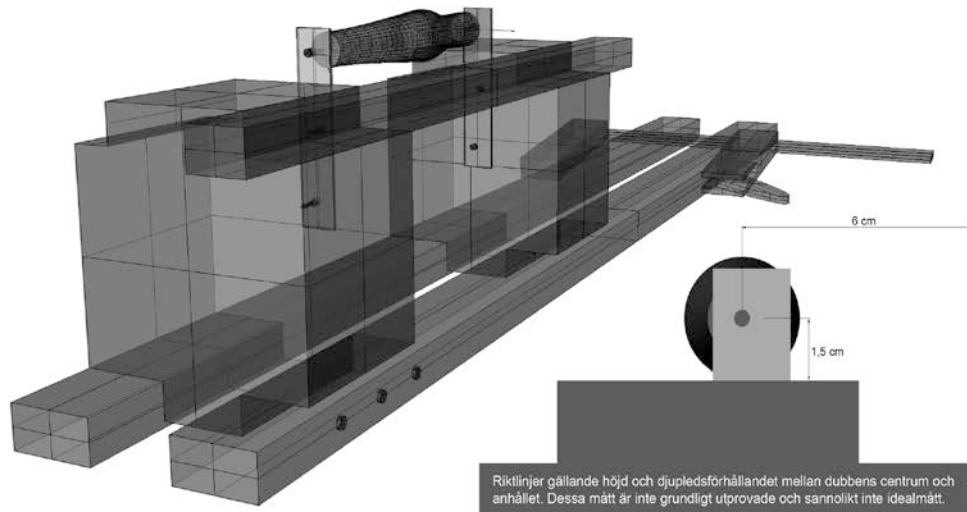
King, Stuart: You tubevideo med bågsvavaren Mostopha Dnouch:
http://www.youtube.com/watch?v=wnv0DAR_gWA

Träskomakeri, journalfilm: <http://www.svtplay.se/klipp/98733/traskomakeri-traskedstillverkning-stolmakeri-utan-ljud-1923>

Andra källor:

W. (spelfilm) Regi Oliver Stone, 2008.

Bild 1.



Bågsvarv- principskiss och fotografi. För ytterligare studier hänvisas till:
http://www.youtube.com/watch?v=wnv0DAR_gWA
En allmän sökning på internet efter "bow lathe" kan också vara givande.



Bild 2. Barpall. Bågsvarvad. Material: Obehandlad al, sits i målad björk.

OBS: Alla foton på svarvade möbler ska ersättas med bättre och kompletteras med andra möbler.



Bild 3. Pall. Bågsvarvad i färskt virke. Material: Asp, obehandlad.



Bild 4. Pall. Bågsvarvad. Material: Björk, obehandlad.

