

Kejsarens nya kläder

Om konstnärligt utvecklingsarbete

Del 2

Cecilia Häggström
Formlära, CTH

Denna artikel är den andra av två sammanhängande. (Del ett behandlade det konstnärliga utvecklingsarbetets bakgrund ur ett politiskt-kulturellt perspektiv). Denna andra del behandlar det konstnärliga utvecklingsarbetet ur ett mer renodlat kunskapsteoretiskt perspektiv. Artiklarna är en förkortad version av en uppsats framlagd vid institutionen för vetenskapsteori vid Göteborgs universitet.

– Konstens gåta kan aldrig förklaras, det hoppas jag verkligen, och vi ska inte försöka heller, sa en professor på arkitektur till mig en gång.

Att tala om konst och konstnärligt arbete

Att det är svårt och att många konstnärligt arbetande avskyr att tala om vad dom gjort kan förmodligen ges oräkneliga både personliga och allmänna förklaringar. En träffande sammanfattning av några viktiga skäl är att ... det låter djävligt töntigt. När man inte är van att tala om sådant och försöker formulera i ord, blir allt väldigt banalt och enkelt där orden räcker till. Och det orden inte räcker till kommer inte fram.

På en nivå *är* det konstnärliga faktiskt ofta så enkelt – ”mystiskt” enkelt – att det blir banalt att tala om det, för det är inte som omtalat som det konstnärliga har sitt värde. Arbetet med att komma fram till detta enkla är däremot sällan okomplicerat och det *är* svårt att tala om.

Kanske kan man lägga skulden på den fattiga och enkelspåriga kultur vi av tradition har. I den svenska kulturen har den mindre påtagliga dimensionen hos människan aldrig ägnats någon uppmärksamhet. Det svenska språket är i fråga om upplevelseområdet till vardags klumpigt, ja, till halvblindhet onyanserat och grovhugget. Till exempel talar vi med det enda ordet "känsla" om såväl sinnesuppfattning som intuitiv uppfattning och emotioner.

Det finns inte heller – kanske som konsekvens av ovanstående – någon tradition att konstnärer ska tala om sitt arbete. Den roll konstnären har idag, som någon slags "fri upplysare", har inte så djupa rötter. För bara några hundra år sedan, var en konstnär vanligtvis mer av en hantverkare som arbetade på beställning. Skickligheten berodde av hantverksmässig skolning inom skrået och kunde bedömas utifrån givna normer. En sådan skicklighet kan inte förmedlas verbalt, den måste övas in. Yrkeshemligheter skulle läras "den långa vägen" – för vilken mästare vill passeras av sin lärling? Områdena för tillämpad konst är märkta av samma slags tradition.

Möjligtvis kan uppkomsten av den moderna konstnärsrollen som fri, subjektiv upplysare ses som analog med etablerandet vid industrialismens genombrott av idén om den oberoende objektiva vetenskapen. De sköna konsternas funktion som moraliskt uppbyggliga för människan har tidigare varit det främsta argumentet för satsningar på skinkultur alltifrån till exempel bostadsbyggande i sekelskiftets Europa (Gromark 1987) och musik i antika Grekland till drama i antika Indien (India 1988). Då kristendomen förlorade sin ställning som samhällelig makt, underminerades kanske också självklarheten i det moraliska argumentet. Man kan till och med tänka sig att den moraliserande funktionen hos konsten enligt de nya idealen blev oetisk – för med vilken rätt bestämmer den individuelle konstnären vad som är väsentligt? Liksom i vetenskapen odlar man istället ett slags bildningsideal. Den nyvunna kunskapen, upptäckten eller konstruktionen, är god i sig för att den berikar kulturen – det har inte med värderingar av nytta att göra. Nyheten i sig har ett värde. Genom att förklara konsten som "rent subjektiv", befrias den från krav på acceptabel, etisk hållning – konstnärens moral påverkar inte den konstnärliga produktens konstnärliga värde.

Det finns dock konstnärer som *kan* tala om sitt arbete; skickligheten att uttrycka sig är som vilken förmåga som helst beroende av övning och uppmuntran och språket är – tack och lov – liksom vetenskapen, inte något fullbordat och oföränderligt.

Konstnärligt arbete & kunskapande

Det *specifikt* konstnärliga gestaltandet är inte konstnärens *subjektiva beskrivning av sin verklighet*. Det är inte fråga om *beskrivning* av verkligheten och det syftar inte i första hand till *att skapa något som andra inte annars fått se*.

I den mån konsten syftar till att berätta något om verkligheten skiljer den sig inte från massmedia eller vetenskap, som också kan använda illustrationer för att berätta något om verkligheten. En subjektiv beskrivning och/eller verklighet som något specifikt konstnärligt, förutsätter också möjligheten av en kontrasterande – alltså icke-konstnärlig – objektiv berättelse och/eller verklighet.

