

# Forskning Reflektion Utveckling

*Högskolans konstnärliga  
institutioner och vägvalet  
inför framtiden*

RAPPORT FRÅN ETT SEMINARIUM  
I SIGTUNA 13–14 MAJ 2004



VETENSKAPSRÅDET  
SWEDISH RESEARCH COUNCIL



Stiftelsen  
Riksbankens Jubileumsfond  
The Bank of Sweden Tercentenary Foundation



# Innehåll

TORSTEN KÄLVEMARK & MATS ROLÉN

Förord..... sid 5

MICHAEL A R BIGGS

Learning from Experience. Approaches to the experimental  
component of practice-based research.....sid 6

PIRKKO ANTTILA

Methodological challenges to research of artefacts ..... sid 22

ELIN WIKSTRÖM

Den konstnärliga gestaltningens undersökande  
potential som objekt OCH metod..... sid 37

JOHAN ÖBERG

Konstnärlig forskning ur ett samhällsperspektiv..... sid 43

TORSTEN KÄLVEMARK

Om konst, vetenskap och vishet ..... sid 52

KONSTEN GENOMSKÅDAD?

Samtal mellan Carl-Henrik Svenstedt, Henrik Enquist,  
Pontus Kyander och Elin Wikström ..... sid 58

Vetenskapsrådet  
(Swedish Research Council)  
103 78 Stockholm

© Vetenskapsrådet

Redaktör: Henrik Karlsson, Riksbankens Jubileumsfond  
Produktion: SOYA [www.soya.se](http://www.soya.se)

# Förord

Konsten som kunskapskälla var ett tema som stod i fokus för den konferens som Riksbankens Jubileumsfond (RJ) och Vetenskapsrådet tillsammans arrangerade i Sigtuna 13–14 maj 2004. Hur förhåller sig denna källa till den kunskap om människan och världen som den traditionella forskningen bidrar med? Vilka är de villkor som högskolans konstnärliga institutioner har när de arbetar med dessa frågor? Vilken är den konstnärliga forskningens och det konstnärliga utvecklingsarbetets egenart?

I flera decennier har konstnärer och forskare här i landet tillsammans diskuterat samverkan och gränsdragningar, teorier och metoder på området. De allra senaste åren har diskussionen fördjupats genom en parallell utveckling i flera andra länder, bland dem Finland och Storbritannien.

Även om förhållandet mellan konst och vetenskap i grunden handlar om en filosofisk och intellektuell diskussion aktualiseras förr eller senare finansieringsfrågorna. Regeringen har gett särskilda medel till Vetenskapsrådet för att stödja FOU på det konstnärliga området och Riksbankens Jubileumsfond har sedan slutet av 1990-talet fått olika propåer om projektstöd och initierat egna aktiviteter inom området. RJ har även givit flera projekt- och konferensanslag inom fältet. Mot den bakgrunden har det för båda organisationerna känts viktigt att summera läget, inte minst i det framtidsperspektiv som markeras av en kommande forskningspolitisk proposition.

Konferensen i Sigtuna samlade deltagare från ett brett spektrum av konstnärliga utbildningsinstitutioner. Den gav också flera exempel på påbörjade forskarutbildningsprogram och doktorandernas situation. Diskussionerna illustrerade områdets bredd och dynamik, men vittnade också om att en glädjande samsyn nu tycks växa fram. De närmaste åren torde komma att präglas av fortsatta experiment och initiativ till nya arbetsformer.

Att forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området är ett viktig led i förverkligandet av det som skulle kunna kallas för universitetets eller högskolans idé bär den här konferensrapporten ett värtaligt vittnesbörd om.

