

1. Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en Sèvres-tekanna från 1700-talet

Michael Yonan

I Nationalmuseums samlingar i Stockholm finns det en liten tekanna som är vackert bemålad i svart och pryds av motiv i guld och silver (bild 2).¹ Den kommer från den kungliga franska porslinsfabriken i Sèvres och är tillverkad



Bild 2. Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, tekanna, ca 1791, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3A/1949 (CC BY-SA 4.0).

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Yonan, Michael, "Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en Sèvres-tekanna från 1700-talet", *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 21–43. DOI: <https://doi.org/10.16993/bch.b>. Licens: CC BY-NC

i början av 1790-talet, men själva designen är något äldre. De första exemplaren av den här typen dyker upp någon gång runt 1775. Tekannen ingår i en servis tillsammans med en sockerskål, en gräddkanna och sex koppar och fat, som samtliga återfinns i Nationalmuseums samling (bild 3 och 4).²

Servisen är tillverkad av fältspatporslin. Den svarta ytan samt guld- och silverdekoren är inspirerade av kinesiska mönster samtidigt som den för tankarna till lackerat trä, vilket är helt annat material och medium



Bild 3. Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, gräddkanna. 1790-tal, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3B/1949 (CC BY-SA 4.0).



Bild 4. Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, kaffekopp med fat, 1790-tal, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3H/1949 (CC BY-SA 4.0).

vars framställningssätt inte påminner särskilt mycket om porslinets. Dekoren skildrar mytologiska kinesiska figurer i trädgårdsmiljö, ett vanligt motiv i det europeiska sjuttonhundratalets kineserier. Båda materialen har östasiatiskt ursprung – porslinet i Kina, lackarbetet i Japan – och båda utövade stort inflytande över den dekorativa konsten i 1700-talets Europa. Den lilla tekannen är intressant bland annat för att den är tillverkad av ett material samtidigt som den imiterar ett annat materials utseende.

Vi kan ur det konstatera att materialitet bör ha en viss betydelse när vi tolkar det här föremålet. Men vilken är kannans materialitet? Denna skenbart enkla fråga har inget entydigt svar, eftersom materialitet är en term som har definierats på olika och ibland motsägelsefulla sätt, vanligtvis beroende på ämnesområde. Inga större ansträngningar har gjorts från forskarhåll att undersöka dessa varierande definitioner mer systematiskt. I den här artikeln ska vi försöka reda ut den här situationen genom att kartlägga olika sätt att definiera materialiteten hos denna Sèvres-tekanna. Genom att tillämpa en rad olika begrepp på den i materialitetens namn kan vi undersöka fördelarna och begränsningarna med vart och ett av dem, och samtidigt uppmuntra även läsaren att söka efter punkter

där det finns överlappningar och skillnader. Materialitet framstår i den här artikeln inte så mycket som en aspekt av ett föremål som en dimension av dess tolkning; inte så mycket som ett metodologiskt tillvägagångssätt som en medvetenhet som kan inverka på olika vetenskapliga tillvägagångssätt.

Material och ikonografi

Den mest grundläggande definitionen av materialitet är den som beskrivs i den här artikelns inledning: idén om materialitet som liktydigt med medium. Enligt den här definitionen förstås materialitet som det som ett föremål är gjort av, som dess fysiska eller biologiska innehåll. Den som gör tolkningen bygger in kunskap om ett föremåls medium i sin analys. Vår tekanna är tillverkad av fältspatporslin, vilket var ett högt skattat och populärt material i det tidigmoderna Europa på grund av det monopol på produktionen av det som Kina haft under hundratals år. Det var först i början av 1700-talet, ungefär sextio år innan Sèvres började göra tekannor av det här slaget, som man lyckades kopiera receptet på äkta fältspatporslin i sachsiska Meissen. Därmed inleddes vad som med rätta skulle kunna kallas för porslinets europeiska guldålder, då mängder av fabriker dök upp över hela kontinenten för att tillgodose efterfrågan på dyrbara keramikföremål av detta material. Om man förstår Sèvres-tekannans materialitet som dess medium undersöker man hur porslin tillverkades, vilka nya idéer inom porslinsproduktion som skulle kunna beskrivas genom den, hur den glaserades eller bemålades samt andra dimensioner av dess omedelbara fysiska karaktär.

Den här definitionen av materialitet är den som bäst överensstämmer med konstvetenskapliga metoder, för när man väl har förstått ett föremåls medium kan detta föremål sedan genomgå en sociohistorisk, semiotisk, psykoanalytisk eller annan form av tolkande analys. Jag har i andra sammanhang hävdad att detta är en alltför snäv definition

av materialitet, främst för att den framställer ett föremåls material som något som föregår tolkningen av detsamma snarare än som en inneboende del av det, och vanligtvis inte som meningsbärande i sig självt.³ I många konstvetenskapliga texter separeras mening från medium, som i stället får utgöra grunden eller underlaget för konstruktionen av mening. Det finns naturligtvis undantag från den här tendensen. Ett viktigt sådant är det växande område som kallas för teknisk konstvetenskap, ett perspektiv där konstens materiella egenskaper analyseras i syfte att bekräfta eller motbevisa olika tolkningsmöjligheter. Inom teknisk konstvetenskap används moderna vetenskapliga metoder för att bättre förstå vad ett föremåls medium egentligen är och för att finna meningsnyanser i denna kunskap.