”Problem” kan definieras som skillnaden mellan ideal och verklighet. Ett problem föreligger alltså då verkligheten inte överensstämmer med idealet – det önskade. Kritisk och kreativ problembehandling förutsätter varandra, eftersom ett problem i verkligheten inte kan uppfattas utan en idé om lösningen – hur verkligheten borde vara – och tvärtom. Ändå är kritiken och det analytiska arbetet i den kreativa problembehandlingen ofta omedveten, liksom det kreativa arbetet i vetenskapandet inte är accepterat i vedertagna definitioner av vetenskap. Nedtystandet av ”den andra sidan” är en förutsättning för den polariserande parallelliseringen, där konst och vetenskap framstår som alternativa kunskapsformer. Det konstnärliga gestaltandet är ett kreativt problemlösningsarbete. Det syftar till att förändra verkligheten (förutsättningarna för sinneskunskap) så att den får en sådan form att den svarar till en ”ideal” upplevelse – som aldrig upplevts, men som finns som en mer eller mindre intuitivt förstådd möjlighet.

Det som söks i det konstnärliga arbetet kan ha olika grad av precision. Målet kan vara mycket klart bestämt, men det kan också vara så otydligt att det för konstnären verkar slumpmässigt. Likväl innebär arbetet hela tiden att man väljer till och tar vara på det som man känner är intressant och väljer bort det som är ointressant. Arbetet kan påbörjas med en mycket klar idé om av vad som ska bli, men under det att materialet kommer närmare idén, *känner* man att det var en villa och målet kan bli grumligt. Kanske hittar man på vägen dit fröet till något annat, som man inte alls hade föreställt sig, men som visar sig vara kanske just det man *egentligen* sökte. Man söker och skapar något nytt och unikt i varje handling, men *allt* nytt är inte intressant. I den här processen bestämmer man vilka förhållanden som är värdefulla.

Det särskilt konstnärliga kriteriet för att ha närmast materialet till idealet är när det känns ”*rätt*” (här synonymt också med *någorlunda rätt* och/eller

intressant). Man skulle kunna uttrycka det så att det konstnärliga målet är nått när en viss (ny) upplevelses orsak skapats och att själva upplevelsen bevisar resultatets giltighet.

Arbetets inriktning – mot den ideala upplevelsen – är direkt personligt bestämd. Men, i den egna kritiska bedömningen av resultatet (– *känns* det ”rätt”?), utgår gestaltaren från sig själv som ett objektivt/intersubjektivt fungerande instrument. Genom de realiserade förutsättningarna blir den möjliga upplevelsen verklig – så som verkligt är för en med nödvändighet social människa – i första hand för gestaltaren själv. Verkligheten förändras – både den yttre och inre – och genom att själv skapa sig sin erfarenhetskunskap, ställer sig gestaltaren delvis utanför den normala kulturtraderingen. Det ibland förekommande upphöjda föraktet mot den verklighetsflyende konstnären som inte klarar av den sociala verkligheten utan måste skapa sin egen lilla värld som hon/han själv kan kontrollera, har en social, kulturkonservervativ funktion. Att detta verkliggörande i första hand är för gestaltaren, innebär nämligen inte att det inte har någon social betydelse eller avsikt att också påverka förutsättningarna för andra.

Det konstnärliga problemlösandet handlar alltså om att i en mänskligt formad ordning – med bestämda förhållanden – realisera *förutsättningarna* för den ideala upplevelsen.

De nya och unika förhållanden som bestämts innebär kvalitativt *ny ordning*. Det uppnådda resultatet är helt och hållet bestämt av *hur* man arbetat. Det kreativa arbetet med att åstadkomma en kvalitativt ny ordning kan därför aldrig vara renodlat systematiskt. Eftersom resultatet bestäms av medlen, måste medlen bestämmas av målet – som ännu inte är känt.

En beskrivning av hur man arbetat är intressant i den mån det förklarar hur man kommit fram till resultatet. En systematisk dokumentation är relevant i den mån arbetet bedrivits systematiskt. I stora delar kan ett konstnärligt arbete vara systematiskt, men inte längre än att det hela tiden känns spännande. När resultatet börjar bli förutsägbart är det systematiska arbetet inte längre konstnärligt. De kreativa ”sprången” – de oförutsägbara händelserna som i vitt skilda dimensioner kan ha givit impulser och ändrat arbetets riktning; det som *egentligen* varit avgörande för varför och hur det blev som det blev – riskerar troligtvis att falla utanför en systematisk dokumentation.

Ur det konstnärliga perspektivet är det ändå själva resultatet som är intressant och dokumentationen i ett systematiskt arbete är bara intressant om varje ”steg” i sig eller många tillsammans framstår som konstnärligt resultat.

Konstnärlig kompetens

Den konstnärliga förmågan uppfattas som en förmåga att se/känna; en förmåga att uppfatta och skapa kvaliteter – förhållanden, egenskaper & funktioner – som övas genom genom iakttagande och ”avbildande” studier. Själva avbildningens mening ligger i att den realiserar de kvaliteter man i iakttagandet abstraherat. Genom att i studien syfta till en abstraktion nära den verkliga utgångspunkten, kan man ”objektivt” – med sinnena – jämföra sin förmåga att skapa överensstämmelse mellan den *sinnliga abstraktionen* och den *realiserade abstraktionen*. Genom att under arbetet kontrollera sin upplevelse med de förutsättningar för upplevelse som skapats i ”avbilden”, övar man sin förmåga att ”manipulera” – känna och ta till vara – de förutsättningar som materialets kvaliteter har.

