

Damaged Goods

Med fokus på emotionell kommunikation

Kandidatuppsats

Kandidatutbildning: Ädellab/ Metallformgivning, Konstfack, 2012

Anna Nordström

Handledare: Christina Zetterlund

Damaged Goods

Anna Nordström

Abstract

How can the object based art help us, as viewers and as makers, to access a supplanted emotional state?

One way of positioning yourself within the corpus-field is to step outside the traditional borders of the field and aim for other values within the objects, such as a visible working process, a storytelling or an emotional relationship to the object. It is a way of taking a step from the traditional silversmithing towards some kind of free undefined corpus-art. To reach for suppressed feelings is one way to find an importance within the artistic work, to give it a purpose.

By investigating the concept of the sublime and the surrealist movement I try to find examples on how you, both as a viewer and as a maker, can put yourself in an emotional/intuitive state. Through interviews with jewellery and corpus artists I get a maker's perspective which I compare with my own reactions to their work.

Works of art can be used as a catalyst to reach, and maybe also to process, unattended feelings. This creates a strong emotional connection to the work. As a maker you can, for example, do this by working with it as a theme, or by using an intuitive working method. But also as a viewer you can be triggered to expose these feelings. Although, it must be said, that the viewer's experience of artwork is always subjective.

I see the focus of emotional communication as a way of verifying the importance of artistic work within the corpus-field.

Innehåll

Inledning	2
Att hitta en plats	2
Trasighet, mörker och fantasi	3
Tillvägagångssätt	3
Med känsla och intuition i fokus - begreppsbeskrivning	4
Det sublima	4
Surrealismen	7
Samtal - Trasighet och mörker i nutida smyckes- och corpuskonst.....	9
Jorge Manilla – <i>Made and Broken</i>	9
Ur en betraktares synvinkel	9
Ur en tillverkares synvinkel	10
David Clarke – <i>Dead on Arrival</i> och <i>Thrown</i>	12
Ur en betraktares synvinkel	12
Ur en tillverkares synvinkel	12
Objektet – Mellan tillverkare och betraktare	15
Diskussion	16
Damaged Goods	17
Referenser.....	19
Litteratur:	19
Intervjuer:	19

Inledning

Att hitta en plats

– KORPUS-ARBETE^{~020}, äv. ^{~200}. guldsn. arbete bestående i att med hjälp av hammare forma ett volymföremåls (ss. en skåls l. kannas l. bägares o.d.) huvuddel (korpus) av en plåt av ädel metall; äv. konkret, om volymföremål som framställts gm dylikt arbete. SvSlöjdFT1928, s. 45 (konkret).¹

Den traditionella benämningen av corpus innehåller en bruksaspekt. En praktisk funktion. Idag finns andra fält som tillfredsställer behovet av funktionella objekt i metall, vilket har varit det fält där en corpus smed tidigare har jobbat. Eftersom detta behov redan är tillgodosett, anser jag, måste vi som arbetar med corpus hitta en ny funktion för våra objekt. Ett sätt är att istället för att se tillbaka på traditionen försätta sig i en konstnärsroll, där själva bruksaspekten inte har samma betydelse. Cornell anser att man genom att beröva ett objekt dess praktiska funktion gör det synligt. Genom att till exempel, som Duchamps gör, ställa ut en flasktorkare bakom glas gör man objektet tillgängligt på ett annat sätt än tidigare. Det uppmanar till en reflektion utifrån sina berättande, visuella egenskaper som annars förbises i en brukssituation. Han hänvisar till Kant som menar att det är konstens ”intresselöshet” som väcker åskådarens lustfyllda betraktande; praktisk brukbarhet har därför diskvalificerat objektet som konst.²

Corpus- och smyckeskonsten har de senaste decennierna ägnat sig åt en friare mer konceptuell ingång till sina fält. Det finns numer en, om än luddig, distinktion mellan smyckeskonst och smyckesdesign, där den förra syftar till en mer nyfiket undersökande attityd. Aspekter som bärbarhet, säljbarhet och ädla material har tappat värde i förhållande till idé, process och koncept. Där design är riktad till en marknad förknippas konsten mer med ett idéinnehåll. När jag betraktar corpus-fältet har jag svårt att finna samma distinktion. Klassiska traditionella silverarbeten samsas på samma scen som objekt med ett friare förhållningssätt till corpus, vilket förvirrar, eftersom de ofta utgår från två helt olika grunder som kan jämföras med skillnaden mellan smyckesdesign och smyckeskonst. Kanske är denna distinktion svår att upptäcka eftersom corpus-fältet är mindre utvecklat, med färre konstnärer som ägnar sig åt nutida corpus. Industridesign har tagit över formgivandet av bruksföremål, och de konstnärer som arbetar mer konceptuellt med corpus har fortfarande svårt att få en acceptans för sitt arbete inom corpus-fältet där den starka traditionen av klassiskt brukssilver fortfarande har en övergripande roll. Så hur kan denna situation utvecklas? Vilken roll har corpuskonstnären? Jag har svårt att se varför jag ska ägna mig åt att tillverka bruksföremål för hand. I en värld av massproducerade, ”perfekta” föremål, som slängs bort eller ersätts i en sådan snabb takt, har jag ingen plats. Jag måste skapa ett eget utrymme för mig själv genom att använda mig av andra värdeformuleringar: en historia kring objektet, en synlig arbetsprocess, en känslomässig relation till objektet. Vilket innebär att jag definierar mig mer som konstnär än som hantverkare. För mig har konst ett syfte att koppla till det som jag inte låter mig själv säga högt. De saker som berör mig är de saker som låter mig bli absorberad av dem och låter mig applicera min egen historia i det jag ser. Vad jag gör handlar om att försöka skapa något som

¹ Svenska Akademiens Ordbok

² Peter Cornell, *Saker: Om tingens synlighet*, 1997

kan koppla samman människor emotionellt. Det ser jag som konstnärers största mål, vår funktion, vilket är en relativt klassisk definition av en konstnärs arbete.