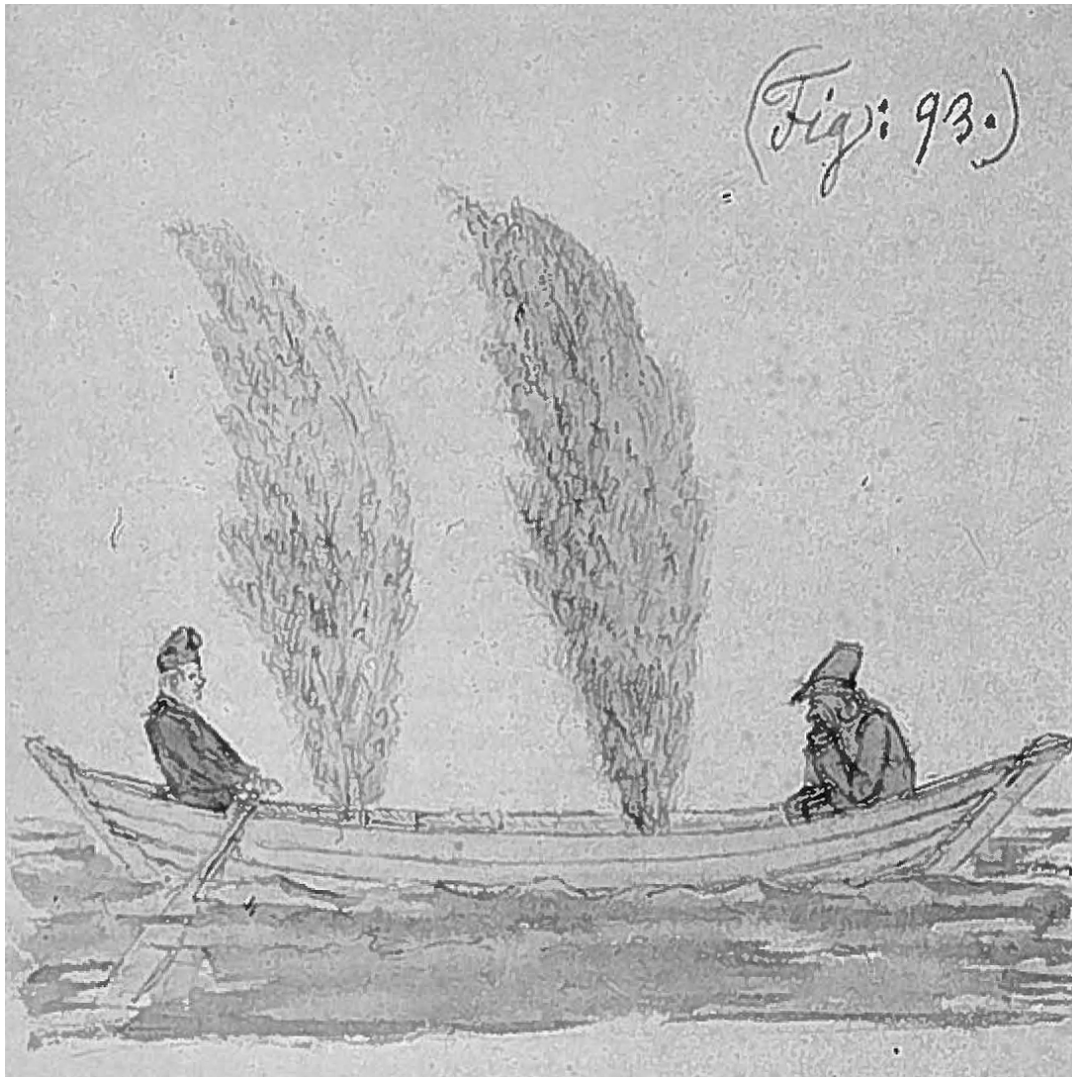
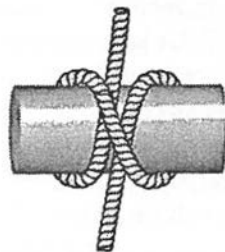


Bild 5."Segling sedd på Kallsjön i Jämtland mellan melen och Skansen 1868. Här hade man 2 björkar istället för segel." Anteckning och teckning gjord av folklivsforskaren Nils Månsson Mandelgren. En illustration av ett mycket konkret, ekonomisk och pragmatisk förhållningssätt till element och materia.



Figur 8: Dubbelt halvslag.

Bild 6. Dubbelt halvslag reducerat till tecken.



Bild 7. Antikens arkitektur har i detta bokomslag fått stå som symbol för kunskap.