Detta är ett effektivt sätt att öva upp sin gestaltande förmåga, men för ett konstnärligt arbete syftar det alltså inte till att öva upp förmågan att ”avbilda” verkligheten, utan till att lösa det konstnärliga problemet att realisera förutsättningarna för en upplevelse som man *inte kan iaktta*, men anar som möjlig och intressant att uppleva.

Den konstnärliga kompetensen kan därför sägas bestå i utvecklad förmåga att uppfatta möjligheter till formning och omformning av kvaliteter och realisera förutsättningarna för eftersträvade (*också* kvalitativt nya) upplevelser.

Det konstnärliga utvecklingsarbetets syfte och ämne

Det konstnärliga utvecklingsarbetet borde, liksom forskningen inom det konstnärliga området, behandla det specifikt konstnärliga ämnet. Det är alltså inte ämnet som sådant som skiljer det från forskning, utan *syftet*.

I det kreativa arbetet med att forma kvalitativt nya förutsättningar för upplevelse prövar man också oskiljaktligen den mänskliga upplevelseförmågans gränser. Till skillnad från vetenskaplig forskning som syftar till att fastställa gränser, söker man i det konstnärliga arbetet överskrida dem. Man söker det som motsäger det fastställda – erfarenheten, traditionen, normen eller ”lagen” – genom att använda sin tysta kunskap för att skapa vad man kan kalla empiriska, sinnliga bevis. Det behöver inte vara stora, dramatiska kliv; det kan lika gärna vara små, mycket subtila nyanser.

I alla yrkesområden tillämpas erfarenhetskunskap om hur man kan eller bör göra. Också för vetenskapliga analyser krävs en uppövd förmåga att hantera materialet så att man uppnår det avsedda resultatet. Det är alltså inte *att* man tillämpar tyst kunskap som är specifikt för det konstnärliga

området, utan vad den tysta kunskapen handlar om – ämnet – och syftet; att skapa (nya) förutsättningar för erfarenhetskunskap.

Till skillnad från etablerade vetenskapliga discipliner handlar det specifikt konstnärliga kunskapsområdet om "sinneskunskapande"; om relationen mellan kognitiv och artefaktisk ordning, om artefakter som givande bestämda förutsättningar för "hantering" (upplevelse, förhållningssätt, uppfattning, beteende, relaterande och attityd) och som empiriska exempel – sinnligt kunskapande/kultiverande.

Det forskningsbara kunskapsobjektet är centralt och specifikt för just det konstnärliga området och kan inringas med bestämningen relationen mellan kognitiv ordning och artefaktisk ordning skapad med mer eller mindre medvetna avsikter att upplevas och uppfattas.

Jag menar att det konstnärliga utvecklingsarbetet – och forskningen inom det konstnärliga området – inte nödvändigtvis måste vara till *direkt* nytta särskilt för professionen. Kunskapsintresset i området är i första hand emancipatoriskt. Det konstnärliga utvecklingsarbetet bör inte heller jämföras med forskning och vetenskapligt arbete. Det bör istället utnyttjas för att skapa context of discovery-utrymme för det arbete som allmänt måste bedrivas inom alla kunskapsområden som söker kvalitativ utveckling och särskilt inom det konstnärliga området för att producera och pröva empiri och teorier.

Att *arbetet* måste dokumenteras systematiskt skulle vara ett krav bara i den mån arbetet är systematiskt. Systematiska studier *är* intressanta till exempel för att tydliggöra fenomen och skapa empiriska begreppsgrunder. Däremot kan det finnas ett krav på att den kreativa processen, *så långt möjligt*, beskrivs utifrån arbetets "varför" och det uppnådda resultatet. Att personen som arbetar med konstnärligt utvecklingsarbete har förmåga att verbalisera och kritiskt iakta sitt eget arbete och resultat, anser jag kan krävas på den nivån – som ju alltså ska vara den högsta inom högskolan.

Processen kan också göras till objekt för systematiska studier, men kan inte ses som det huvudsakliga syftet med arbetet. Kanske hör också studier av processen egentligen till andra forskningsområden, som till exempel psykologi (arbets- och kreativitetspsykologi), och borde därför inte finansieras med KU-medel.

Det som skiljer KU-arbetet från annat konstnärligt arbete skulle vara den uttalade målsättningen att *skapa* empiriska exempel *och* hypoteser/teorier. Skillnaden mellan detta och forskning/vetenskapligt arbete "i vanlig mening" är otvetydig.