Trasighet, mörker och fantasi

Det finns något eggande i det melankoliska, det makabra och det skrämmande. Jag blir berörd av det på ett känslomässigt plan. Det är ingenting jag tänker ut eller analyserar utan det sköljer över mig. För mig fungerar det mörka som en katalysator för att sätta in mig själv i den beskrivna situationen eller stämningen. Jag tar till mig det mörka mer eller mindre förbehållslöst. Det talar till det trasiga inom mig. Myten om "Den lidande konstnären" lever fortfarande kvar, men det mörker som uppvisas inom konsten finns inom de flesta. Vi är alla komplexa varelser som inom oss har både ljusa och mörka sidor; alla har vi ärr av olika slag som vi antingen visar upp eller gömmer undan. Kanske är det därför jag dras till det trasiga. Det öppnar upp till det som göms undan. Min starkaste emotionella reaktion skapas av det som får mig att öppna upp de delar av mig som jag oftast håller gömda.

Hur skulle man genom konsten, som utövare respektive betraktare, kunna komma åt ett tillbakahållet känslotillstånd?

Tillvägagångssätt

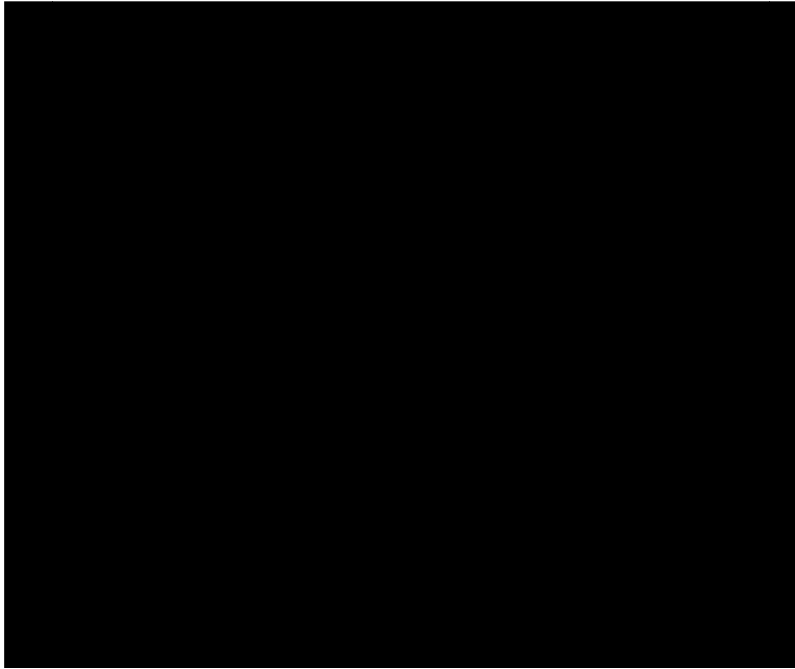
Jag tänker genom att utforska tankar om det sublima och surrealismen ge exempel på några sätt att försätta sig i vad som skulle kunna benämnas ett känslomässigt/intuitivt tillstånd. Det sublima syftar till att beskriva betraktarens upplevelse. Surrealisterna sökte efter ett undermedvetet i sitt konstskapande, som konstnärer. Att få med båda dessa sidor är viktigt för mig, eftersom ett konstnärligt arbete och mottagandet av resultatet är två helt olika saker som ändå kopplas samman genom objektet. Och i båda dessa fall kan man medvetet, eller inte, uppmärksamma och kanske även bearbeta bortträngda känslor. Genom intervjuer med idag verksamma smyckes- eller corpuskonstnärer vill jag få deras syn på relationen mellan utövare, objekt och brukare. För att även få in ett betraktarperspektiv beskriver jag min personliga reaktion på deras arbeten. Jag har valt ut två personer som jag har intervjuat, Jorge Manilla och David Clarke. Att jag har valt just dessa två grundar sig i mina egna starka reaktioner på deras utställningar.

Med känsla och intuition i fokus - begreppsbeskrivning

Det sublima

Bo Nilsson beskrev i förordet till katalogen från utställningen ... *om det sublima*... att det sublima är en upplevelse som liknar att få gåshud.

”Det är en komplex känsla av vällust och obehag på en och samma gång.”³



*Slavers throwing overboard
the Dead and Dying - Typhoon
coming on ("The Slave Ship")*
William Turner, 1840
Oil on canvas,
90.8 x 122.6 cm; Museum of
Fine Arts, Boston

Det Sublima är än idag aktuellt. Det fick i och med postmodernismen en förnyad kraft i estetiska och filosofiska diskussioner⁴. Men begreppet ”det sublima”, så som vi använder det idag, blev aktuellt redan i slutet av 1700-talet. Romantiken är kanske den period som främst kopplas till begreppet det sublima. Målare som Caspar David Friedrich och William Turner förmedlade genom sina tavlor en syn på naturen som katalysator för något oändligt stort och okontrollerbart. De målade dramatiska scenarier som syftar inte bara på det som avbildas, utan även på det som upplevs vid betraktandet. Caspar David Friedrich har sagt om måleri:

”The artist should not only paint what he sees before him, but also what he sees within him. If however he sees nothing within him, then he should also omit to paint that which he sees before him.”⁵

Det är svårt att tala om det sublima utan att ställa det i förhållande till det sköna. Författare och filosofer som Edmund Burke och Immanuel Kant hade stort inflytande i diskussioner av dessa båda komplexa begrepp. Så som de använder begreppet syftar skönhet till ett harmoniskt, välbalanserat, avgränsat, proportionellt objekt. Burke menade att människans två