Detta för oss till en andra definition av materialitet, där material i sig har en ikonografi som är skild från bild-innehållet de eventuellt också förmedlar. Det är en sak att notera att bilder bär på både bokstavliga och symboliska innebörder och en helt annan att notera att ett material bär på mening oberoende av vilka bilder eller föremål som eventuellt har skapats av det. Här finner vi de bredare kulturella innebörder som kopplas till olika material och vi kan därmed börja kartlägga ett visst materials symboliska värde. Ett tidigt exempel på den här typen av materialstudie återfinns i Michael Baxandalls *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, där författaren försöker identifiera innebörderna hos lindträ i det senmedeltida tyska samhället och sedan koppla dem till skulpturer tillverkade av det.⁴ I fallet med Sèvres-tekannen öppnar den här definitionen av materialitet upp två intressanta vägar. Den första bygger på en insikt om att porslin förmedlade en rad olika begrepp till dem som ägde och betraktade det på 1700-talet. Från början förknippades dessa med materialets fysiska egenskaper, framför allt dess vithet, men utöver detta även dess halvtransparenta beskaffenhet, dess förmåga att hålla värme, dess täthet och dess ömtålighet. Men framme vid 1790-talet hade dessa kopplingar sannolikt förändrats och kommit att handla

mer om stil och teknik än om att mediet var en nyhet, helt enkelt för att det europeiska porslinet inte längre var särskilt nytt vid 1700-talets slut. Oavsett vilka porslinets exakta innebörder var kommunicerade det dem på sina egna villkor i egenskap av ett material och oberoende av vad som tillverkades av det, må det vara tekannor, vaser, fat eller statyetter.

Vår Sèvres-tekannas materialitet har fler lager än så, eftersom den skulle kunna bära på ännu en materiell betydelse som dock inte handlar om materialet den faktiskt är tillverkad av utan om materialet den för tankarna till: lackarbetet. De tidigmoderna begrepp som förknippas med lackarbetet liknar i många avseenden porslinets, bland annat om dess beständighet, hårdhet och blankhet. Dessa begrepp sammanföll även med de som omgärdade lackerat trä, trots att det är ett helt annat material vilket producerades med andra metoder och egentligen har andra fysiska egenskaper (bild 5).⁵ Man skulle kunna dra en



Bild 5. Rund maki-e-lackerad ask med motiv av landskap, odaterad, Japan. Stockholm: Östasiatiska Museet, In-1974.0001 (CC BY 2.5).

logisk slutsats av dessa observationer kring begrepp och material och föreslå en ”materialens ikonografi” som en parallell till de symboliska former som Erwin Panofsky förordade inom bildspråket, samt vidare att en sådan materialens ikonografi förändras med tiden precis som de symboliska formerna.⁶ I det här exemplet skulle materialikonografi då med fördel kunna kopplas till smakens historia. Både porslinet och lackarbetet fick sin betydelse genom de förändrade associationer de bar på över tid, och vi kan vidare påpeka att vi förstår dessa material på ett annat sätt i dag eftersom både porslinet och lackarbetet har förlorat många av sina innebörder från 1700-talet. Sèvres-tekannen gör emellertid dessa potentiella associationer ännu mer komplicerade eftersom den deltar i ett slags materialspel – *trompe l'oeil* – mellan de två olika materialen. En 1700-talsbetraktare hade uppfattat referensen till japanskt lackerat trä hos detta keramiska föremål och förundrats över Sèvres förmåga att anspela på det ena materialet samtidigt som man tillverkade tekannen av det andra. Föremålet uttrycker sin materialitet medvetet och listigt.

Materialitet och sociala relationer

Materialspelet för oss till ett tredje sätt att förstå det här föremålets materialitet, nämligen hur det förhåller sig till andra föremål. Även om det inte alltid framgår på ett tydligt sätt i museernas utställningar finns det inget föremål som existerar skilt från en större värld av ting och Sèvres-tekannen påminner utan tvekan sina betraktare om andra föremål som liknar den. Den här definitionen av materialitet handlar således om hur föremål förhåller sig till andra som en del av större trender när det gäller material och utseende. Vi uppfattar den här tekannen som ett 1700-talsföremål eftersom den liknar andra föremål vi känner till från den här tidsperioden, och på samma sätt förstår vi att den inte är från 1970-talet eftersom den till sitt utseende inte överensstämmer med vår bild av den periodens kultur.