Definition av "konst"

GS:s debattinlägg i AT är i och för sig inte särskilt tungviktigt, men hans exempel för att illustrera omöjligheten i att definiera vad konst är ("konst kan inte fastställas"), är nog så talande för de tankefel som ofta görs. När han säger att "När någon påstår att konst är uttryck, så börjar konstnärer tillverka uttryckslösa föremål", och därifrån drar slutsatsen att "Varje påstående om konsten kan konsten själv motbevisa" (GS2), så bortser han på ett halsbrytande sätt från att *uttryckslöshet* också är ett så kallat uttryck. JL anser också att "Man kan inte definiera så mångtydiga begrepp ..." (JL2). Enligt min uppfattning är det fullt möjligt att göra en hållbar definition av vilket *meningsfullt* begrepp som helst (med meningsfullt menas här inte "fyllt av olika betydelser", utan "fullt användbart").

Analytiska definitioner, som söker bestämma kännetecknen i "the appearance" av det definierade, syftar till att göra det möjligt att klassificera och bestämma vad som betecknas så och vad som inte kan betecknas så. Då det gäller ord som står för mänskliga aktiviteter/produkter – såväl vetenskapande/vetenskap och konstskapande/konst – är sådana definitioner angelägna framför allt för att garantera någon slags kvalitet. Då man definierar vetenskapligt arbete som systematiskt kunskapssökande, antar man dels (tyst) att det finns bara *en* slags kunskap och att resultatet av ett systematiskt sådant kunskapssökande ger en bestämd *trovärdighet*. Vilken kvalitet som gör resultatet trovärdigt antas man vara överens om och i den mån man är det, så är definitionen inget problem. Att man bestämmer vad vetenskapande är utifrån hur det bör se ut, måste förstås som konsekvent med en uppfattning av att målet (den garanterade kvalitén) får bestämma medlen. Då uppfattningen om vilka arbetsmetoder som resulterar i trovärdiga resultat förändras, måste också definitionen förändras. Trovärdigheten – vilket är den önskvärda kvalitén som definitionen syftar till att garantera – i vetenskapen, gör dess resultat användbara utifrån tekniskt/manipulativt intresse och som argument i kollektiva beslutsprocesser. Även om definitionen förändras tjänar den samma syfte, men definierade man vetenskap utifrån dess syfte – den användbarhet som kvalitén ska garantera – skulle den inte längre framstå som helt och fullt objektiv och opartisk.

Om man har för avsikt att söka bestämningen för vad som för tillfället anses vara värdigt att kallas konst, bör man definiera konst utifrån objektivt/intersubjektivt bedömbara kännetecknen. För mig verkar det utifrån ett *kunskapsteoretiskt* perspektiv vara mer fruktbart att söka den *specifikt konstnärliga avsikten* – vilket inte utesluter andra dimensioner i det vi kallar konst. På samma sätt som för vetenskapen, kommer den konstnärliga

gestaltningen, särskilt i tillämpad konst, att bli mer – eller något annat – än en fråga om subjektiv/objektiv, då den definieras utifrån det kunskapande syftet.

Om man ser till hur begreppet ”konst” används så kan man urskilja två användningar i vanligt språkbruk: Den ena – okomplicerade – är där det betyder detsamma som ”skicklighet”; alltså mänsklig aktivitet som bedöms och värderas som sofistikerad/avancerad efter någon slags norm – antingen det gäller ”ingenjörskonst”, ”talarkonst” eller ”konsten att njuta” – utan att det med nödvändighet produceras något påtagligt. I den här meningen blir ”konst” det som närmar sig fulländning, medan det klumpiga och enkla blir dess motsats. Eftersom ”konst” är i denna betydelse synonym med ”skicklighet”, är det inte denna betydelse som är problematisk.

”Konst” i den andra betydelsen är detsamma som ”artefakter” av ett visst slag. (”Artefakt (av latinets *artefactum*; konstgjord), konstprodukt i motsats till naturföremål.” (Wogau 1986)). Konstprodukt får här förstås som något producerat av mänsklig agerande. Det måste inte vara varken ”bra”, fysiskt eller bestående. Det kan vara ljud, språk eller teorier lika väl som instrument, böcker eller bilder. Det kan till och med vara en situation, men för att bli en produkt måste resultatet – eller en del av det – uppfattas som något. Annars skulle det vara synonymt med resultat/effekt. För att det ska kunna uppfattas som något i sig, måste produktionen innebära att det skapats *något* – en urskiljbar *ordning* i ordets vidaste bemärkelse (alltså; ordning som *bestämda förhållanden*, där även s k ordning är en slags ordning).

Det är i fråga om *vilket slag* av artefakt som GS och JL med flera anser att ”konst” inte går att bestämma – om jag har uppfattat det rätt. Ett flask-torkställ kan, som GW sa, bli konst när man ställer det på ett konstmuseum, fast det inte är det innan eller i andra sammanhang. Ändå är det ett visst slag av artefakter, det har vi alla på känn – vi vet ju vad vi menar... Om man försöker definiera konst utifrån uppfattningen att det *är* något i sig, så verkar det vara en tämligen godtycklig bestämning. Utifrån en sådan synvinkel kan man, i analogi med cirkeldefinition ”forskning är det forskare gör”, säga att *konst är det konstnärer gör*. (Man kan också säga att *konst är det man kallar konst*, eller att *konst är det man upplever som konst*. Men det skulle i så fall bli själva konstuppfattningen som är artefakten – i det första fallet en social produkt, i det andra en psykologisk.)