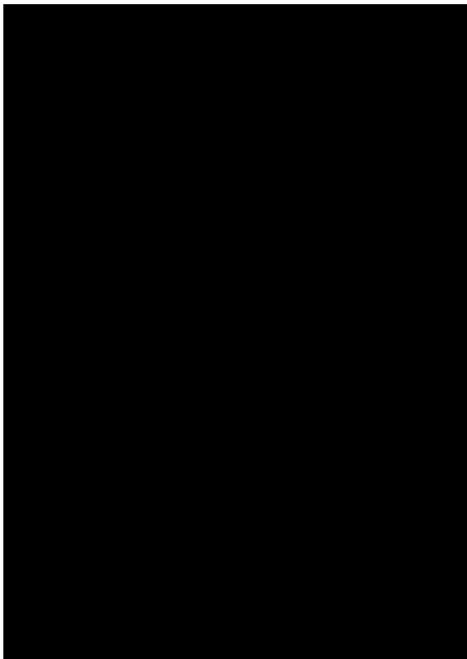
³ Utställningskatalog till utställningen ... *om det sublima*..., Rooseum-Center for Contemporary Art, Malmö, 23Jan-21Mars 1999, Utställningskommissarie Bo Nilsson

⁴ *The Sublime: Documents of Contemporary Art*, Simon Morely

⁵ *Romanticism and Art*, William Vaughan, s. 24

starkaste känslor är kärlek och hat, uttryckt i attraktion respektive avsmak. Medan ett objekt som ansågs skönt framkallade en attraktion kunde en sublim känsla frambringas av objekt vars attribut ansågs frånstötande (så som överdriven storlek, mörker och gränslöshet). Starka, överväldigande känslor som sorg, skräck och förtvivlan kunde föra med sig denna ogripbara känsla av det sublima.⁶

Med grund i Kants *Kritik av omdömeskraften* kan man ställa det sköna och det sublima i motsatsförhållande till varandra. Skönhet förknippas med kvalitet, form och något bundet medan det sublima istället associeras med kvantitet, formlöshet och något obundet. Skönhet lugnar och tröstar. Det sublima eggjar och engagerar. Skönhet är harmonisk medan en sublim känsla är kopplad till kaos, rädsla och gränslösa fenomen. Framför allt står skönhet och sublimitet i motsatsförhållande till varandra vad det gäller njutning och obehag. Att uppleva skönhet ger oss njutning medan ett objekt som uppfattas som sublimt endast ger oss njutning genom en förning av obehag.



Wanderer above the Sea of Fog
Caspar David Friedrich, 1818,
Oil-on-canvas, 98.4 cm × 74.8 cm
Kunsthalle Hamburg, Hamburg, Germany

Kant såg två sätt att se det sublima: det *matematiskt sublima* och det *dynamiskt sublima*. Det matematiskt sublima syftar på en storhet som är större än allt annat. Han menade att naturen är sublim i de av sina framträdanden vars åskådning innefattar idén om dess oändlighet.⁷ Men eftersom vi kan tänka oss denna oändlighet som en helhet betyder det att det som skapas i vårt medvetande överträffar naturen (eftersom vi kan *tänka* oss denna oändlighet som en helhet och därför tänka oss flera helheter, dvs. något ännu större). Därför, anser Kant, kan inget objekt i sig vara sublimt, utan det är i vårt medvetande det sublima uppstår.

⁶*Romanticism and Art*, William Vaughan, s.33

⁷*Kritik av omdömeskraften*, Immanuel Kant, s.112

”... det sant sublima ska sökas endast i sinnet hos den som faller ett omdöme, och inte i de naturobjekt som bedöms och ger upphov till denna stämning.”⁸

En sublim känsla kan alltså infinna sig i sinnet hos den som till exempel betraktar stjärnhimlen eller oceanen, eftersom de i sin uppenbarelse verkar oändliga. Angående det dynamiskt sublima menar Kant:

”*Styrka* är en förmåga som är överlägsen stora hinder. Den kallas *makt* när den också är överlägsen motståndet hos det som självt besitter styrka. Den natur som i det estetiska omdömet betraktas som en styrka som inte besitter någon makt över oss, är *dynamiskt sublim*.”⁹

Ett exempel på detta skulle kunna vara att sitta under ett tak och betrakta ett oväder. Att stå inför en sådan kraft, att nästan vara i fara, får oss att tänka oss in i en situation då vi faktiskt är i fara. Vi får en uppfattning av hur det skulle kunna kännas att vara i verklig fara, och det får oss att se litenheten i de världsliga ting som vi ser som problem.

Som en sammanfattning beskriver Kant det sublima på följande sätt:

”Det är ett (natur)föremål, vars föreställning bestämmer sinnet att tänka naturens ouppnåelighet som framställning av idéer.”¹⁰

Detta kan jämföras med Lacans tankar om det sublima. Han ser det sublima objektet som upphöjt till samma nivå som (det omöjligt-verkliga) Tinget.¹¹ Inget empiriskt objekt, ingen representation av Tinget kan tillfredsställande beskriva det. Men det sublima är ett objekt i vilket vi kan uppleva denna paradoxala situation, detta misslyckande i representationen att nå detta Ting. Men genom detta misslyckande kan vi få en föreställning om Tingets verkliga dimension. Detta är också varför ett objekt som väcker en sublim känsla på samma gång skänker oss njutning och obehag. Det fyller oss med otillfredsställelse på grund av dess otillräcklighet i förhållande till Tinget, men just genom denna otillräcklighet skänker det oss njutning genom att syfta till den sanna, ojämförbara storheten hos Tinget. Det sublima är därför det paradoxala i objektet, inom det representativa fältet, som tilldelar oss, på ett negativt sätt, en syn på dimensionen av det som inte går att representera.