Denna tredje nivå av materialitet kan kallas för stilens materialitet. Den här tekannen tillhör det större fenomenet europeiskt kineseri, en fascination för kinesisk konst som är produkten av de täta diplomatiska kontakter, handelsförbindelser och kulturella utbyten mellan Europa och Östasien som inleddes på medeltiden och nådde sin höjdpunkt under 1700-talet. Den här relationens materiella villkor fick en djupgående effekt på den europeiska dekorativa konsten. Vår tekanna skapades med en asiatisk estetik i åtanke och materialet manipulerades just för att det skulle likna föremål från Asien och särskilt lackarbeten och porslin från detta geografiska område. Att förstå vad kineseri betydde vid den här tiden samt hur den här tekannen bidrog till en förståelse av världen (och Kina mer specifikt) genom sin stil skulle vara syftet med den här typen av materiell undersökning. Det är inom den här ramen vi kan placera estetiken, frågan om hur och varför ett föremål ser ut som det gör och varför vissa formval framstår som tilltalande i vissa specifika historiska sammanhang.

Ytterligare vägledning i dessa frågor får vi genom texterna av konsthistorikern Jules David Prown, som var först med att lyfta fram materiell kultur som en konstvetenskaplig metod inom amerikansk konstvetenskap. För Prown är stil mer än bara en förteckning över olika smakriktningar eller moden; han liknar stil vid det freudianska undermedvetna, en domän av undertryckta, uttalade övertygelser som delas av medlemmarna i en kultur. Grunderna i detta kulturellt undermedvetna är inget som brukar formuleras öppet – det är ovanligt att man talar om dem eller skriver ner dem – och detta betyder att man inte kommer åt dem med hjälp av traditionella forskningsmetoder. I stället kan kulturhistoriker identifiera denna kulturens dolda dimension genom stil.⁷ Föremål förmedlar den genom sin stil eftersom ”form är den stora sammanfattaren”, som Prown skriver, med vilket han menar att ett föremåls form kokar ner viktiga föreställningar inom en kultur till utseendet hos ett föremål.⁸ Form ger inblick i en kulturs drömvärld och i dess farhågor och

förhoppningar, på ett sätt som kan överensstämma, men inte alltid gör det, med de uttalade prioriteringar som man sätter ord på mer direkt i andra sammanhang. Man kan se ett frö till det här påståendet hos flera av det tidiga 1900-talets mest inflytelserika konsthistoriker, exempelvis Alois Riegl och Heinrich Wölfflin som studerade relationen mellan stil och kultur. I ett franskt sammanhang kan man även nämna Henri Focillon, vars *Vie de Formes* (1934) diskuterar historiska samband mellan form och material.⁹

Prowns formbegrepp kan vara svårt att greppa, men lyckosamt nog för våra syften illustrerar han den här poängen genom att närstudera en tekanna. Prowns tekanna är en artefakt från USA:s barndom, tillverkad i Connecticut någon gång under 1700-talets sista årtionden (bild 6). Den är gjord av tenn och har ett handtag av trä. Prown analyserar det här föremålets stil genom en noggrann observation av dess enskilda komponenter, och utvecklar från detta en rad strukturella metaforer som inte bara återfinns i dess funktion utan också i dess stil. Bland dem finns metaforiska hänvisningar till vätskor,



Bild 6. Thomas Danforth II (1731–1782) eller Thomas Danforth III (1756–1840), tekanna. Ca 1755–1800, Tenn. New Haven: Yale University Art Gallery, 1967.62 (CCo 1.0 Universal, Public Domain).

välbefinnande, hälsa och trevnad, och deras närvaro i och på kroppen, vilka enligt honom hänger samman med de mer generella formerna av klockor och bröst.¹⁰ Tekannen är en materiell förteckning över begreppen välvillighet och givande, som formen och stilen hos just det här föremålet visar prov på och framhäver. Andra tekannor, exempelvis Nationalmuseums variant från Sèvres, frammanar inte de här begreppen lika tydligt genom sin stil, utan för snarare tankarna till en helt annan uppsättning idéer, som kanske lekfullhet, elegans och exotism. Varje tekanna vi undersöker kan genom sin stil kopplas till sin egen specifika uppsättning socialt delade metaforer. Prown utformar till och med en lista över bestående idéer som ett stort antal enskilda föremål förhåller sig till materiellt genom sin stil: bland dessa finns dödlighet och död; kärlek, sexualitet och kön; avskildhet; kontroll och acceptans; rädsla och hot; ge och ta emot.¹¹

