

Inledning

Elin Manker & Mårten Snickare

Under 2021 visades en skulptur av Åsa Elzén och Malin Arnell på Accelerator, Stockholms universitets konsthall, med den långa titeln ”Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet är en form av skogskunskap. Utsträckning #2” (bild 1).¹ Skulpturen består av bearbetat och obearbetat trä som sammanfogats till en ojämn, spetsig triangel: omålade grånade brädor, brädor



Bild 1. Åsa Elzén och Malin Arnell, *Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet är en form av skogskunskap. Utsträckning #2*, 2020, trä, bearbetat trä, industriprocessat trämaterial. Foto: Christian Saltas (CC BY-NC-ND).

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Manker, Elin & Snickare, Mårten, ”Inledning”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch.a>. Licens: CC BY-NC

målade eller laserade i grönt, rosa och svart, delar av möbler och rumsinredningar tillverkade i olika industriprocessade trämaterial. På något som kan ha varit en bordsskiva, klädd i ljus faner, har någon skrivit "Kastas" med hastiga tuschbokstäver. På ett par vitmålade brädor med gångjärn, förmodligen dörr- eller fönsteromfattningar, står det "Hus 4.9" tillsammans med några svårtolkade bokstavs- och sifferkombinationer.

Knotiga grenar och stubbar tjänar som ben för skulpturen – en stubbe sticker upp genom brädor och möbeldelar i skulpturens mitt. Höjden och den stadiga konstruktionen tycks bjuda in betraktaren att sätta sig på verket, eller rentav kliva upp på det, och faktum är att detta var tillåtet under utställningen på Accelerator. Till skillnad från i de flesta konstutställningar bjöds alltså besökaren in att relatera till konstverket med fler sinnen än bara synen. Framförallt känslan – skillnaden mellan att stryka med handen över en stubbes skrovliga bark och en slät bordsskiva – men också lukten av trä och ljuden som uppstår när någon slår eller går på de olika materialen. Och, inte minst, det haptiska sinnet – det vill säga människors förmåga att känna sina kroppsdelars position och rörelser och i förhållande till varandra och till den omgivande världen – som aktiverades för den som tog klivet upp på skulpturen och rörde sig på dess ojämna yta.² Med andra ord uppmuntrades besökaren i utställningssammanhanget att relatera till, och reflektera över, konstverkets *materialitet* i minst lika hög grad som dess *visualitet*.

Material och hapticitet har varit väsentliga faktorer genom konstens hela historia, inte minst för konstnärer som huggit marmorblock, spänt linnedukar, rivit pigment, eller provat gränserna för lerans hållfasthet. Men på senare tid har ett utvidgat förhållningssätt till materialitet kunnat ses bland både konstnärer och konstinstitutioner där något utöver material, teknik och kulturell tillhörighet står på spel – skulpturen "Skogen kallar..." är bara ett aktuellt exempel.³ Ett annat är "Nymaterialism", en utställning på Bonniers konsthall i Stockholm 2018 som ville utmana gränserna mellan konceptuell konst och hantverk genom

att låta konstnärers meningsskapande bearbetande av lera, trä, textil och andra material stå i centrum.⁴ Ytterligare ett är "Entangle. Konst och fysik" som visades på Bildmuseet i Umeå 2018–2019 där konstnärerna i sina verk reflekterade över koncept som materia, ljus, gravitation, tid och rum.⁵ Även inom konstvetenskapen har materialitet som teoretiskt perspektiv uppmärksamrats alltmer under det senaste decenniet.⁶

Men när vi skriver om "material" och "materialitet" idag, vad är det då som avses? Hur kan vi tala om materialitet i svenska termer (den mesta forskningslitteraturen är på engelska)?⁷ Och hur fungerar materialitet som en teoretisk tillämpning specifikt inom konstvetenskapen? Om det handlar den här boken.

Material och materialitet

Studenten på en konstvetenskaplig utbildning möter tidigt metoder för bildanalys. Några metoder som ofta presenteras är ikonografi, formalanalys och semiotik. Dessa innebär, enkelt uttryckt, att olika tecken, symboler och motiv i bilderna tolkas i relation till betydelser de tänks ha i samhället (med "bilder" avses här och fortsatt bilder i vid bemärkelse; såväl måleri som skulptur, fotografi, arkitektur, design, rumsgestaltningar och massproducerade bilder).⁸ Att tolka tecken i bilder på detta sätt är relevant, då bilder ofta fungerar som kommunikation och en sådan tolkning ger insikter i hur en bild interagerar med sina upphovs-person(er) och det omgivande samhället. Tolkningsakten ger också vidare information om såväl den tid då bilden skapades som om tider efteråt vilka på olika sätt använt och värderat (eller omvärderat) bilden.