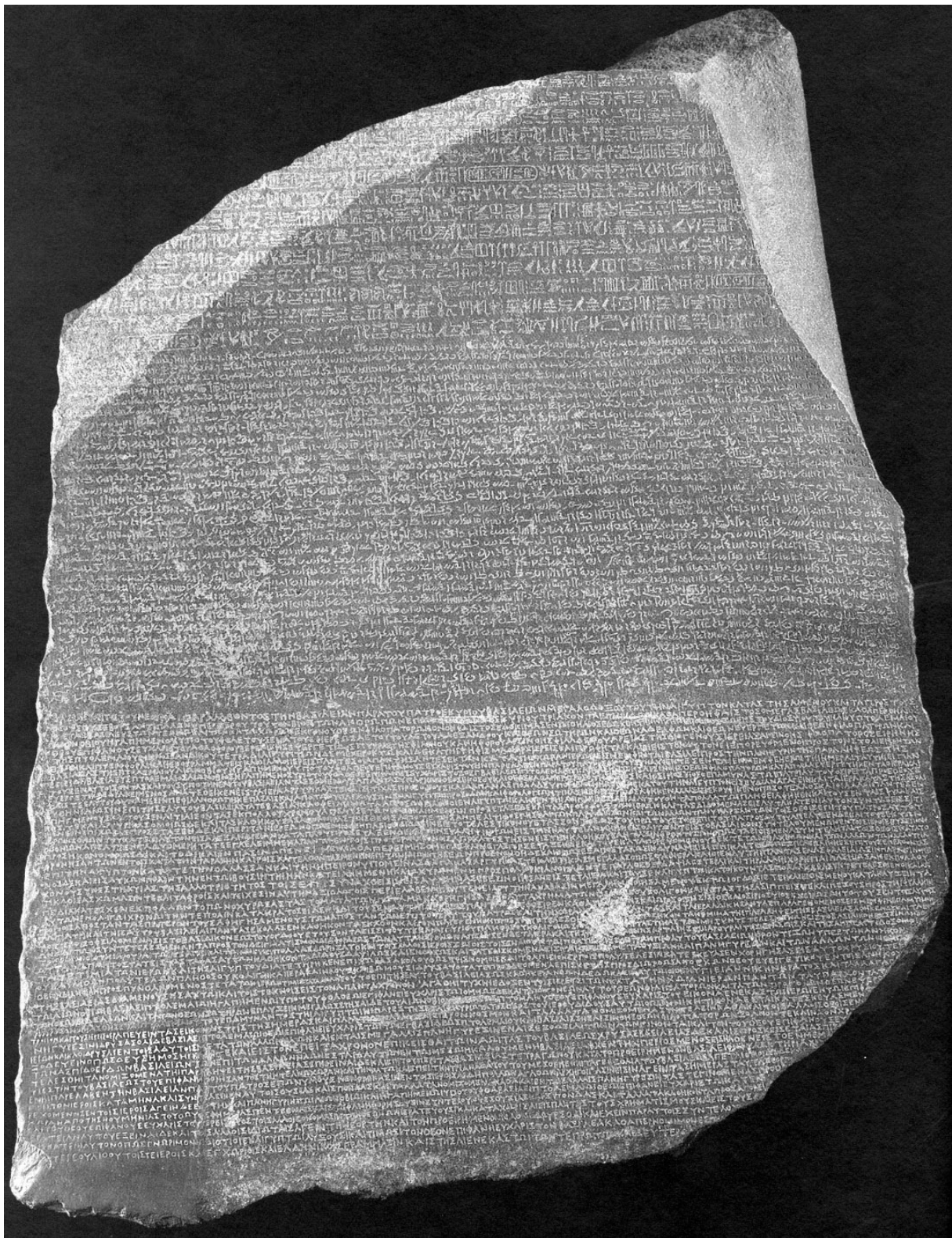


Bild 8. Rosettastenen med en inskrift från 196 f.kr. Stenen innehåller i stort sett samma text på tre olika alfabet och språk, dels på grekiska och dels på egyptiska med både hieroglyfer och demotisk skrift. Stenen som återfanns 1799 av franska soldater i Egypten ledde till att Jean Francois Champollion, 1822, kunde tyda de egyptiska hieroglyferna. Källa: Natinalencyklopedin