Den som funderar över Prowns tillvägagångssätt kan undra hur pass tillförlitliga den här typen av associationer är när det handlar om att fastställa historisk mening. Detta med rätta, eftersom begreppen som de här tekannorna tillskrivs inte kan bekräftas med hjälp av traditionella forskningsmetoder. När man tillskriver metaforisk betydelse till föremål på det sätt vi just har gjort händer det ofta att man kritiserar för att spekulera eller ägna sig åt ahistoriska fria associationer. Det finns flera sätt att hantera det här potentiella problemet. Prown själv gör det provokativa uttalandet att eftersom materiella kulturstudier bygger på information från våra sinnen är de mindre vinklade än perspektiv som främst grundar sig på filosofisk analys, eftersom intellektet lätt färgas av kulturella fördomar medan våra sinnen i mycket hög grad förblir våra egna. Sinnena är mer direkta, inte lika utspädda i sitt sätt att förmedla förnimmelser till uttolkaren. Prown noterar vidare att medan forskare har utvecklat ett avancerat språkbruk för att beskriva kulturell skillnad genom artefakter har de lyckats mindre väl med att identifiera de gemensamma kroppsliga erfarenheter som binder samman människor

från olika kulturer. I det avseendet har man inom antropologin antagit att det finns delade mänskliga erfarenheter som forskare kan få tillgång till, där sinnlig närvaro utgör en viktig dimension av hur de kan förstå det förflutna.¹² På ett liknande, men mer övergripande plan, har litteraturvetaren Hans Ulrich Gumbrecht efterlyst en ny förståelse av kultur som bygger mindre på opartisk tolkning och mer på närvarons konkreta sinnliga effekter.¹³ Att vara nära något och uppleva det med sina sinnen kan kasta ljus över det på ett sätt som mer analytiska forskningsmetoder inte gör. Konsthistorikern Georges Didi-Huberman har, från liknande utgångspunkter som Gumbrecht, påtalat den egna disciplinens begränsningar som en vetenskap i strikt mening och argumenterat för att den snarare ska betraktas som en fenomenologisk praktik nära kopplad till den individuella forskaren.¹⁴

Den här dimensionen av ett föremåls materialitet kan vidareutvecklas än mer. Om vi återvänder till Sèvres-tekannen påminns vi om att den inte är ett isolerat föremål utan ingår i en servis. Nationalmuseum äger de flesta av föremålen i den här servisen, till och med förvaringslådan från 1700-talet, och genom att visa dem tillsammans förmedlar museet att de är att betrakta som en grupp. Det gör det möjligt för uttolkaren att förstå tekannen som en del av en större materiell kontext. Vi kan beundra Sèvres modellörer och formgivare för deras sätt att arbeta med variation genom att låta en och samma grundform återkomma i flera olika föremål. Tekannen har dessutom en materiell relation som sträcker sig utanför dess omedelbara kontext. För att hitta den behöver vi förstå hur vår tekanna kan ha samspelat med andra föremål vid tiden för sin tillverkning, andra föremål än dem vi förknippar den med i en museimiljö. Här kan vi undersöka ett föremåls proveniens. Kan vi ta reda på vem som ägde den här te-servisen? Om de historiska källorna inte gör det möjligt för oss att identifiera namnen på de här personerna kan vi ändå spekulera om vilka de kan ha varit, eller mer allmänt vilka typer av mänskliga erfarenheter som den här

teservisen bör ha varit en del av? Kan tekannen och dess syskon berätta någonting för oss om förflutna mänskliga erfarenheter?

Detta har visat sig vara mångfasetterade och komplexa frågor som kräver ett omfattande tolkningsarbete. Ett sätt att ta sig an dem är med de traditionella konstvetenskapliga metoderna konnässörskap och socialhistoria, där man undersöker vilken specifik väg tekannen har färdats genom tid och rum och rekonstruerar dess sociala sammanhang. Det skulle avslöja dess historia, men inte nödvändigtvis dess historiska materialitet. Ett sätt att ringa in materialitet mer exakt skulle vara genom att föreställa sig hur tekannen användes och fråga sig hur dess form kan ha bestämt hur människor förhöll sig till den. Den var utformad för att användas på vissa specifika sätt, men den sänder också en signal om andra potentiella användningsområden som grundar sig i dess materialitet. Här kan vi behöva undersöka andra typer av bevis för att förstå tekannans tidiga historia. Textbevis – brev, tidningsartiklar, affärshandlingar och avhandlingar – kan avslöja hur tekannor tillverkades, ägdes och användes i 1700-talets europeiska samhälle. Vi kan också undersöka bildbevis. Den svenske konstnären Pehr Hilleström har gjort ett stort antal målningar av människor i inomhusmiljöer, genrescener som ger inblick i vardagslivet i det sena 1700-talets Sverige.