Om man accepterar definitionen av artefakt och antagandet om mänsklig intentionalitet – om agerande som avsiktligt, till skillnad från beteende – bör man istället definiera ”konst” utifrån med vilken slags avsikt den uppfattbara ordningen skapats. En sådan definition är kanske inte till stor

nytta för att klassificera eller förklara konstföremål, men kan vara till nytta om man har ett kunskapsteoretiskt intresse som utgår från de konstnärliga utbildningarnas problemområde. *De avgränsningar jag gör till "icke-konst" är alltså teoretiska.* Avsikten – som inte behöver vara detsamma som den medvetna avsikten – kan bara förstås utifrån det skapades funktion. Att jag i det här sammanhanget talar om avsikten beror av att jag vill fånga in *kreativitetens motiv.*

Vissa slag av artefakter – däribland konst – kan avgränsas från andra slags artefakter genom fastställande av att avsikten är att skapa *förutsättningar* för viss upplevelse. Upplevelse som erfarenhet (att vara med om) – till skillnad från uppfattning/föreställning, förståelse/begripande och känsla/emotion. En upplevelse kan beskrivas men aldrig meddelas i den meningen att erfarenheten i sig överförs; däremot kan man skapa de yttre orsakerna till en upplevelse – eller kanske rättare, ett upplevelsespektrum.

Upplevelser är individuella och beroende av tidigare personliga erfarenheter. Personlig erfarenhetsbakgrund utgör till stor del det sammanhang som ger det upplevda s k mening. Likväl ger de bestämda förhållandena och nu-situationen vissa förutsättningar – möjligheter och begränsningar – som gör att artefakten inte kan upplevas eller användas hur som helst.

Så långt är "konst" ett slag av artefakt (skapad ordning/bestämda förhållanden) *producerad med avsikt att skapa förutsättningar för viss upplevelse.* Man kan kalla detta slag av artefakt "empiriska exempel".

Med detta skiljs flasktorkstället på konstmuseet från andra flasktorkställ. Samtidigt ryms fortfarande mycket annat som jag inte uppfattar som konst, till exempel illustrerade teorier och flygplanssimulatorer. Genom att ta fasta på den avsedda nyttan av erfarenheten i *något annat* som dessa avses ha, kan *pedagogiska* empiriska exempel skiljas från konstnärliga – som syftar till att ge vissa erfarenheter eller upplevelser som avses ha ett värde i sig *eller* just i sitt eget sammanhang.

Därmed är konst ett slag av (artefaktiska) empiriska exempel med avsikt att ge viss upplevelse *för erfarendets egen skull.*

Fortfarande omfattas sådant som t ex luftkonditionering, alkoholfritt vin, kiosromaner och berg-och-dal-banor. Det sista och avgörande steget i denna definition är kanske helt ideologiskt bestämt och möjligt att acceptera bara i "modern tid".

Avsikten att skapa något nytt och avsikten att skapa något unikt går inte att skilja från varandra och båda förutsätter någon slags utvecklingsidé – där *det nya* är möjligt; att kunna åstadkomma något unikt, måste innebära att något kvalitativt nytt skapas; att åstadkomma något nytt, måste innebära att något kvalitativt unikt skapas. Kvalitativt nya upplevelser medför inte

att den personliga erfarenhetskunskapen förstärks genom upprepning, utan att den *förändras*. Den tillförs fler vinklar eller finare nyanser, vidgas eller fördjupas. Detta hävdar jag är det väsentliga målet i den konstnärliga avsikten och den väsentliga funktionen hos den s k fria konsten.

*

Min definition av konst ser alltså ut så här:

Konst = Unika (artefaktiska) empiriska exempel skapade med avsikt att ge viss, kvalitativt ny erfarenhetskunskap för erfarendets egen skull.

Graden av konstnärlighet i en produkt kan alltså sägas bestämmas av i hur hög grad den konstnärliga avsikten är renodlad i skapandet av den. Originalen är mer konstnärligt än den massproducerade kopian. Klassisk balett är konst i den mån framställningen är unik och ny och icke-konst i den mån den är reproducerande. Luftkonditionering, alkoholfritt vin, kioskromaner och berg-och-dal-banor *kan* vara producerade med en delvis konstnärlig avsikt.

Utifrån en allmänt vedertagen betydelse av "estetisk" som något som har med *sinneskunskap* att göra, kan man säga att artefakter som ger sinnlig erfarenhetskunskap har *estetisk funktion*. Det som skulle kunna kallas fri konst avses, som jag uppfattar det, ha en väsentligen estetisk funktion (därmed betraktar jag alltså t ex det poetiska som närmare fri konst än det skönlitterära). När GS säger att "Man kan till och med hävda att varje försök till estetisk manipulation är poetisk." (GS1), så förklarar han därmed den väsentliga konstnärliga avsikten som omoralisk – och det är den kanske också. Om syftet är "emancipatoriskt" eller "manipulativt" beror helt av vilka ideologier man ansluter sig till. Detta bestämmer också vad som bedöms som "god konst", vad man kallar "konst" och vad man uppfattar som "konst".