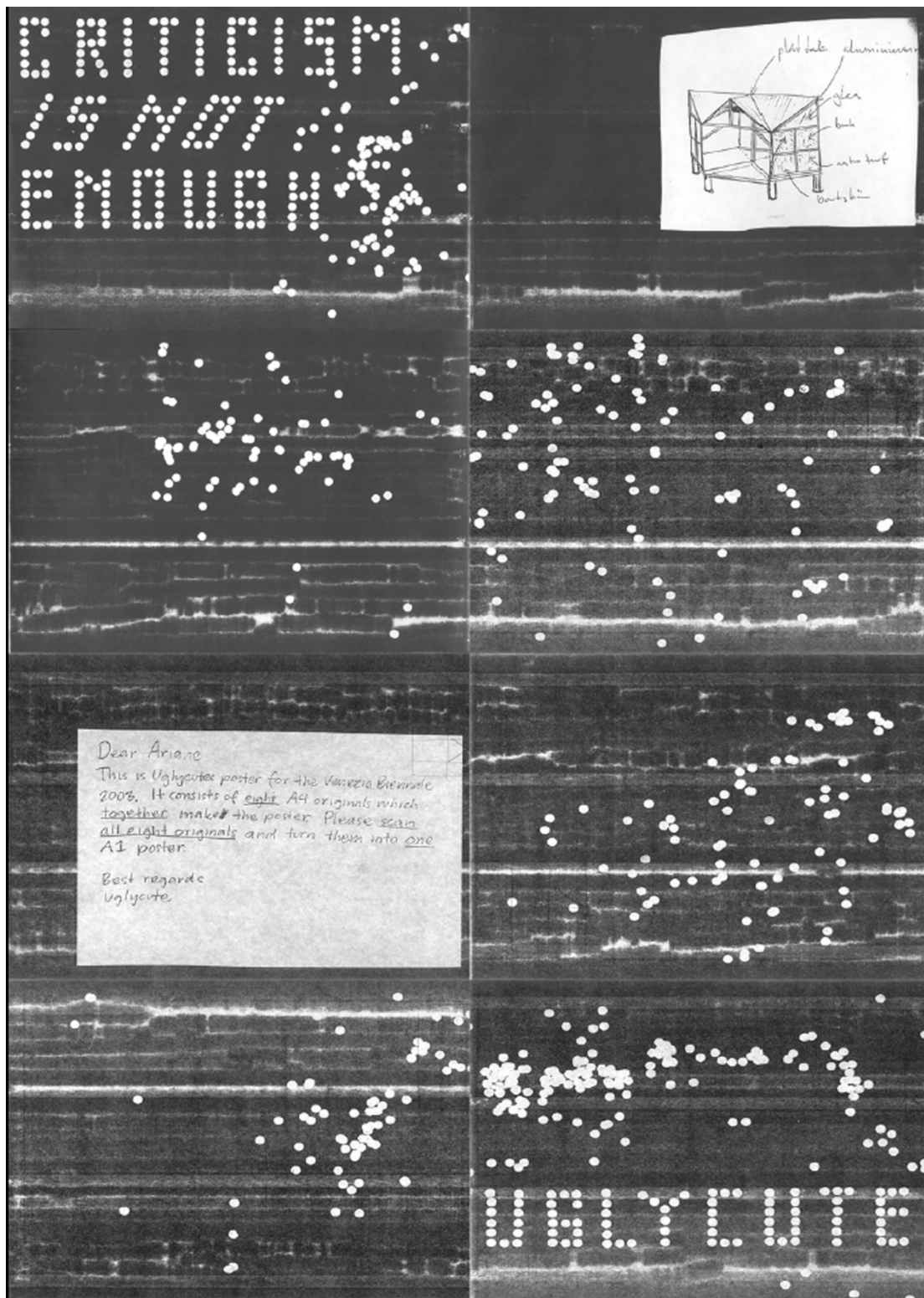


Bild 9. *Criticism is not enough*. Poster formgiven av Otto Degerman för Uglycute till utställningen *Utopia Station*, Venedigbiennalen 2003.