En av dem föreställer en fashionabelt klädd kvinna, kanske sittande i sin privata salong. Jungfrun serverar henne morgonte, något som gör att huvudpersonen kan identifieras som en kvinna med status och mycket ledig tid (bild 7). Även de olika föremålen runt omkring henne tyder på att hon lever ett liv med lyxvaror av olika slag: en knypeldyna vid hennes ena sida antyder att hon håller på att knyppla en spets, medan klockan, spegeln, målningarna och porslinsvasen visar hennes status i materiella hänseenden. Dessutom läser kvinnan, också det en aktivitet som förknippas med utbildning, status och fritid. För våra syften måste vi förstå att teservisen som Hilleström avbildar ingår i denna kavalkad av lyxvaror och kommunicerar



Bild 7. Per Hilleström, *Ett fruntimmer som sitter och läser, kammarjungfrun kommer med thé*, 1775, olja på duk. Stockholm: Nordiska Museet, NM 0177655 (CC Public Domain Mark 1.0).

tillsammans med allt som visas här.¹⁵ Vi kan gissa oss till att Hilleströms tekanna är tillverkad av porslin i kinesisk stil, vilket kopplar den till Östasien på ett liknande sätt som Nationalmuseums tekanna, även om färgerna skiljer sig åt. Att te dessutom är en asiatisk produkt är i sammanhanget ingen slump; kannans asiatiska utformning överensstämmer med det likaledes asiatiska innehållet, liksom med den eleganta europeiska miljö där teet användes.

Inom samhällsteorin har man på senare tid använt termen *affordances* för att beskriva de möjligheter ett föremål kan ha i ett visst socialt sammanhang.¹⁶ Tekannen låter sig användas som en behållare för te. De *affordances* tekannen erbjuder gör att den utöver te också skulle kunna innehålla kaffe, även om detta inte var avsikten från

början, och den skulle också kunna tilldelas ett nytt syfte som ett kärl för andra ämnen, även sådana som inte är vätskor. Den skulle inte bli någon bra sko, eftersom porslinets materiella egenskaper och föremålets aktuella form inte inbjuder till en sådan användning. Inte heller de sammanhang där vi kommer i kontakt med den för tankarna till en sådan funktion. Detta kan framstå som en löjeväckande observation, men den drar uppmärksamheten till vad ett visst föremål kan respektive inte kan vara på grund av sin materialitet, och till hur materialitet i sig är en aktiv dimension av ett föremål. Den uttalade funktionen hos ett föremål kan aldrig definiera alla dess potentiella *affordances*, och det finns inget socialt sammanhang där man kan föreställa sig hela repertoaren av inneboende möjligheter hos ett föremål. Föremål är kapabla till mer än sina *affordances*, något vi har sett i designforskningens studier av att återanvända föremål och tilldela dem nya syften.¹⁷

Affordances har en historisk och en social dimension: olika kulturer ser vissa möjligheter hos ett föremål mer än andra. I 1700-talets Frankrike hade så gott som ingen kommit på tanken att plantera blommor i en Sèvres-tekanna, men en modern innehavare hade kunnat göra just detta eftersom vår fysiska och sociala relation till tekannen skiljer sig från den hos en tedrickare från slutet av 1700-talet. Vi lägger märke till andra aspekter av dess materialitet när vi ser den på grund av vår historiska position. Det vi har att göra med här är relationen mellan föremål och personer, hur människor har samspelat och fortsätter att samspela med ett föremål samt hur det här samspellet delvis är ett resultat av föremålets materialitet och delvis av det samhälle som samspelar med den här materialiteten. Sammanfattningsvis utgör dessa olika samspelsformer vår fjärde nivå, som skulle kunna kallas för det socialas materialitet. Det sociala kan här förstås både som en tydlig sociohistorisk kontext – vem som ägde tekannen och hur den användes – men också som potentiella kontexter producerade av föremålets *affordances*. Hilleströms fashionabla kvinna samspelade med sin

tekanna genom en noggrant koreograferad interaktion med föremål i sin omgivning som kan hjälpa oss att förstå hur Nationalmuseums svarta tekanna gjorde samma sak.

Haptik och immaterialitet

Denna insikt väcker frågor kring hur man får tillgång till historiska fysiska relationer till ett föremål; en viktig utmaning inom alla materiella kulturstudier. För forskare som arbetar med perioder närmare i tiden har standardlösningen varit att hitta texter som ger inblick i hur föremålen användes. Detta har fått till effekt att textbevis har prioriterats framför andra källor till information, däribland föremålen själva, som alstrare av tolkning. Detta ger skäl att ifrågasätta om man verkligen bör förlita sig så starkt på textbevis: texter är också kulturella produkter och att läsa dem är en historiskt situerad praktik precis som alla andra. Naturligtvis måste forskare som undersöker den materiella historien om ett mycket avlägset förflutet av nödvändighet förlita sig mer på själva föremålen. Hur man gör detta varierar mellan olika ämnesområden, där antropologi, arkeologi, historia, litteraturvetenskap och konstvetenskap har sina egna specifika metoder för att förbinda föremål med deras närmaste sociala miljöer.

Det är en sak att förstå att föremål inbjuder till vissa typer av fysiska reaktioner, men en helt annan att isolera de här reaktionerna för att göra en vetenskaplig analys. En stor del av den konstvetenskapliga metoden bygger på visuell analys, det vill säga på att forskaren närstuderar någonting och försöker rekonstruera tidigare sätt att se på det i syfte att förklara dess utseende. Detta räcker för en visuellt baserad analys, men vid en materiell analys prioriteras ett annat sinne, nämligen känslan, eftersom det är genom beröring som man bekräftar ett föremåls närvaro. Man skulle faktiskt kunna hävda att materialitet och beröring är starkt ömsesidigt beroende av varandra. Hur vet vi att någonting verkligen existerar och inte bara är ett fantasifoster? För att vi kan röra vid det. Därför

kan vi kalla den här femte nivån av materialitet för haptikens materialitet.