Konstnärlig gestaltning i design

I utredningen *Designutbildningarnas förnyelse och tillväxt* föreslår KO att Jerker Lundequists definition av design – 'design' är en verksamhet som går ut på att bestämma ett system av artefakter till funktion och egenskaper – ska gälla och menar att "av den föreslagna innebörden följer, att design är en problemlösningskonst; man löser designproblem med hjälp av produkter, miljöer och information." (Orrbäck 1989).

Det kan vara nog, även om jag har några invändningar. Jag uppfattar det så att när man "bestämmer ett system av artefakter", så är detta system i sig en artefakt.

Om det är rätt att säga "bestämma till funktion och egenskaper" är jag inte heller helt övertygad om. "Egenskaper" är något man *tillskriver*. Brandhårdhet, hållfasthet, blåhet eller rymlighet – antingen det är vetenskapligt eller sinnligt skattbart – kan bara uppfattas, förstås och definieras utifrån hur det "verkar", alltså, *hur det fungerar*. Att bestämma egenskaper är alltså att bestämma *förutsättningarna* för *möjliga* funktioner. Funktioner finns alltså inte i produkten i sig, utan kan uppträda först i användningen av den. Möjligtvis är det riktigt att säga att en bifogad förklaring/be-skrivning av hur något är *avsett* att användas/fungera är att "bestämma till funktion", men för att undvika en allt för snäv förståelse av begreppet "funktion" anser jag att man i så fall bör säga just "till användning".

JL:s definition ensam är för mig otillräcklig, eftersom den inte tar upp syftet med denna verksamhet – man bestämmer ju inte för bestämmandets egen skull. KO lägger till avsiktligheten – att det handlar om problemlösning.

Design av fysiska miljöer och föremål skiljer sig från skulpturkonst just genom att konstnärliga avsikter förutsätts spela roll i planeringen. Jag menar med 'design' bestämning av sådana produkter som på något vis ska *användas* av människor och att planeringen därför också omfattar en konstnärlig avsikt. Dessa sidor av design tas också upp i samma utredning, även om de inte omfattas av den föreslagna definitionen.

Man vill här bland annat skilja själva beslutsprocessen från den egentliga produktionen – realiserandet av bestämningarna. Utifrån detta sätt att se och min definition av konst, kommer konsthantverk att skiljas från både konst och design, medan man samtidigt kan tänka sig "designad" konst.

I fråga om den *konstnärliga avsikten* i planering av miljöer och produkter – som skall användas av människan och inte bara ge förutsättningar för viss ny upplevelse – krävs, inte minst av etiska skäl, ytterligare en avgränsning för att skilja konstnärlig gestaltning i tillämpad konst från den i fri konst.

Hur jag upplever en produkt/miljö är av avgörande betydelse för *att* och *hur* jag kan hantera den och därmed hur (väl) jag kan använda den. Det kan alltså innebära förbättring av användbarheten – antingen det handlar om att man bättre ska kunna använda något som inte i sig är helt nytt eller att man ska kunna använda något nytt så att det nya innebär en förbättring.

Det kan handla om funktion i den snäva betydelse som funktionalisterna föredrog, där till exempel ett verktygshandtag som känns behagligt i handen förbättrar mina förutsättningar för att kunna hantera verktyget så som avsett, eftersom jag inte störs av obehagskänslor. Det kan också handla om funktion i den vidare betydelse som jag föredrar, där till exempel släta,

vita väggar i ett visst sammanhang och intrikat mönstrade i ett annat, kan förbättra mina förutsättningar att förhålla mig till och därmed använda mig av rum på vissa sätt.

Till skillnad från konst är de estetiska funktionerna i sådana miljöer och produkter inte på samma sätt något man *väljer* om man vill ta till sig eller inte. För att kunna hantera artefakten, *måste* man uppfatta och acceptera de förutsättningar som i den är realiserade. Den erfarenhetskunskap vi får genom miljöer i vardagen och i massproducerade föremål är också sådan att den förstärks genom upprepning.

Enligt min uppfattning har arkitekten/designern därmed ett tungt ansvar i sin uppgift att konstnärligt gestalta en produkt. Antingen designern vill det eller inte, utgår själva uppfattningen av ett designproblem från antaganden om människans förmåga och syftar till att forma förutsättningar – möjligheter *och* begränsningar – utifrån dessa antaganden. Därför har jag svårt att begripa varför JL så bestämt värjer sig mot (den, i och för sig falska) anklagelsen, att ha försökt "frambringa teknologier för framställning av estetiskt bättre gestaltade hus" (JL1) Man borde inom områdena för tillämpad konst *eftersträva* att utveckla metoder eller modeller som kan användas för kritisk analys av estetiska funktioner – i preventivt syfte inte minst viktigt.