Karakteristiskt för sådan tolkning är att den baseras på *visuell* kommunikation: tecknen betraktas och läses visuellt och bearbetas av människor och samhällen utifrån hur de erfars "från ytan", genom mental perception. För att knyta an till "Skogen kallar..." som beskrevs ovan, skulle en sådan tolkning kunna fokusera på hur vi som människor uppfattar skulpturens spetsiga triangelform

och det sätt på vilket den är uppbyggd av mindre trianglar och andra geometriska former, samt på spelet mellan olika färger som möjliga bärare av symbolisk innebörd. Dessutom skulle de språkliga tecknen – ord och siffror – som återfinns på verkets yta kunna tolkas i relation till dess titel och till den kontext där det är utställt och som konstnärerna arbetar inom.

Men som nämnt lägger många konstnärer och utställningsinstitutioner idag en stor vikt också vid mer specifikt materiella aspekter hos konstverk och bilder. Sådana som inte enbart upplevs genom visuell perception utan även med andra sinnen. För att möta sådana aspekter i bilderna finns det anledning att också undersöka bilders *materialitet*.

Enkelt uttryckt kan materialitet som teoretiskt perspektiv förstås som att forskaren uppmärksammar *hur det fysiskt materiella* i en bild *har effekter* (eller *agens*) inte bara för upphovspersonen utan även för de personer och det samhälle som använder och erfar den. Det påminner med andra ord om andra metoder för bildtolkning, men genom materialitet som teori placeras de materiella aspekterna hos undersökningsobjektet i förgrunden. Hur kan vi som studerar bilder uppmärksamma det fysiskt materiella, hur kan vi utvidga vår tolkning till att röra erfarenheter bortom det visuella, till det som erfars med andra sinnen och då särskilt genom haptiska sinneserfarenheter, det vill säga genom beröring och kroppsrörelse? Och, hur har detta som erfars haptiskt betydelse för bilderna och de frågor upphovspersonerna ställer, eller de metoder de arbetar med? På vilka sätt blir det fysiskt materiella en viktig del av ett verk och därmed av dess betydelser i samhället?

För att kunna undersöka hur det fysiskt materiella har effekter krävs emellertid en utvidgad förståelse av vad ”det materiella” är utöver den vardagliga innebörden, att något är tillverkat av trä, färg, betong eller liknande.⁹ Med ordet *materialitet* betonas att något mer står på spel. Arkeologen Christopher Tilley har beskrivit skillnaden mellan *material* och *materialitet* som att ”alla material har egenskaper

som kan beskrivas men endast vissa av dessa material och deras egenskaper har betydelse för människan.”¹⁰ Med det vill han förtydliga hur materialitet som begrepp står för en teoretisering av relationen mellan människor och materiella objekt, inklusive natur och råmaterial, men också få oss att betänka att alla material kanske inte alltid aktiveras i den relationen. Framför allt pekar han ut hur materialitet innebär att en tolkningsakt utförs, där forskaren betonar materialens ”sociala signifikans”, deras betydelse i människors livsrum.¹¹

Beskrivna på så sätt kan material och materialitet tyckas vara en dikotomi: material föreligger i den fysiska världen och materialiteten i den mentalt reflekterande. Antropologen Tim Ingold har försökt överbrygga detta analytiska gap genom att tala om de båda termerna som ett janusansikte vilket blickar åt olika håll trots att de egentligen tillhör samma kropp.¹² Men med materialitet kommer också en tredje aspekt som är nog så viktig att framhålla: materialitetsstudier betonar alltid samspelet – *interaktionen* – hos de aktörer som studeras, ofta mellan material och människor men i ett konstvetenskapligt sammanhang också material som aktiv del i ett konstverk och i relation till konstvärlden och konstnärerna. Betoningen på interaktion innebär att den ena aktören (materialet) inte kan tolkas utan den andra (materialiteten), alla delar behövs och det är i mötet dem emellan (interaktionen) som såväl materialen som människornas agerande eller konstverken blir begripliga.¹³

Det finns ett dekonstruerande drag i materialitetsstudier. Fler aktörer i processen söks än de som vid första anblicken kan tyckas delaktiga. Materialitetsteoretiker framhåller ofta att det materiellas *agens* (dess betydelse eller effekt i en interaktion) haft en underordnad betydelse i analyser, samt att det sannolikt hänger samman med att de fysiska materialen inte, som människor eller textbaserade utsagor, har ett verbalt språk att tala genom. Arkeologen Bjørnar Olsen talar därför om materialitetsstudier som ett slags minnesarbete som handlar om att släppa fram materiella

erfarenheter.¹⁴ Antropologen Daniel Miller uttrycker det ännu mer specifikt när han hävdar att det vore ologiskt att inte reflektera över materiella aspekter: precis som verbala språk är en given medskapare till vår förståelse av världen, är materialen det.¹⁵ Att hitta en metod för att analysera de ”språklösa” materialen, är som Tilley påpekade, grundtanken med att tala om materialitet i analytiska termer.