Konstvetenskapens intresse för haptik har en lång historia. Riegl utvecklade det här begreppet inom konstvetenskapen för över hundra år sedan och hans arv lever vidare än i dag. En tolkningsstrategi vi fortfarande stöter på är påståendet att konstens texturella egenskaper inbjuder till haptiska metoder. Impastoteknikens grova penseldrag på en impressionistisk målning är sinnliga på ett sätt som aktiverar både ögat och, åtminstone i bildlig bemärkelse, fingertopparna. Man skulle kunna gå ännu ett steg och föreställa sig målningen som en del av en större taktil värld grundad i de specifika materiella villkor som rådde i det sena 1800-talets Frankrike. Det här ramverket uppmärksammar att sinnena har en historia.¹⁸ Även om de mänskliga sinnesförmågornas mekanismer kan vara mer eller mindre konstanta i tid och rum är ramverken för att bearbeta sinnesinformationen fast förankrade i specifika sociohistoriska villkor. Konstvetarens uppgift blir därför att föreställa sig hur beröring kan inverka på vår förståelse av ett föremål och hur dess sinnliga egenskaper ger en ingång till historisk kunskap.

Men här stöter vi på ännu ett problem. De flesta av oss har inte möjlighet att röra vid konsten vi studerar. Sèvres-tekannen kan för närvarande ses på Nationalmuseum, men det är inte särskilt lätt för vanliga människor att röra vid den (och detta av goda skäl!). När forskaren bokar tid för att studera den närmare, och kanske även ta i den, måste hon använda handskar. Även vid de mest närgångna av moderna möten är det alltså omöjligt för uttolkaren att få tillgång till kunskap genom direkt beröring i försöken att förstå den här tekannen. Ändå var just det utan tvekan en viktig aspekt av dess materialitet i det sena 1700-talets Frankrike.

Problemets lösning är inte att bryta sig in i museets montrar och lägga vantarna på tekannen i forskningens namn, utan snarare att bygga upp en syntetisk förståelse av ett föremåls materialitet genom de samlade taktila

erfarenheter man kan förvärva på annat håll. Man kanske inte kan hålla i tekannen med sina bara händer, men man kan röra vid liknande porslinsföremål liksom vid radikalt annorlunda keramiska föremål, och sedan överföra en del av kunskapen från dessa erfarenheter till sin analys av tekannen. När man gör det måste man minnas att beröringen har en egen historia och att våra fingertoppar, som är så vana vid plast och andra syntetiska material i vår senkapitalistiska 2000-talsvärld, inte kommer till porslinsmediet med något som påminner om erfarenheterna hos en 1700-talsmänniska. Men om vi kan föra in dessa skillnader i vårt tillvägagångssätt och inse att vårt historiska avstånd utgör en brist kan vi lyckas isolera, åtminstone till viss del, de haptiska egenskaperna hos ett föremål i dess ursprungliga miljö. Vi kan också börja uppvärdera det haptiska och dess roll i vår förståelse av världen. Vi kan med andra ord sträva efter en parallell till vad Panofsky kallade för en ”syntetisk intuition” i sina studier av visuell ikonografi.¹⁹ Han insåg att moderna forskare aldrig med absolut säkerhet kan återskapa uppfattningen om vad bilder har betytt i det förflutna, men att de trots allt kan skapa en grov, artificiell och ofullständig uppfattning om det förflutnas innebörder som ändå är någorlunda tillförlitlig. Kanske kan den materiella kulturforskaren sträva efter något liknande, efter ett slags syntetisk uppsättning sinnesförmågor som kan göra en grov uppskattning av hur det förflutnas haptiska upplevelser var beskaffade. Något som gör det här projektet mer komplicerat i fallet med vår Sèvres-tekanna är att den visserligen väcker porslinets hela spektrum av taktila intryck men samtidigt också *lurar ögat* genom att se ut som lackerat trä, vilket skapar en haptisk överraskning som är en del av dess effekt. För att en person i det förflutna skulle få en så fullständig upplevelse som möjligt av det här föremålet krävdes det förmodligen att han sedan innan hade taktil kunskap om bägge medierna.