Det är dessutom nödvändigt för att kunna förverkliga den mest försvarbara tanken med högskolereformen: att all högskoleutbildning bör syfta till kompetens att "bedöma den egna utbildningens och yrkesverksamhetens betydelse och konsekvenser för samhället." (Reg prop 1975:9, s 422), eftersom "av den som utövar ett yrke bör krävas förmåga att se yrkesinsatserna i ett vidare sammanhang," (UbU 1975: 17, s 19).

För design(/arkitektur) bör den konstnärliga avsikten gälla *att bestämma artefakter med avsikt att ge förutsättningar för viss (kvalitativt ny) erfarenhetskunskap som i sitt särskilda sammanhang syftar till bättre funktion.*

Utifrån ovanstående citat vill jag också tillägga: *med en strävan till medvetenhet om dess funktion också i ett vidare sammanhang.*

Om en sådan medvetenhet är relevant för en yrkesutövande konstnär eller för verksamheten på en konstnärsutbildning, beror, som jag ser det, på i vilken grad man bedömer att konst kan "drabba folk alldeles vårdslöst".

Möjligtvis skulle man kunna kräva en sådan medvetenhet hos konstnärer som arbetar med sk offentlig konst. Men, strävan efter medvetenhet kan uppfattas som inskränkning av den konstnärliga friheten. Å andra sidan är den offentliga konsten idag inte heller särskilt fri och ett språk för att tala om *varför* något ska vara på ett visst sätt, skulle lika gärna kunna fungera som ett för den offentliga konsten befriande verktyg.

Behov av kunskapsbyggnad

Jag menar att det både finns ett forskningsområde och ett behov av vetenskaplig kunskap inom det "konstnärliga" området, inte minst för utbildningarna för tillämpad konst, som till exempel designutbildningen där bland annat inredningsarkitekter utbildas. Inredningsarkitekten arbetar med att bestämma "egenskaper och funktioner" i närmiljön och har ett både moraliskt och till och med juridiskt ansvar för att de lösningar som bestämts fungerar ändamålsenligt.

Forskning inom det specifikt konstnärliga kunskapsområdet – om artefakter som givande bestämda förutsättningar för "hantering" och med sinnligt kunskapande/kultiverande funktion – borde bedömas som angelägen.

Ur ett mänskligt/humanistiskt och "emancipatoriskt" perspektiv – som kanske är det viktigaste – är det av intresse för att kunna analysera, kritisera och föra en dialog om de föreställningar, ideal och normer som ligger bakom och formar dessa viktiga förutsättningar.

Ur samhällelig synvinkel är forskning inom detta område angelägen med tanke på att människan i dag, i allt högre utsträckning, helt och hållet lever i en konstgjord miljö som genomgått och genomgår jämförelsevis snabba och dramatiska förändringar.

Ur utbildningens och yrkesutövandets perspektiv är begrepps-, teori- och kunskapsutveckling av intresse, dels om man eftersträvar högre medvetenhet om "den egna utbildningens och yrkesverksamhetens betydelse och konsekvenser för samhället", dels för att kunna hävda "riktigheten" i de förslag eller produkter man för fram.

Målsättning/funktion för K-U-arbetet

Det konstnärliga utvecklingsarbetet borde inriktas mot att utnyttja den utvecklade konstnärliga kompetensen i syfte att skapa grunderna för forskning kring den konstnärliga gestaltningens betydelse/funktion för den enskilda människan – såväl gestaltaren som brukaren – och samhället/kulturen i stort.

Det konstnärliga utvecklingsarbetet borde ha till uppgift att medvetet, med konstnärlig avsikt, helt eller delvis osystematiskt, men målinriktat, söka producera kvalitativt nya empiriska exempel som möjliggör nytt eller förtydligar såväl exceptionellt som vardagligt upplevande och uppfattande av artefaktiska ordningar. Arbetets syfte skulle vara att på en sinnlig nivå realisera möjliga förutsättningar för upplevelse/"sätt att se" och pröva den mänskliga kognitiva förmågens potential, och på en

intellektuell nivå att empiriskt stödja skapande och utveckling av begrepp och teorier.

Det konstnärliga utvecklingsarbetet skulle alltså ha till uppgift att producera teorier och empiri i ämnesområdet *relationen mellan kognitiv ordning och artefaktisk ordning formad med särskild avsikt att uppfattas och upplevas* – inte som parallell till, utan som erkänd context-of-discovery-grund för forskning.

I den konstnärliga zonen skapas kan man säga, den rådande teorins/världsbildens anomalier "på vilje" – det kan till och med sägas vara ett självändamål. Här söker man realisera möjligheter *bortom* det föreställningsbara, beviset på att "lagarna" är falska och samtidigt skapar man en ny sanning genom det empiriska exemplet på att *detta är möjligt*.