För att återvända till ”Skogen kallar...” kan vi, med materialitetsteoriernas terminologi, fråga vilka andra *aktörer* den interagerar med, och vilka icke-fysiska betydelser och värden dess materialitet genererar. Genom sitt material – trä i olika grader av processande som därmed är *heterogena* material (de består inte bara av ett material utan flera, till exempel trämassa och lim sammanfogade till en spånskiva) – etablerar verket en materiell *relation* till skogen, den plats varifrån träet tagits och processats för att bli till nyttoföremål (bordsskivor, dörrromfattningar, och så vidare). Materialen har så småningom betraktats som förbrukade och värdelösa, vilket antyds av texten ”Kastas” på en av bordsskivorna, men har av konstnärerna samlats ihop (i detta fall på Stockholms universitet) i form av rester från rivningar, ommöbleringar och trädbeskärningar. Material som en gång *interagerat* med forskare, lärare och studenter vid universitetet – ett arbetsbord, dörren till ett seminarierum – för att därefter definieras som skräp, har alltså nu trätt in i nya *interaktioner*; med andra konstverk i utställningsrummet, med besökarna i konsthallen, och med skogen från vilket träet en gång utvunnits. Materialen är del av en pågående, omvandlande *process* eller omloppsbana. Material är inte statiska med en gång för alla fastställda betydelser.

Även ”skogen” i verkets titel har betydelse som materialitet. På ett allmänt plan hänvisar det till skogen som en plats med vilken människor interagerat genom historien – hur lever vi med skogen idag? Men det syftar också på en specifik skog. Som den långa titeln utsäger är skulpturen en ”utsträckning” av ett annat konstverk av Åsa Elzén och Malin Arnell: en 3,7 hektar stor skog i västra Sörmland som konstnärerna arrenderar och tagit ur

produktion – det vill säga, de har tagit den ur det moderna sättet att betrakta och hantera skog som en ekonomisk resurs för att istället pröva andra sätt att relatera till skogen. Skulpturen interagerar med skogen i Sörmland genom sin titel och genom materialet den är gjord av, men också genom sin form: dess spetsiga triangel motsvarar precis formen på skogspartiet i Sörmland. Genom att sammanfoga de kasserade träbitarna till ett konstverk och sätta dem i förbindelse med skogen kan konstnärerna sägas ha återgivit materialet något av dess värde och agens; dess förmåga att interagera och ha effekter. Kanske får skulpturen betraktaren att reflektera över varifrån träet kommer, vad en skog är, och hur vi människor skulle kunna hitta andra, mindre hierarkiska sätt att interagera med den.

Materialitet och konstvetenskap

Med materialitet *som teoretiskt begrepp* avses således något mer än material som medium – som teknik eller material. Hur materialitet i den meningen ska undersökas har emellertid inte i första hand utvecklats inom konstvetenskapen utan snarare inom fält som antropologi, arkeologi, sociologi och genusstudier (de forskare som refererades ovan är också antropologer och arkeologer). Materialitet är med andra ord, som så många andra teoretiska verktyg, en tvärvetenskaplig skapelse.

Inom konstvetenskapen är materialitet som nämnt inte heller något helt nytt men få studier som använder teorin är skrivna på svenska eller specifikt för ett undervisnings-sammanhang. I den här boken möter läsaren sex fallstudier som sammantagna vill visa några olika vägar att ta sig an materialitet i en konstvetenskaplig studie. För den som blir nyfiken på mer finns litteraturtips i varje fallstudie. Här nedan beskrivs också något om bakgrunden och tidigare forskning som anknyter till materialitet som det formuleras idag.

Ett sammanhang där materialitet som teoretiskt begrepp mer genomgripande använts inom konstvetenskapen är forskning med inriktning mot äldre tider. Möjligen

är det en konsekvens av att de konstverk eller lämningar forskare har att studera från tidigmodern eller antik tid (samt från en del utomvästerländska kulturers konst) i högre grad saknar skriftliga källor eller vittnesmål om perception (de är "språklösa" i den mening Tilley nämnde) jämfört med föremål från senare tider. På samma sätt som inom arkeologin blir då materiella spår efter bruk, eller den relation till rummet och platsen där konstverken finns, särskilt produktiva utgångspunkter för tolkning.¹⁶ Likaså utgår alltmer forskning inom arkitektur- och designfältet från materialitet. I de fallen handlar studierna ofta om materialens eller gestaltningarnas interaktion med människor – med användaren av en miljö eller med val i tillverkningsprocessen. Inte sällan har också sådana studier en praktikbaserad inriktning, det vill säga delar av deras metod innebär en gestaltande process och resultatet är inte alltid en forskningspublikation.¹⁷