⁸ *Kritik av omdömeskraften*, Immanuel Kant, s.113

⁹ *Kritik av omdömeskraften*, Immanuel Kant, s.117

¹⁰ *Kritik av omdömeskraften*, Immanuel Kant, s.125

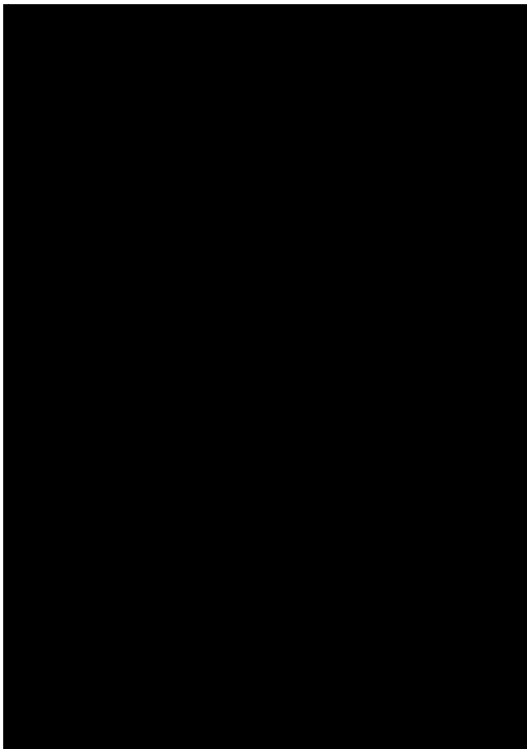
¹¹ Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, 1989,ur: *The Sublime: Documents of Contemporary Art*

Surrealismen

Den franska poeten André Breton levde och var verksam i Paris under första hälften av 1900-talet. Han var en av initiativtagarna till att skapa den grupp som kom att kalla sig för surrealisterna. I surrealismens manifest formulerar André Breton riktningen som följer.

”Surrealism: Ren psykisk automatism genom vilken man i tal, skrift eller på annat sätt avser att uttrycka tankens verkliga funktion. En tankens diktamen befriad från varje förnuftsmässig kontroll och varje estetisk eller moralisk beräkning.”¹²

Surrealismen undersökte det undermedvetnas värld, det som inte var styrt av logiken. Från början var det främst en litterär gren som manifesterade sig i texter, tidskrifter, dikter, manifest. Men efterhand togs även visuella konstnärer in i den surrealistiska gruppen. De försökte översätta de tankar och tekniker gruppen använde till bildkonsten. Detta genom att använda slumpartade strukturer, tecken, mönster och automatisk teckning som skulle fungera som en vägledning till det undermedvetna. Ett exempel är Max Ernst som använde tekniker där han fick fram ett mönster genom att lägga ett papper över en struktur och antingen gnugga på blyerts eller kol (frottage) eller skrapa av färglager (grattage). Det aktiva bildskapandet kom fram senare i processen då, liksom i ett bläckplumpstest, konstnären associerade dessa mönster och strukturer med figurer och symboler. Dessa ”slumpartade” kompositioner fungerade som en garant för att konstnären var friställd från ett styrande medvetande.¹³



Forest and Dove
Max Ernst, 1927,
oil on canvas, 100 cm × 82 cm,
Tate Gallery, London

¹²ur *Surrealismens manifest*, 1924, André Breton, återgivet i *Om fulhet*, Umberto Ecco, 2008

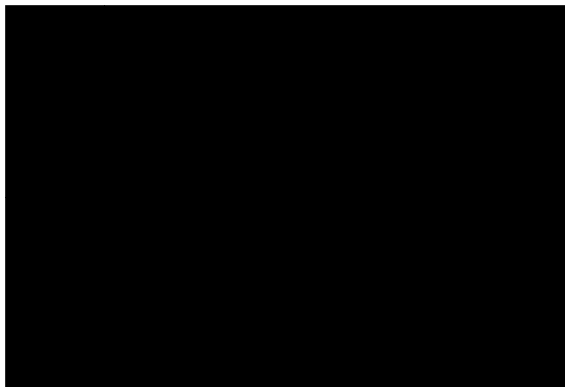
¹³Fiona Bradley, *Surrealismen*, Förlaget Sören Fogtal, 2000

I den surrealistiska rörelsens senare stadium utvecklades detta intuitiva bildskapande till att bli mer som illustrationer av ett undermedvetet som manifesterade sig i drömmar. Målningarna blev mer realistiska med en detaljrikedom och precision som inte längre hade något med det automatiska tecknandet att göra. Det var snarare i motiven som surrealismen manifesterade sig. I kompositioner som placerade föremål i skeva förhållanden till varandra skapade konstnärer som de Chirico, Magritte och Dalí scener som ur en dröm, på gränsen till galenskap. De innehåller ofta ett mörker, och skapar en otrygghet genom att visa upp dessa bilder som inte går att definiera med den verkliga världens formreferenser. De liknar objekt och människor, men i en förvrängd komposition, i en förvrängd värld, med förvrängda kroppar. Du känner igen delarna, men de sitter ihop fel. Det känns snarare som en värld av mardrömmar än drömmar. Galenskap, förruttnelse, trasighet tränger igenom ytan. Som vid en dissektion blottläggs insidan och avslöjar ett maskineri som vi inte riktigt vet om men som vi förstår måste finnas där. Skrämmande, men också med en trygghet i att detta är något som finns inom alla. I sina försök att lösa upp gränsen mellan det undermedvetna och det medvetna, mellan insida och utsida, använde Dalí sig av ett framkallat paranoidt tillstånd. Han har sagt:

”I believe that the moment is near when by a procedure of active paranoiac thought it will be possible to systematize confusion and contribute to the total discrediting of the world of reality”¹⁴

En paranoiker läser in tecken och bilder, ofta specifika, i allt han ser runtomkring. Detta kan ge en känsla av att vara förföljd då man ständigt ser samma person eller sak i sin omgivning. Att försätta sig i ett sådant tillstånd hjälpte Dalí att måla sina dubbelbilder, där flera olika saker kan läsas in samma figur, eller där samma sak kan läsas in i flera figurer. Ett av de tydligaste exemplen är *Narcissus Metamorfos* från 1937, där en bild av Narcissus, speglades sig själv i en sjö, är målad bredvid en hand hållandes ett ägg ur vilken en narciss växer. När du tittar på bilden ser du den exakta likheten mellan de båda, och du kan inte längre titta på Narcissus utan att se handen-ägget-blomman och tvärtom. Dalí, liksom många av medlemmarna i den surrealistiska gruppen, var starkt påverkad av Freud, som i sin psykoanalys och drömtydning också utforskade det undermedvetna med hjälp av symboler. Vilket jag kan se som en

intention att komma åt det som göms undan, och medvetet synliggöra ett undanträngt känslotillstånd genom bilder.