Detta för oss till materialitetens sjätte och sista nivå, som utan tvekan är den mest abstrakta av de definitioner

som diskuteras i det här kapitlet. ”Abstrakt materialitet” kan framstå som en oxymoron, men det är möjligt att föreställa sig materialitetens relation till en dimension som inte är materiell, att förstå hur materialitet kan framkalla sin motsats, det immateriella. För att förstå vad detta kan betyda kan vi börja med observationen att alla kulturer tillverkar saker. Detta är en grundläggande mänsklig aktivitet, och man kan till och med säga att det att skapa saker motsvarar att skapa ett samhälle. Med andra ord finns det inget samhälle som existerar uteslutande som en samling idéer eftersom det alltid skapar sina föreställningar genom materiella villkor. Vissa av dessa villkor uppträder naturligt i naturen, men många andra modifieras genom mänskliga insatser, i vid bemärkelse uppfattat som det att tillverka saker. Dessa materialiseringsprocesser är inte stabila genom tid och rum, utan specifika för enskilda situationer och befinner sig i ständig rörelse.

Inom det antropologiska tänkandet har man på senare tid varnat för antagandet att ett samhälle existerar *a priori* i förhållande till tingen det skapar, att ting är en produkt av en på förhand existerande social värld. Antropologen Daniel Miller har invänt starkt mot denna felaktiga uppfattning, med argumentet att människor skapar sina kulturer genom processen att materialisera dem.²⁰ Inte nog med att människor tillverkar föremål, utan föremål skapar människor genom att ge upphov till vissa möjligheter som inte hade kunnat existera utan dem. Detta ligger onekligen långt från idén om materiell kultur som enbart studiet av föremål. Alla kulturer är materiella kulturer. Om vi accepterar den här premissen blir det inte meningsfullt att fråga exempelvis hur den materiella kulturen i 1700-talets Frankrike såg ut. I stället bör vi fråga vad ett föremål som Sèvres-tekannen materialiserade för Frankrike, hur den fick olika verkligheter, övertygelser och önskningar i det franska samhället att anta fysisk form, och hur den i förlängningen skapade de människor som materialiserade världen ytterligare efter att ha mött den. Hur kan vi förstå den här tekannen som en beståndsdel i materialiseringen

av Frankrike, som reagerar på tidigare materiella förhållanden samtidigt som den också banar väg för efterföljande sådana?

Eftersom den här frågan utgår från insikten om att inte allt i en viss kultur antar materiell form handlar den i grunden om relationen mellan materialitet och immaterialitet. Om vissa frågor, begrepp, idéer och kulturella positioner bli materialiserade så kommer andra inte att bli det, och de förblir därmed immateriella. När vissa materiella möjligheter träder i bakgrunden kan det berätta en hel del för oss om en kultur, eftersom vissa sanningar förpassas till kulturens okända, eller outtalade, domäner. Det här är i regel svåra sanningar som ett visst samhälle inte vill behöva se i vitögat. Ett föremåls materialitet kommer att framkalla dynamiska processer samtidigt som den gör andra osynliga. Det här är ett föremåls begreppsliggörande effekt, de sätt på vilka det bidrar till en falsk känsla av vad som är möjligt och vad som inte är det. Vi bör här notera att den här uppfattningen om det immateriella har beröringspunkter med Prowns uppfattning om ett samhälles undermedvetna som kan påvisas genom ett föremåls stil. Båda är outtalade dimensioner av en kultur som likväl frammanas genom den materialiseringsprocess vi ser hos människotillverkade produkter.

I fallet med Sèvres-tekannen, med sin inspiration från kinesiskt lackarbete, visar det sig att de immateriella dimensionerna av dess materialitet i stor utsträckning handlar om Frankrike. Det är Frankrike – exemplifierat av Sèvres och 1700-talets tekniska och konstnärliga innovationer där – som materialiseras i det här föremålet, snarare än materialiseringsprocesserna i den östasiatiska värld det tycks likna samt från vilken dess materialitet, både den verkliga och den simulerade, är konstruerad. Vi kan därmed tolka tekannen som en djupgående konceptuell utsaga om Frankrikes överlägsenhet i förhållande till andra kulturers materiella produkter, liksom Frankrikes förmåga att namnge och suga upp andra kulturella traditioner i sig självt. De materialiseras alla i den, samtidigt som andra

aspekter av den europeiska kulturen förblir immaterialiserade genom den. Bland dessa finns det här föremålets verkliga kommersiella och miljömässiga dimensioner, exploateringen av människorna som var med och gjorde det och strukturerna av exklusivitet och privilegier som gjorde det möjligt att köpa och använda det på 1790-talet. Tekannans *trompe l'oeil*-effekt för tankarna till den franska uppfinningsrikedomen, här genom att spegla liknande effekter i asiatisk konst, men utvecklar dem på nya och tilltalande sätt. Tekannan betecknar en specifik uppfattning om hur en fransk tedrickare genom sin plats i en materiell värld kan uppleva sig som en del av ett större globalt sammanhang. Om tekannan åstadkommer detta är det som ett föremål förknippat med en förfinad social vardag; den förvandlar med andra ord den asiatiska uppfinningsrikedomen och visuella dragningskraften till någonting ordinärt. De verkliga omständigheterna kring hur fransk diplomati bedrivs i omvärlden förblir immateriella hos den här tekannan, men inte för att de inte var kända eller uppfattades som betydelsefulla utan för att det ansågs bäst att lämna dem därhän, kanske för att de annars skulle kunna avslöja obekväma sanningar om hur ett föremål av det här slaget har tillkommit.