Därtill finns en längre tradition inom konstvetenskapen (från cirka 1970-tal), liksom humaniora generellt, att uppmärksamma sociala samspel där den materiella omgivningen har betydelse för människor. Inom konstvetenskap går sådan forskning ibland under benämningen "the social history of art" och har bland annat studerat sådant som bilders betydelser i/för vardagslivet, hur bilder fungerat inom ett bredare lager än i högreståndskontexten, eller hur tillgång till, kunskap om och handel med material påverkar konstutövandet.¹⁸ Dessa studier har medfört att närliggande frågor ställts i forskningsprocessen, som de vilka tas upp genom materialitet som teoretiskt perspektiv. Även implementerandet av genusperspektiv i forskningen (från ungefär samma tid) kan sägas ha berett vägen för senare års materialitetsstudier då genusforskning breddat vilka frågor och vilken del av samhället som undersöks.¹⁹

Såväl denna "sociala konsthistoria" som genusperspektivet har genererat många publikationer som grundstudenten kanske stöter på under utbildningen och som därför kan läsas med tanke på hur väl de stämmer överens eller innebär skillnader från det materialitetsbegrepp som 2000-talet gjort till sitt: till exempel Michael Baxandalls

Painting and Experience in Fifteen-Century Italy (1988), Adrian Fortys *Objects of Desire* (1986), Linda Nochlins *Realism* (1972) och Janet Wollfs *The Social Production of Art* (1981).

Den konstvetare som vill anlägga ett materialitetsteoretiskt perspektiv kommer ändå, trots de inomvetenskapliga publikationerna, troligen att behöva göra utflykter till andra discipliners forskning för sina undersökningar. Det kan vara bra att reflektera över från vilken disciplin den forskare talar som man vill använda i sin studie – ämnenas specifika fokusområden färgar sannolikt av sig på hur olika forskare diskuterar materialitet.

Som en bakgrund till hur man som student kan se på den tidigare forskningen från andra discipliner vill vi nedan helt kort förankra materialitetsbegreppet i några tvärvetenskapliga tematiseringar. Vi har valt att gruppera dem i tre fält: *nätverksteorier*, *materiell kultur* och *posthumanism*. Denna gruppering ska inte ses som en heltäckande bild av materialitetsfältet, utan som ett utpekande av några övergripande teman vilka forskare ofta refererat till eller utgår ifrån. Det finns inte heller några vattentäta skott mellan de olika fälten och ett materialitetsperspektiv behöver absolut inte stå ensamt i en undersökning; det ska ses som en väg till analys bland flera möjliga!

Nätverksteorier

Forskare i olika discipliner har haft olika skäl att betona materialitet i sina studier. Generellt har orsaker att göra så handlat om att lyfta fram hur processer som människor är del i även involverar annat än människor; att medvetandegöra hur människor och deras agerande är beroende av det materiella och "icke-mänskliga" i den omgivande världen. Som beskrivet ovan är *material* ett ord för allt det fysiskt förnimbara som världen är uppbyggd av medan *materialitet* syftar på teoretiseringen av människors materiella sinneserfarenheter, och på *interaktionerna* mellan människor och den förnimbara världen. I forskares diskussioner av dessa interaktioner återkommer ofta ord som

”processer”, ”flöden”, ”nätverk”, ”aktörer” och ”relationer” för att beskriva hur människor, material och kulturella skapelser går i och ur varandra, har betydelse för varandra och interagerar. Av dessa ord har *nätverk* kommit att få en särskilt formande plats i diskussionen om materialitet. I hög grad beror det på det genomslag som sociologen Bruno Latour (med flera forskare) haft med sin ”Actor-Network Theory” (ANT). Genom att här istället tala om ”nätverksteori” vill vi betona att många varianter finns på hur man kan tala om aktörer och nätverk, specifikt ANT:s begrepp behöver inte användas.²⁰

Att nätverk används så frekvent som term i materialitetsstudier hänger också samman med att det som teoretiskt grepp fungerar så väl för många dekonstruerande frågor, alltifrån att diskutera hur och varför människor och föremål interagerar, till hur material och konstnärliga uttryck sprids och cirkulerar i samhället i sin samtid. Interaktionen är, med nätverksteoretiska termer, vad som avslöjar att något har *agens* – en aktör i ett skeende har skapat en relation med något. Interaktionen är därmed också vad forskaren kan ha som mål att identifiera: när har interaktion skett, mellan vilka aktörer och med vilka följder? Bruno Latours välkända uttalande att man måste ”följa aktörerna” (”follow the actors”) avser just den handlingen hos forskaren.²¹ Aktören sätts i centrum och driver forskningen framåt.