Metamorphosis of Narcissus

Salvador Dalí, 1937,
oil on canvas, 51.1 cm × 78.1 cm,
Tate Modern, London

¹⁴Salvador Dalí, *La Femme Visible*, 1930, återgivet i: *A World History of Art*, s 810

Samtal -

Trasighet och mörker i nutida smyckes- och corpuskonst

Jorge Manilla - *Made and Broken*

Jorge Manilla är född i Mexiko där han studerade konst på Academy of San Carlos. Han gick en teknisk smyckesutbildning på Academy of Craft and Design under Mexican Institute of Fine Arts, varefter han flyttade till Belgien för att fortbilda sig på Karel de Grote Academy i Antwerpen, där han idag, utöver att vara aktiv smyckeskonstnär, arbetar som lärare. Han håller även föreläsningar och workshops världen över.

Ur en betraktares synvinkel

I mars 2011 såg jag Jorge Manillas arbete *Made and Broken* i samlingsutställningen *Sorry, there's no title* i München. På en vit vägg hängde halsband som var gjorda i läder, tråd och metall. De såg ut som spillror efter en brand, och fick mig att tänka på saknad och död. De var plågade, uttryckte en smärta som fångade mig. Jag ville hålla i dem. Abstrakta former som såg ut som om de en gång föreställt något, något som gått förlorat. Trots allt mörker, trots smärtan tilltalade de mig även visuellt. Det fanns en skönhet i deras trasighet. Det fanns en lockelse som gjorde att de fastnade i mitt minne. För mig talade de ett emotionellt språk, utan att behöva översättas med intellektet, jag behövde inte en bakgrundshistoria, behövde inte veta varför de såg ut som de gjorde, det räckte att applicera min egen historia på dem. Deras melankoliska stämning var nog för att jag fascinerat fick betrakta dem, samtidigt som mina tankar vandrade runt i ett förflutet och i ett nu som var starkt känsloladdat.



Ur en tillverkares synvinkel

I februari 2012 fick jag möjlighet att samtala med Jorge Manilla om hans arbete med *Made and Broken*.¹⁵ Arbetet var känslomässigt baserat och han beskriver det som ett undersökande av brustna mellanmänskliga relationer. Under två år har han arbetat med projektet på ett personligt, nästan intimt sätt. Samtal med andra människor, och igenkännandet han fick i sina känslomässiga erfarenheter stärkte honom i förhoppningen att projektet skulle resultera i objekt som hade ett starkt emotionellt uttryck. Delar av hans tillvägagångssätt var medvetet okontrollerat för att försöka komma åt kärnan i det emotionella arbete han utförde.

”Jag försökte göra någon sorts organ, mina organ. Jag gjorde dem först perfekta och sen hade jag sönder dem och sen försökte jag sätta ihop dem igen. När jag jobbade med *Made and Broken* så började jag bränna och hugga objekten för att få in så mycket smärta som möjligt i materialet. Jag ville se hur långt jag kunde gå. När du bränner läder vet du aldrig på förhand hur materialet kommer reagera. Du kan stanna processen, men spåren av den kommer du fortfarande kunna se och läsa. Att bränna något var någon sorts smärtsam reningsprocess. Detta okontrollerbara, emotionella sätt att jobba på speglar sättet på vilket vi inte alltid kan ha kontroll över våra känslor även om vi vill.”

Jorge är ofta djupt känslomässigt engagerad under arbetsprocessen, men påpekar också vikten av att ställa sig själv utanför. Han anser att man som konstnär måste försöka lägga in en känsla i objektet utan att blanda in sin person, för att på så sätt göra det mer universellt och lämna utrymme åt andras känslor och tolkningar. Denna inbjudan att dela erfarenheter kommer igen i en stor del av Jorges arbeten, och i de teman han väljer att arbeta med. Starka känslor kring trasighet, melankoli och nostalgi kommer upp i vårt samtal och han medger att det i hans arbete finns många mörka referenser.

”Det är de aspekterna jag gillar. Känslor som smärta och nostalgi är väldigt vanliga i mitt hemland, och i hela Latinamerika, men när jag kom till Europa märkte jag att människor här inte var lika öppna att prata om känslor och personliga problem, de var alldeles för upptagna. Så jag bestämde mig för att försöka skapa en dialog mellan mitt arbete och folket. När folk ser mitt arbete vet de oftast inte vad de ska säga, och jag tycker att det är väldigt roligt. Vad jag inte tycker om är ytlig konst och kanske är det därför jag oftast väljer att ta mig an svåra ämnen som religion, ritualer, känslor, kärlek och död. Jag tycker inte om när folk kommer fram och direkt säger ”Åh, vad fint!”. Jag tycker om när de måste titta två gånger för att försöka komma underfund med vad mitt arbete betyder för dem.”

När jag frågar vad meningen med hans smycken är får jag svaret:

”Först måste jag säga att mitt syfte är att beröra människor. Vi kan prata om smycket som ett medium, men för mig skulle det lika gärna kunna vara genom skulptur eller fotografi. För mig har smycket en koppling till symbolism, tro och makt. Det har koppling till kroppen, rummet och tiden. Det har koppling till ett meningsinnehåll och till känslor, och självklart finns det massor av olika sätt att tolka det. Nu för tiden har jag svårt att säga att jag gör halsband, jag säger oftast att jag gör objekt, bärbara objekt.”