Slutsats

Med min beskrivning av de ovanstående sex nivåerna av materialitet vill jag inte hävda att de skulle utgöra någon komplett och avslutad lista, att det inte skulle finnas andra tänkbara definitioner av materialitet som kan formuleras. Långt därifrån. Det finns utan tvekan andra sätt att se på vad materialitet kan vara inom konstvetenskapen, men den mångfald som de sex nivåerna rymmer antyder att materialitet är ett ovanligt flexibelt begrepp som förekommer i en lång rad metoder och skulle kunna isoleras inom dem för en mer utvecklad analys. Detta skulle ytterligare vidga vår förståelse av vad ett konstverk är och av hur vi, som uttolkare, kan fastställa dess fulla potential

för att förstå det förflutnas kulturer. Fördelarna med ett sådant synsätt är många. Den första är att det lyfter fram föremålets fysiska egenart på ett sätt som inte alltid sker inom andra konstvetenskapliga tolkningsmetoder och tillvägagångssätt. Det andra, och kanske viktigaste, är att det tydliggör hur kulturer förr och nu skapat sin värld genom att producera ting. Det är inte bara idéer som format historien, utan också materiella processer och föremål. Att försöka förstå dessa materialiseringsprocesser kan berika och fördjupa vår bild av historien.

Översättning från engelska av Lisa Sjösten.

Slutnoter

1. Nationalmuseum NMK 3A/1949. Se: Selma Schwartz, "Chinoiserie-Dekor auf schwarzgrundigem Sèvres-Porzellan", *Schwartz Porcelain: Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan*, red. Monika Kopplin, Munich, Hirmer, s. 218–219.
2. Det har diskuterats huruvida dessa föremål bildade en grupp från början, eller sammanfördes på 1800-talet, se: Schwartz, "Chinoiserie-Dekor", s. 218.
3. Michael Yonan, "The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing", *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, red. Georg Ulrich Grossmann och Petra Krutisch. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014, I, s. 63–66.
4. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, s. 27–48.
5. Ann Yonemura, *Japanese Lacquer*, Washington, D. C., Freer Gallery of Art, 1979, s. 3–8.
6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1972, s. 3–31.
7. Jules David Prown, "The Truth of Material Culture: History or Fiction?", *American Artifacts: Essays in Material Culture*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000; och Viccy Coltman, "Material Culture and the History of Art(efacts)",

Writing Material Culture History, red. Anne Gerritsen och Giorgio Riello, London, Bloomsbury, 2015, s. 17–31.

8. Prown, "The Truth", s. 13–14.

9. Översatt till engelska: *The Life of Forms in Art*, övers. Charles B. Hogan och George Kubler [1942], New York, Zone Books, 1992.

10. Prown, "The Truth", s. 18.

11. Prown, "The Truth", s. 21.

12. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, s. 18–45.

13. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Palo Alto, Stanford University Press, 2004.

14. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, övers. John Goodman, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009; Magdalena Krasnińska, "The Convergence of Phenomenology and Semiotics in Georges Didi-Huberman's Aesthetics of the Symptom," *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 49, nr.2, 2018, s. 27–40.

15. Angående målningen, se Pehr Hilleström: *Välähdyskiä 1700-luvun elämästä/1700-talet i blickpunkten*, Helsinki, Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014, s. 101; och angående kvinnlighet och materiell kultur i svenska hemmiljöer, se Carolina Brown, *Den bekväma vardagen: Kvinnor kring bord på 1700-talets Näs*, Stockholm, Carlsson, 2020, s. 94–108 och 255–265.

16. Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, kap. 3.

17. Se Richard Brilliant och Dale Kinney, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, Ashgate, 2012; och Ariane Fennetaux, Amélie Junqua och Sophie Vasset, *The Afterlife of Used Things: Recycling in the Eighteenth Century*, London, Routledge, 2015.

18. Fiona Candlin, *Art, Museums, and Touch*, Manchester, Manchester University Press, 2010, s. 21.

19. Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday, 1955, s. 38.

20. *Materiality*, red. Daniel Miller, Durham, N.C., Duke University Press, 2005, s. 9 och 36–41.

Vidare läsning

- Christy Anderson, Anne Dunlop, and Pamela H. Smith (red.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester, Manchester University Press, 2014
- Anne Gerritsen and Giorgio Riello (red.), *Writing Material Culture History*, London, Bloomsbury, 2015
- Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005
- Daniel Miller (red.), *Materiality*, Durham, N.C., Duke University Press, 2005
- Jules David Prown, “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method,” *Winterthur Portfolio* 17/1 (Spring 1982), s. 1–19.
- Michael Yonan, “Towards a Fusion of Art History and Material Culture Studies,” *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18/2 (Fall–Winter 2011), s. 232–248.