Inom konstvetenskapen kan nätverksteori också användas för att förstå hur konstverk skapar betydelse över tid. Relationer mellan olika aktörer tänks kanske i första hand som något som sker någorlunda synkront, mellan olika noder i en och samma tid. En relation kan emellertid också tänkas som något som sker diakront, med stora avstånd i tid. Låt säga att en målning som länge varit bortglömd plockas fram ur en samlings gömmor och aktualiseras som ett verk värt att studera av en konstvetare. Målningen skapar då nya relationer (genom tekniska undersökningar, kuratorieell verksamhet, artiklar, undervisning, och så vidare) kanske flera hundra år efter att den senast uppmärksammades. Målningen får i någon mening liv igen och tar

plats i det nätverk som rör konstvärlden idag (och andra nätverk som agerar med konstvärlden). I materialitetsteoretiska termer skulle man säga att målningen blivit en aktör, den interagerar. Egenskaper hos målningen – materiella såväl som visuella – gör att forskare får upp ögonen för den, att kuratorer vill ha den med i utställningar, att den blir ämne för text och undervisning. Målningen tar därtill plats som materiell artefakt i nya sammanhang och interagerar således också med nya människor, med andra målningar, i nya miljöer och i nya textsammanhang.

I sin teoretiska tillämpning utgör nätverksteoretiska ingångar på så vis en rättfram tolkningsmetod. De kan, enkelt uttryckt, fungera som en slags kartläggande verksamhet i teori och praktik, vilken synliggör nya samband och sammanhang där inte bara människor utan även aspekter av materialitet betraktas som aktörer i komplexa skeenden. En nätverksteoretisk ingång kan, så använd, också med fördel kompletteras med andra teoretiska perspektiv och då i förstone få utgöra en rent praktisk metod för att få syn på fler aktörer. Till exempel hur genus synliggörs genom de (materiellt förankrade) nätverken, eller hur olika typer av media interagerar och bidrar till hur diskurser formas också av materiella utsagor.

En viktig inspiration till det nätverksteoretiska perspektivet (och idag ofta läst även av grundstudenter) är Gilles Deleuzes och Félix Guattaris filosofi. Särskilt idén att världen måste förstås "rhizomatiskt", att ett flertal synvinklar behövs som ingång då sammanhangen som skapar världen är mer komplexa än att det kan förstås genom hierarkiska eller andra överskådliga orsakssammanhang.²² I den meningen, med utgångspunkt i en filosofisk förståelse av världen, finns en närhet mellan det nätverksteoretiska perspektivet och det posthumanistiska (som behandlas nedan).

Materiell kultur

Parallellt med den tidiga nätverksteorin, på 1980-talet, kom antropologen Arjun Appadurai fram till en liknande position när han formulerade tanken att föremål, liksom

personer, har "sociala liv"; och att forskaren, genom att följa föremåls rörelser genom tid och rum kan få nya perspektiv på de sociala sammanhang där människor och föremål möts.²³ Antropologen Igor Kopytoff vidareutvecklade tanken till en metod som han kallade "tingens kulturella biografi" – idag oftast kallad "objektbiografi" ("object biography").²⁴ Metoden går ut på att sätta ett objekt i centrum för undersökningen och ställa liknande frågor om objektet som de man brukar ställa om en människas liv: när och var tillkom objektet? Hur har det färdats i tid och rum? vilka viktiga stadier har det gått igenom under sitt sociala liv? Hur har det åldrats, och hur har andra aktörer (människor och föremål) relaterat till det? Metoden förutsätter en närstudie av objektet ifråga där dess material och utformning, spår av användning och slitage, materiella förändringar och tillägg blir viktiga nycklar till dess biografi.