¹⁵ Intervju med Jorge Manilla, utförd av Anna Nordström 2012-02-11



David Clarke – Dead on Arrival och Thrown

David Clarke är en brittisk silversmed som är verksam i London. Han är utbildad på Camberwell College of Art där han tog sin kandidatexamen 1992 i silversmide; därefter fortsatte han till Royal College of Art där han tog sin masterexamen 1997. Han har utöver sin egen verksamhet undervisat flitigt på ett flertal skolor runt om i världen, bland annat på Royal College of Art i Storbritannien, Pforzheim School of Design i Tyskland och Rhode Island School of Design i USA. Idag är han anställd på Konstfack i Stockholm.

Under hösten 2011 visades hans arbeten upp i utställningen *60/40* på Gustavsbergs Konsthall i Stockholm. Denna samlingsutställning var ett samarbete mellan David Clarke, konstnären och bokbindaren Tracey Rowledge samt keramikern Clare Twomey.

Ur en betraktares synvinkel

Jag blev personligen väldigt berörd när jag såg utställningen. Davids arbeten är trasiga. En silverkanna har blivit uppäten av bly. Objekt har blivit slängda ner för en stege. De har blivit deformerade och lämnat avtryck på ett papper. Själva våldet de har utsatts för har blivit en del av objekten, med tydliga märken både på objektet och på pappret. De talar fortfarande om en silversmidesträdning, med symboler (handtag, öron, pipar) som jag känner igen och kopplar till en viss typ av objekt, men de är inte längre del av den traditionella silversmidens världen. De ställer sig bredvid och tittar på. De talar om en tradition de inte längre tillhör. De har inte längre en praktisk funktion. De är objekt att titta på, inte användas. När jag tittar på de misshandlade objekten är det just trasigheten jag fastnar vid. Trots kunskaper om området ligger inte mitt personliga fokus vid brytningen med traditionerna, utan vid den sorgsna trasigheten. Det estetiskt tilltalande i denna sorgsenhet, och min fascination för densamma. Trasigheten gör objekten mer mänskliga och individuella. Det gör lite ont att se vissa av dessa små deformerade individer (en del objekt ser ut att ha "spruckit i sömmarna") jag får lite av en omhändertagande känsla för dem. De ser ut som om de är ensamma trots att de ligger där på rad tillsammans med sina systrar och bröder. Jag applicerar mina egna känslor på dem, jag ser en samling misshandlade små figurer som melankoliskt talar om nostalgi, vilshenhet, våld och det icke perfekta skönhet.

Ur en tillverkarens synvinkel

Jag stämde träff med David Clarke för att få hans egna tankar om sitt arbete.¹⁶

Titeln *Dead on arrival* kommer från en medicinsk term som hänvisar till att patienten redan var död vid anländandet till sjukhuset. Det fanns ingenting mer man kunde göra för att rädda patienten, och för David handlade arbetet med *Dead on arrival* om att släppa taget. Det började med att han tog hand om sin mamma som hade insjuknat i cancer, och den process han genomgick för att acceptera att han måste låta henne dö. Han arbetade med en tekanna, en sockerskål och en mjölkkanne. Originalobjekten kom i en låda som han också presenterade dem i på Gustavsbergs Konsthall. Som en kista, som visar upp objekten liggandes som om de skulle begravas. För David handlade det om att tillåta objekten att dö. De hade legat orörda i sin kista, men nu skulle de få gå vidare. Han lät bly äta upp silver på samma sätt som cancer

¹⁶ Intervju med David Clarke, utförd av Anna Nordström 2012-02-27

äter upp en kropp. Stämningen var viktig under tillverkningsprocessen och därför höll han till i sitt kök istället för i sin verkstad.

”Det var så fridfullt. Precis som när du bränner papper och det sakta stiger i luften”



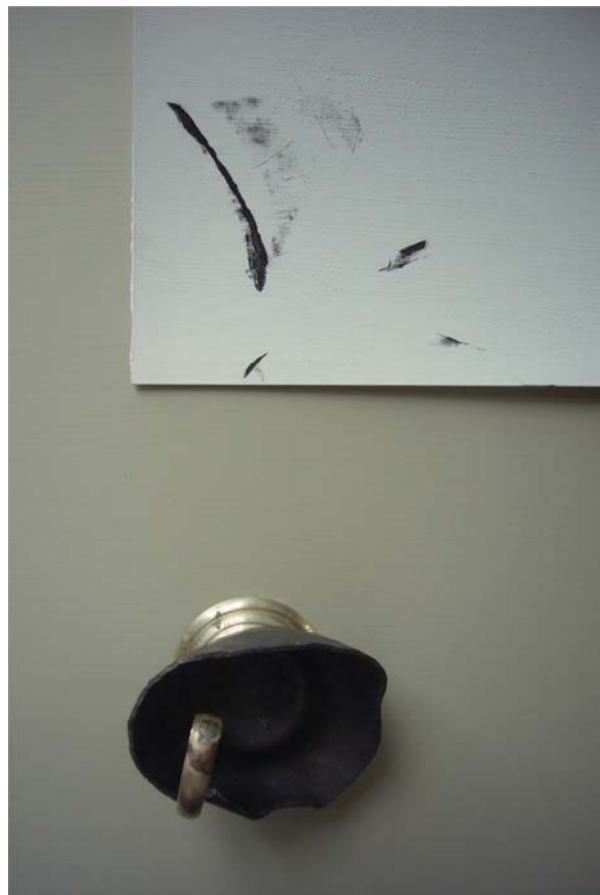
Dead on Arrival

Att ha en stark emotionell ingång i arbetet är lite av ett undantag för David och under mitt samtal med honom låg fokus främst på hans nästan rebelliska motstånd till perfektionen inom det traditionella silversmidet. Detta är också vad hans arbete *Thrown* till en viss del handlar om; att förlora kontrollen över sina föremål och på så sätt komma bort från den statiska perfektionen. Arbetet fokuserar på de spår som objekten lämnar under processen och samarbetet med Tracey Rowledge. Att samarbeta interdisciplinärt blev ett sätt att utforska traditioner från två olika håll, och David menar att genom det mötet synliggjordes vilka aspekter, vilka oskrivna regler, som de båda bar med sig och på vilket sätt de utmanades genom arbetet.