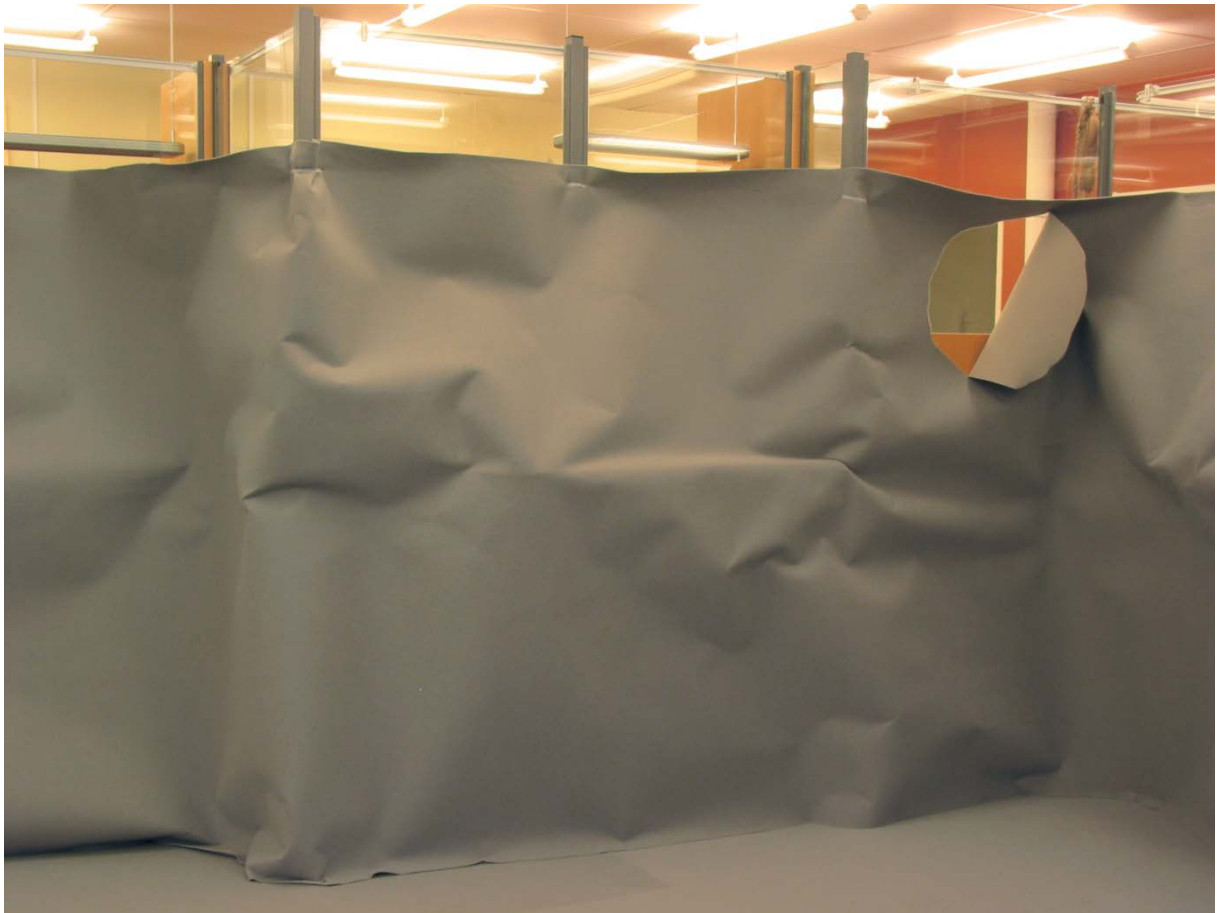


Bild: 10. Uglycute. Inredning för Konst 2. 2004