Den antropologiska utgångspunkten och betoningen av relationen material-människa har länge varit den kanske mest utövade tillämpningen av materialitet, även inom andra discipliner.²⁵ Så pass etablerat är det perspektivet att det på många universitet utformats egna centra, "Material Culture", eller specifika kurser, "material studies". Forskning inom *materiell kultur*, för att använda en försvenskning av termen, rör ofta frågor som ställer materialitet i relation till konsumtion och cirkulation av föremål, historiskt såväl som idag. Att studera materiell kultur innebär därmed att diskutera hur människor relaterar till föremål och sedan agerar, medvetet eller omedvetet, utifrån att föremålen tar plats i det dagliga livet. I en materiell kultur-studie ges ofta människor ganska stark agens, och benämningen "kultur" kopplas vanligen till att det är en av människan skapad miljö eller händelseutveckling som trots allt står i centrum för undersökningen, alternativt är den givna medspelaren, som i exemplet med Appadurais objektsbiografi där föremålen tar plats i en cirkulation i av människor skapade sammanhang. De tidigare nämnda Tilley, Miller, Ingold och Olsen och deras diskussion om

material och materialitet är exempel på forskare som verkar inom fältet, liksom "the social history of art" (nämnd ovan) kan betraktas som en konstvetenskaplig tillämpning av materiella kulturstudier. I Sverige kan därtill etnologiska studier och kulturarvsforskning ofta placeras inom materiell kultur som forskningsfält.

Inte sällan rör undersökningarna i materiell kultur relationen med relativt vardagliga föremål och sammanhang och de svarar på frågor om hur människans livsvärldar formas och uttrycks, historiskt och idag. Men för det konstvetenskapliga fältet kan materiell kultur också innebära att rikta en studie mot hur interaktion drivs av materialen eller föremålen i de specifikt konstnärliga processerna.

Posthumanism

Att ifrågasätta förgivettagna hierarkier är något som materialitetsforskare generellt gör. Ofta genom att utmana en gängse förståelse av världen där endast människor kan tillskrivas tolkningsföreträde och agens. I vissa sammanhang går denna fråga djupare in i forskningen. I samklang med en större medvetenhet om hållbarhetsfrågor, såväl ekologiskt som socialt, framhåller sådana forskare att vi människor borde förhålla oss mer ödmjuka inför den materiella verkligheten; att försöka leva *med* materialen som omger oss snarare än att betvinga dem eller ta dem för givna som underkastade vår vilja och kontroll. Detta är den kanske mest livaktiga materialitetsdiskussionen idag, inom de fält som kallas *post-humanism* och *new materialism*.²⁶ Betydande för denna utveckling har de genusteoretiskt riktade studierna varit.²⁷

I sin bok *Vibrant Matter* (2010) vill den politiska teoretikern och filosofen Jane Bennett ompröva den vedertagna relationen mellan ett aktivt mänskligt förnuft och en passiv omgivande materia.²⁸ Materian och tingen, hävdar hon, besitter alltid ett visst mått av oberoende, något som motsätter sig vår kontroll och undandrar sig våra tolkningsförsök. Mer än bara passiva objekt för människors

vilja och handlingar, besitter de själva agens, det vill säga förmåga att ha effekter på sin omgivning. Och, menar Bennett, det är inte bara tingen som därmed är mer lika oss människor än vi vanligen tänker oss, vi är också mer lika tingen. Även vi är i grunden materia; vi är *människomaterialiteter* (people-materialities) som lever i olika relationer till *tingmaterialiteter* (thing-materialities). För Bennet är detta en ontologisk fråga, ett sätt att förstå hur världen är beskaffad. Men i minst lika hög grad är det en politisk och etisk fråga. Det är, menar hon, människors sätt att betrakta och hantera den omgivande världen som död materia att exploatera, som har banat väg för vår tids klimatkris, miljöförstörelse och massutrotning av växt- och djurarter.

I liknande termer sätter vetenskapsteoretikern och feministen Donna Haraway ord på detta som en fråga om ansvar. Hennes *Staying With the Trouble* (2016) är en polemisk bok som för en ekokritisk diskussion om att förändra det antropocena förhållningssättet till världen.²⁹ Haraway förespråkar, likt Bennett, en ontologisk hållning där vi måste omdefiniera oss själva och den kultur vi skapar. Hon använder termen *släktskap* (kinship) som en metaforisk bild av hur vi de facto hänger samman med världen omkring. Det finns ett slags "blodsband" mellan oss och omgivande organismer och material. Vi klarar oss inte utan dem på liknande sätt som vi inte klarar oss utan familjemedlemmar, vänner och liknande relationer i våra liv.

Post-humanismen tar på så vis nätverksteorin och förståelsen av den materiella kulturen ett steg längre och den gör det gärna med politiska förtecken. Det ekokritiska perspektivet är centralt men även genus, queera identiteter och kulturella uttryck bortom den västerländska kanon är viktiga undersökningsområden. Det posthumana fältet täcker således en vidare kritisk diskussion än vad en specifik materialitetsstudie ofta berör, men fälten har det gemensamt att interaktion mellan människor och deras omgivning är centrala, där omgivningen (materialen) rent konkret måste förstås som sammanblandade med människorna. Riktigt så stark agens som Bennett och Haraway

tillskriver materialen, vill inte alla forskare hänföra dem. När exempelvis Appadurai talar om tingens "sociala liv" är det en metodologisk fråga snarare än en ontologisk.³⁰ Och för konstvetaren W. J. T. Mitchell handlar det framförallt om en språklig metafor: vi talar gärna om konstverk och andra bilder som om de "talade till oss" även om det naturligtvis inte sker på det konkreta "mänskliga" sättet med ord.³¹ Men, säger Mitchell, det är en metafor som förtjänar att tas på allvar.