”Vad jag söker är att lösgöra objekten från den strikta silversmidestraditionen. Få silversmeder skulle låta någon kasta deras objekt i golvet. Deras objekt blir nästan som något man tillber på grund av den hantverksskicklighet som är nerlagd i objekten. För mig är denna hantverksskicklighet fantastisk, men jag anser att det behövs mer frihet så att man kan hitta nya vägar inom corpus-fältet.”

Förhoppningen är att en betraktare genom hans arbete med *Thrown* får tillfälle att se corpus på ett nytt och oväntat sätt.

”Jag hoppas att de får en känsla av att det är som ett objekts första andetag, eller sista andetag. Det är det man ser i teckningarna av nedslaget. Det blir som en stillbild, en dokumentation av nedslagsögonblicket. Det visar den fysiska handlingen av nedslaget.”



Thrown

David vill bli överraskad under tillverkningsprocessen. Att inte ha full kontroll och att medvetet tillåta misstag att ske gör att han blir mer alert. Man måste ständigt vara närvarande i arbetet, och veta när det är dags att sluta, när ett objekt är färdigt. David anser att det där med att sluta i tid är ett problem inom silversmidet, att objekten ofta är alldeles för överarbetade. När du färdigställer ett objekt, polerar upp det, tar du bort alla spår av tillverkningsprocessen. Att spår av handen fortfarande är närvarande är viktigt för David. Det är något som får dig att vilja ta i objekten. Han anser att perfektion skapar en distans och att ett objekt istället ska inbjuda till en fysisk upplevelse.

”Jag vill känna svalkan i objektet och hur värmen från mina händer sugts upp av det, och värmer upp det.”

Hur man handskas med objekt är något som återkommer i vårt samtal. Känslan av att ta i dem, hur de kan bli en del av en ätanderitual, och att även där försöka överraska och bryta invanda mönster i hur man hanterar objekten. Han anser att det är viktigt att fortsätta ifrågasätta det som man kanske tar för självklart.

”Det finns en enorm potential inom corpus-fältet och det är intressant att se vad som kommer ske i gråzonerna mellan hantverk, design och konst. Vi vet vad grunden till corpus är, vi vet den traditionella benämningen av det, var det kommer ifrån, men sen har vi alla de här märkliga sakerna som händer där i gråzonerna. Jag anser att det är där vi kan finna det som gör att vi kan få ett dynamiskt samtal kring corpus-traditionen.”

Objektet – Mellan tillverkare och betraktare

De tidiga surrealisterna ansåg att en intuitiv nästan slumpmässig arbetsmetod var ett sätt att frikopplad från sitt styrande medvetande komma åt sitt inre¹⁷. Både Jorge Manilla och David Clarke har under sin arbetsprocess använt sig av moment som inte riktigt går att styra över, vars resultat har varit svåra att förutse. De har däremot gjort det med helt olika ingångspunkter. Där Jorge medvetet söker ett emotionellt uttryck är David mer intresserad av objektets koppling till, eller snarare frigörelse från, det traditionella silversmidet. Att jag som betraktare blev starkt berörd av båda deras arbeten och läste in en mänsklig trasighet i dem, är något som jag måste tillskriva mitt eget sinnestillstånd. Att betrakta konst är alltid en subjektiv upplevelse. Jag som betraktare ser en koppling mellan Jorges och Davids arbeten. Båda två har gjort objekt som på något sätt är deformerade och i den deformationen, trasigheten, får jag en känsla som jag skulle kunna beskriva som sublim. Likt när du tittar på ruiner och slås av en storslagenhet som inte längre finns. Jag kommer inte riktigt åt det objektet syftar till, utan måste istället söka mig in i mig själv. Att min upplevelse av Davids och Jorges objekt kanske inte överensstämmer med deras egna tankar och intentioner ser jag ingen konflikt i. Jorge talar om att han vill lämna plats för betraktarens känslor och erfarenheter i objektet och gärna möjliggöra en diskussion. Även David öppnar upp för andra tolkningar och diskussioner och säger:

”När jag lämnar ifrån mig mina objekt är de inte längre mina. Det enda jag kan göra är att försöka presentera dem i ett sammanhang som visar upp dem i sitt bästa ljus.”¹⁸

¹⁷ Fiona Bradley, *Surrealismen*, Förlaget Sören Fogtal, 2000

¹⁸ Intervju med David Clarke, utförd av Anna Nordström 2012-02-27

Diskussion

Det finns alltid två sidor av ett mynt, och inom den objektbaserade konsten skulle man kunna prata om ett före och ett efter. Ett före, under tillverkningsprocessen, med förhoppningar och kanske också en känslomässigt utmanande process. Ett efter, när alla beslut är fattade, och arbetet presenteras för en publik. Jag anser att man i båda dessa stadier kan använda konst som en katalysator för att nå, och kanske även bearbeta, känslor man inte riktigt vill kännas vid.

Som konstnär kan du använda dig av dina känslor på många sätt. Du kan komma åt dem genom att medvetet arbeta med dem som tema likt det som Jorge Manilla gjorde i sitt arbete. Du kan visuellt berätta om ett undermedvetet som Dalí. Du kan också använda dig av en intuitiv arbetsmetod, eller som de tidiga surrealisterna börja med en helt slumpmässig ingång. Att koppla bort logiken, förnuftets kontroll och på så sätt komma närmare ett emotionellt förhållningssätt. Belöningen ligger då, anser jag, i att kunna kommunicera detta tillstånd genom objekten, men även i den personliga bearbetningen av de känslor du arbetar med.