Möjligtvis skulle man med utvecklade teorier systematiskt kunna studera osystematiska experiment, men förutsättningarna för att utveckla sådana teorier beror av möjligheten att parallellt kunna arbeta med konstnärliga experiment. Forskningen och kunskapsuppbyggnaden skulle också riskera att stagnera i en rent fastställande fas, där teorier bara bekräftas och befästs – utan att utvecklas kvalitativt – om inte det osystematiska prövandet gavs legitimerat utrymme. Likväl finns inget rum för osystematiska experiment inom den ram som vedertagna betydelser av FoU ger. Det finns, som jag ser det, inte heller någon anledning att "vidga" forskningsbegreppet, eftersom det därigenom skulle förlora i betydelse. Att låta det kreativa kunskapandet bära falsk mantel skulle också kunna hindra det att utvecklas i enlighet med sitt eget syfte. Att kalla det för forskning innebär också att inte erkänna dess särskilda syfte och funktion för kunskapsutvecklingen.

Detta betyder inte att det konstnärliga utvecklingsarbetet som verksamhet skulle skiljas från forskningsverksamhet – tvärtom; det ideala utnyttjandet av dessa båda former av kunskapande borde, som jag ser det, vara ett dialektiskt förhållande, där de båda verksamheterna bedrivs parallellt eller omväxlande i ett och samma projekt. Detta utan att kriterier för bedömning eller normer för hur arbetet bör bedrivas eller redovisas, varken i teori eller praktik, blandas ihop.

För en vetenskaplig (alltså, systematisk) forskning som rör artefaktens estetiska funktioner blir det konstnärliga experimentet en förutsättning.

Första steget i en lösning vore förmodligen att klart skilja medel för "konstnärligt utvecklingsarbete" till utbildningarna inom området tillämpad konst, från det till utbildningarna (?) för fri konst. Det förnämnda borde lämpligtvis få en ny beteckning, ett välgenomtänkt namn som anger vad det handlar om – om man kan komma överens om det.

Källförteckning

- Angsmark, G m fl: *Organisation och medelsfördelning inom området konstnärligt utvecklingsarbete*. Förslag från UHÄ-arbetsgrupp, 1988.
- (BlåB) Projektgruppen för konstnärligt utvecklingsarbete: *Konstnärligt utvecklingsarbete i Göteborgs högskoleregion*. Göteborgs Högskoleregion, 1989.
- Gromark, S: *Fängslade arkitektur*. CTH 1987.
- Häggström, C: *Kejsarens nya kläder*. Serie 1, nr 159, Vetenskapsteori, GU 1990.
- India – Art and Architecture*. Publ Division, sec ed, Delhi, India 1988.
- (JL) Lundequist, J: "Om det konstnärliga utvecklingsarbetet". Uppsats, 1989 års version.
- (JL1) Lundequist, J: "Herr Gunnar Silléns omvälvning av det vetenskapliga språket". AT 1989:9.
- (JL2) Lundequist, J: "Beklämmande var ordet". AT 1989:11.
- (KO) Orrbeck, K: *Designutbildningarnas förnyelse och tillväxt – åtgärder för att främja en samlad kunskapsbyggnad*. UHÄ-utredning, 1989.
- (Reg prop) *Regeringsproposition 1975:9, 1975/76:100, bilaga 10, Utb dep.*
- (SFS) *Högskolelagen*. SFS 1977:218.
- (GS1) Sillén, G: "Kritik av arkitekturforskningen". AT 1989:8.
- (GS2) Sillén, G: "Beklämmande att Lundequist inte försöker förstå mig". AT 1989:10.
- Sjögren, J: *Allt går inte att mäta i millimeter*. Slöjdlärlinjenämndens skriftserie nr 1, 1985.
- (S&J) Sjöström, G & Jansson, B: *Konstnärligt utvecklingsarbete mm – erfarenheter och frågeställningar*. UHÄ-rapport 1985:23.
- (Ubu) *Utbildningsutskottets betänkanden*. (Ubu) 1975:2, 1975:17, 1975/76:17, 1975/76:18, 1975/76:20, 1976/77:20, 1988/89:25, Åttonde huvudtiteln.
- Westkott, Marcia: "Feministisk kritik av samhällsvetenskaperna", *Kvinnovetenskaplig Tidskrift*, 1983:1.
- (KMW) Wogau, K M: *Filosofisk Uppslagsbok*. Lund, 1986.

Personkällor

- (BB) Birger Boman, prefekt vid Valand, GU och medansvarig vid "experimentkurs" för konstnärligt utvecklingsarbete vid Valand.
- (JB) Jörgen Byström, konstnär och NKU-representant sedan starten.
- (SG) Sverker Gustavsson, Statssekreterare, Utbildningsdepartementet.
- (NHM) Nils-Henry Mörck, tidigare prefekt vid Konstindustriskolan, GU och NKU-representant sedan begynnelsen.
- (KO) Kenneth Orrbeck, högskolektor, Högskolan för Design och Konsthantverk, GU.
- (GW) Göran Wallén, docent, Institutionen för Vetenskapsteori, GU och medansvarig vid "experimentkurs" för konstnärligt utvecklingsarbete vid Valand.
- (FW) Finn Werne, docent, Formlära, Arkitektur, CTH.