Ett starkt skäl för konstvetare att känna till, och tänka kring, posthumana tillämpningar av materialitet är att de har en stor betydelse i konstvärlden. Många konstnärer är djupt involverade i de frågor posthumanismen ställer. Åsa Elzéns och Malin Arnells verk "Skogen kallar..." kan förstås i ljuset av posthumanismen, som ett försök att bryta ner de hierarkiska relationerna mellan människor och materia. Posthumana tankegångar spelar också en roll i gestaltningen av dagens livsmiljöer, såväl i fråga om urbana rum som miljöer långt ifrån de urbana centra.

Konstnärers gestaltande och frågor de lyfter genom sina verk har många gånger, om inte föregått, så åtminstone parallellt uttryckt vad de skriftbaserade teoretikerna diskuterat. Att diskutera bilder, i vid bemärkelse, genom materialitet är därmed också ett sätt för konstvetaren att teoretiskt närma sig det analytiska förhållningssätt konstnärer, arkitekter och designers utövar när de skapar sina verk. Frågor om materialitet ligger ofta långt fram i dessa processer. Att teoretiskt tillämpa materialitet är ett sätt att verbalisera den sidan av konstvärlden i sina studier.

Bokens disposition

Den här boken vill visa hur materialitetsteorier som utvecklats inom olika discipliner kan ha bäring på konstvetenskapen genom tillämpning i tolkning av bilder i vid bemärkelse. De sex kapitel som följer erbjuder olika exempel och ingångar, och aktualiserar olika delar av det materialitetsteoretiska fältet i ett konstvetenskapligt

sammanhang. Varje kapitel avslutas med tips på några titlar för fortsatt läsning.

Det första kapitlet, "Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en 1700-talstekanna från Sèvres" av Michael Yonan, ger en bredare introduktion till hur materialitet kan relatera till olika konstvetenskapliga frågor. Yonan betonar att materialitet inte i första hand är en aspekt av föremålet – tekannen i det här fallet – utan snarare en dimension av tolkningen, av *interaktionen* mellan föremål och forskare.

Elin Mankers kapitel, "Triton och tillverkningens materialitet. Att använda nätverksteori i en objektsanalys", undersöker hur tillverkning av en vas består av ett samspel mellan ett flertal aktörer, och lyfter materialet glas och tekniken att slipa som avgörande för att förstå vasens uttryck och dess plats i designhistorien. Kapitlet utgår metodologiskt från några begrepp ur ANT men exemplifierar också hur kontextuell förförståelse kan problematiseras, när materialiteten sätts i förgrunden.

Sabrina Norlander-Eliasson tar i sitt bidrag "Material som process: mening och metod i teknisk konstvetenskap" den materialtekniska undersökningar till utgångspunkt för att visa hur konstnärliga processer och materialkännedom historiskt haft en viktig plats i värderandet av och kunskapsutbytet kring konstverk. Kapitlet visar hur vi kan utvidga förståelsen av såväl konstnärers utövande, samlars motivation som arkivens bestånd och betonar hur meningsfull en sådan undersökning blir särskilt vid studier av äldre konst, där senare tiders estetiska värderingar och historieskrivning kan skymma tidigare epokers sätt att se på och värdera konst.

Mårten Snickares bidrag "Föremålens biografier och sociala liv. En samisk ceremonitrumma på Nordiska museet" prövar objektbiografin som metod och diskuterar dess styrkor och begränsningar. Han följer en samisk ceremonitrummas väg från det att den konfiskeras av svenska kolonisationer, in i privatsamlingar och vidare till museernas olika utställningspraktiker.

Anna Bortolozzis bidrag ”Materiell estetik i Stockholms Stadsbibliotek” diskuterar hur materials specifika egenskaper, både visuellt och materiellt, fungerade som en estetisk kategori i Gunnar Asplunds process att forma Stockholms stadsbibliotek. Bortolozzi kan därigenom peka på hur estetiska utsagor över tid återanvänds men också hur de förändras i samklang med teknisk utveckling samt hur materialspecifik reflektion och nyfikenhet kan bryta upp hierarkiska positioner.