När du som betraktare möter ett objekt finns det flera faktorer som påverkar din upplevelse. Den idé, den stämning, som konstnären sökte infinner sig inte per automatik, utan påverkas av vilket stadium du som betraktare befinner dig i just då, vilka erfarenheter du bär med dig och vilka referenser du har. Att avnjuta konst är alltid en subjektiv upplevelse. Du är utlämnad till dig själv inför konstverket och där kan du, anser jag, genom att hänge dig åt den situationen komma åt något tillbakahållet. Det skulle kunna jämföras med känslan av det sublimes. Caspar David Friedrich och William Turner förmedlade en syn på naturen som katalysator för något oändligt stort och okontrollerbart, något sublimt.¹⁹ För mig finner du det okontrollerbara inom dig själv, när du ger dig hän. Det kan upplevas som något som översköljer dig och lämnar dig med en ren, okontrollerbar känsla som inte analyseras.

Sorg, skräck och förtvivlan är exempel på känslor som jag anser behöver bearbetas men som ofta förträngs i vardagen. Det är också känslor som Burke hävdade kunde föra med sig en känsla av det sublimes.²⁰ Jag anser att du genom det sublimes kan få kontakt med ett tillbakahållet känslotillstånd, eftersom det sublimes innehåller ett mått av otillfredsställelse, och en känsla av vällust och obehag på samma gång. Det är något som eggjar och engagerar och därför kan du inte stå oberörd inför det. Du måste engagera dig, och på så sätt också acceptera det som denna känsla uppvisar hos dig själv. Att betrakta konst ger dig ett utrymme att få göra detta. Lik den sublimes känslan av att nästan vara i fara, kan du genom konsten få en upplevelse av att vara på gränsen. Du måste inte uttala eller förklara det du känner, det räcker att uppleva det och på så sätt behöver du aldrig bryta din trygghetszon.

¹⁹ *Romanticism and Art*, William Vaughan

²⁰ *Romanticism and Art*, William Vaughan

Damaged Goods

Jag har i mitt examensarbete *Damaged Goods* fokuserat på en emotionell kommunikation, som för mig blev ett sätt att verifiera vikten av mitt arbete. Det blev ett sätt att ställa mig vid sidan av ett traditionellt arbetssätt och hitta en roll åt mig själv som jag kunde se ett syfte med. Som jag nämnde i inledningen ser jag att man kan göra det på flera sätt, t.ex. genom att skapa en historia kring objektet, att ha en synlig arbetsprocess, eller att skapa en känslomässig relation till objektet. Både David Clarke och Jorge Manilla arbetar fritt inom sina fält och anser sig inte tillhöra det traditionella silver- respektive guldsmedesfältet. På olika sätt har de tagit avstånd från en traditionell benämning av deras praktik, och har hittat ett arbetssätt som ger deras arbete ett syfte för dem. Att jag i denna uppsats har fokuserat just på en emotionell kommunikation är för att det är den väg som jag har valt för att hitta min plats.

Damaged Goods utgår från känslan att vara trasig. Att försöka laga sig själv, och att kanske inte alltid lyckas. Det är en känsla som jag tror många kan identifiera sig med. Alla har vi våra egna historier men känslan av att inte vara hel kan appliceras på många olika situationer. För min egen del handlar mitt arbete mycket om att acceptera mina egna känslor, och att aktivt försöka använda dem. Mitt mål är att andra människor genom mina objekt ska kunna få utrymme att göra detsamma. Jag vill att var och en ska kunna få lägga in sin egen historia i mina objekt. Och förhoppningsvis på så sätt komma lite närmare sig själva och oss andra. Att ta mig an ett smärtsamt tema är för mig ett sätt att öppna upp för en ickeverbal konversation om det som är svårt att tala om högt.

Att överleva, och att sen leva, innebär att inte glömma. Allt som hänt i ditt liv är lika viktigt. Alla skrubbsår sitter på utsidan, och vi har många utsidor i kroppen. Men kom alltid ihåg hur du gör för att krypa in till den där ursprungliga som finns därinne. Och hoppas att den är intakt. För då kan du sen stå där. Stå där och rakryggat visa upp dina ärr. Inte för att glorifiera. Men att inte gömma undan. Och att fortfarande ha kärnan intakt. Att inte ha glömt bort hur det var att vara självklar. Att ta livet för självklart, och att ha tilltro. Fortfarande lita på omvärlden.



Referenser

Litteratur:

Bradley, Fiona, *Surrealismen*, Förlaget Sören Fogtal, 2000

Cornell, Peter, *Saker: Om tingens synlighet*, 1997

Ecco, Umberto, *Om Fulhet*, Brombergs Bokförlag AB, 2008

Honor, Hugh & Fleming, John, *A world history of art*, sjunde upplagan, Laurence King Publishing Ltd, 2005

Jaffé, H. L. C., *Nittonhundratalets Konst*, Rabén Sjögren Bokförlag, 1964

Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, I översättning av Sven-Olov Wallenstein, Thales, 2003, originaltitel: *Critik der Urtheilskraft*, första utgåvan 1790

Morley, Simon, *The Sublime – Documents of contemporary art*, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2010

Vaughan, William, *Romanticism and art*, Thames and Hudson Ltd., 1978 och 1994

Utställningskatalog till utställningen ... *om det sublima...*, Rooseum-Center for Contemporary Art, Malmö, 23Jan-21Mars 1999, Utställningskommisarie Bo Nilsson

Intervjuer:

Clarke, David, 2012-02-27, utförd av Anna Nordström

Manilla, Jorge, 2012-02-11, utförd av Anna Nordström