Anna-Maria Hällgren utgår i boken sista kapitel från posthumana tankespår i relation till konst, materialitet och *immaterialitet*. I ”Skulptur som geologi. Michael Heizers *Münich Depression*” diskuterar vad frånvaron av ett material innebär, i ett konstsammanhang men också i sociala, kulturella och existentiella sammanhang. Hon visar också hur frågor som posthumanismen ställer har varit aktuella inom konstfältet en längre tid – *Münich Depression* är ett verk från 1960-talet.

Slutnoter

1. Presentation av utställningen ”Experimentalfältet” på webbplatsen för Accelerator, Stockholms universitet, <https://acceleratorsu.art/utställning/experimentalfaltet/> (hämtad 2023-04-03).
2. I denna text används haptik/haptisk om detta kombinerade känsel- och rörelsesinne. Närbesläktade ord är kinestetik, med starkare betoning på rörelse; och proprioception som ibland översätts med kroppsuppfattning.
3. Med ”kulturell tillhörighet” åsyftas här det som ryms inom fältet ”material culture studies”, se vidare nedan eller t.ex.: Daniel Miller, *Stuff*, Cambridge, Polity Press, 2010.
4. Presentation av utställningen ”Nymaterialism” på webbplatsen för Bonniers konsthall, Stockholm, <https://bonnierskonsthall.se/utställning/nymaterialism/> (hämtad 2023-04-03).
5. Presentation av utställningen ”Entangle/Konst och fysik” på webbplatsen för Bildmuseet, Umeå Universitet, <https://www.bildmuseet.umu.se/utställningar/2018/entangle--konst-och-fysik/> (hämtad 2023-04-03).

6. Några exempel från nordiska forskare: *Mind and Matter*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 41, red. Johanna Vakkari, 2010; Elin Manker, *Förlagd form: Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890*, Möklinta, Gidlunds, 2019; Märten Snickare, *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.

7. Ett undantag är: Bia Mankell, *Bild och materialitet*, Lund, Studentlitteratur, 2013, som fokuserar på relationen material som media genom exemplen måleri, teckning och fotografi.

8. Se t.ex.: Michael Hatt och Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2006; *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, red. Lena Liepe, Kalamazoo, Medieval Institute Publication, Western Michigan University, 2018; *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap. Semiotik*, red. Malin Hedlin Hayden och Sonya Petersson, Stockholm, Stockholm University Press, 2022.

9. Jämför: Mankell, 2013.

10. Christopher Tilley, "Materiality in materials", *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2), s. 16–20, citat s. 17, översatt av författarna.

11. Tilley, s. 18.

12. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, s. 27.

13. Carl Knappett, "Materials with materiality?", *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2), s. 20–23.

14. Bjørnar Olsen, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Plymouth, AltaMira Press, 2010, s. 9–12.

15. Miller, *Stuff*, s. 2.

16. Till exempel: Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011; *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c.1250–1750*, red. Christy Anderson, Anne Dunlop och Pamela H. Smith, Manchester, Manchester University Press, 2015; *Materiality and Religious Practice in Medieval Denmark*, red. Sarah Croix och Mads Vedel Heilskov, Turnhout, Brepols, 2021; *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, red. Annette Hauge et. al., Berlin och Boston, De Gruyter, 2021.

17. Till exempel: Noortje Marres, *Material Participation. Technology, the Environment and Everyday Publics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012; *Material Perceptions, Document on Contemporary Craft No 5*, red. Knut Astrup Bull och Andre Gali, Stuttgart, Arnoldsche, 2018; *Materiality and Architecture*, red. Sandra Löschke, London, London och New York, Routledge, 2016.
18. Peter Burke, "The Social History of Art", *The Historical Journal*, 1990, s. 989–992.
19. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, New York, Thames and Hudson, 1990, s. 11–14; Laura Lee Downs, *Writing Gender History*, London, Bloomsbury Academic, 2010.
20. Jämför: Bjørnar Olsen, "Material Culture after Text: Re-Membering things", *Norwegian Archaeological Review*, 2003, nr 36:2, särskilt s. 98.
21. Bruno Latour, *Reassemble the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 12, 68, 227, 237.
22. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Tusen platåer*, Hägersten, Tankekraft, 2015.
23. Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 5.
24. Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process", *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 64–91.
25. Se t.ex.: Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005; *Materiality*, red. Daniel Miller, Durham, N. C., Duke University Press, 2005; Miller, *Stuff*.
26. Se exempelvis: *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, red. Diana H. Coole och Samantha Frost, Durham, N.C., Duke University Press 2010; Samuel Diener, "New Materialisms", *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, vol. 28, nr 1, 2020.
27. *Material Feminisms*, red. Stacy Alaimo och Susan Hekman, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
28. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010.

29. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, N.C., Duke University Press, 2016.
30. Appadurai, s. 5.
31. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.