MATS ROLÉN  
Riksbankens Jubileumsfond

TORSTEN KÄLVEMARK  
Vetenskapsrådets arbetsgrupp  
för konstnärligt FOU

MICHAEL A R BIGGS

Learning from Experience:

# Approaches to the experiential component of practice-based research

## Abstract

*This paper is about models of research and knowledge. In particular it addresses the implications of so-called practice-based research in art and design as a method or as a mode of communication for experiential content. The investigation is pursued by contrasting the way in which we use linguistic modes of argument and communication with the possibilities offered by non-linguistic modes. Three principal types of experiential knowledge are identified: explicit, tacit and ineffable. Explicit content is expressed linguistically. Tacit content has an experiential component that cannot be efficiently expressed linguistically. Ineffable content cannot be expressed linguistically. It would therefore be necessary to prove that practice-based research only generates ineffable content in order to substantiate the argument that practice-based research necessarily demands non-linguistic modes of argument and communication. This idea is rejected.*

*An ontology of practice-based research is introduced which argues that experientially led research questions are context-dependent, and this affects both the framing of such questions, and the methods for their investigation. It is concluded that the appropriateness of methods is to be judged in terms of satisfying the audience for whom the questions have value. This has consequences for the provision of methodology training in doctoral programmes.*

## The nature of so-called practice-based research

I am going to start this paper with two explicit assumptions. This has a number of advantages, for example, if you do not share these assumptions you can stop reading now, or prepare to argue with me. If these assumptions are constitutive of the problem, in other words if it is necessary to share these assumptions in order to recognise the problem, then once again those who do not share these assumptions are perhaps relieved of any obligation to continue further. It is also a convenient point of argumentation for critics to have such assumptions made explicit.

The first explicit assumption that I am going to make is that practice-based research prioritizes some property of experience arising through practice, over cognitive content arising from reflection on practice. I take this to be the meaning of the term “practice-based research”. Alternative explanations of the meaning of practice-based research can degenerate into statements of the obvious. For example, that research is in some way evoked by, or has consequences in, practice. This is the claim for all action research and there are very few areas in which pure research is so disassociated from the realm of practice and experience that it could not find any application. After all, highly theoretical studies in physics have practical consequences in the development of computing, nano-technology, etc.

Unfortunately even this fairly basic assumption is inadequate as a starting point. Since there is also considerable disagreement in our field regarding the meaning of “research”, perhaps my first assumption merely clarifies in what way research is modified by the adjective “practice-based”. Finding a commonly accepted definition for research is not as easy as it may sound, and so I propose an indirect approach. In the UK, the main funding body for our discipline, the Arts and Humanities Research Board (<http://www.ahrb.ac.uk>), asks applicants to state their plans for the dissemination of outcomes. In order to be as inclusive as possible and to presume only the minimum that is necessary for my argument, my second explicit assumption is simply that research that can be communicated or disseminated is more desirable than research that cannot be communicated or disseminated, because it will have greater impact in its field. Impact is something assessed by the UK’s Research Assessment Exercise (<http://www.rae.ac.uk>). To give examples of what I have in mind, it seems to me that research undertaken by a practitioner into his or her own practice may have a limited interest and applicability to other practitioners, whereas research that draws out from such an investigation a transferable outcome will increase the likelihood that it will be consequential and therefore meaningfully communicated or disseminated to others. I believe that this latter outcome is more desirable than the former, and making this second assumption leaves open the opportunity to disagree in other respects with the AHRB definition of research.

So in looking at the nature of practice-based research we have the initial conditions that it has an experiential component and should be communicable to others. Framing the issue in this way highlights the core of the problem which is the communication of experiential content. That will form the focus of this paper.

There is one other important aspect that we should not overlook and that is the claim that practice is an integral part not only of the communication of outcomes but also of the process of research. I am not thinking of, indeed I am not especially interested in, research that adopts the empirical scientific model of conducting experiments, e.g. with new materials. I am interested in investigations in which aesthetic judgements

are made in relation to sensory objects and one might argue that this process as well as having an empirical basis, that is could be examined through experimentation, actually arises through the experience of being confronted with these judgements and that therefore the identification of the initial problem, as well as its conduct through experimentation, arises in the realm of experience rather than in the realm of cognition.

If we think of Descartes sitting alone in his room contemplating what must be, it is not clear how much of the world of art would have arisen (Descartes 1972: discourses 2 & 3). Artistic enquiry is not just artistic enquiry about the nature of the physical world but is also artistic enquiry about the artistic world. Nearly all research in Material Culture could be described in this way, and that is what makes it different from enquiries concerning the same objects in physics or engineering. Therefore the observation that questions about experience arise through the process or as a consequence of experience, is valid.

In setting out the scope of this enquiry I have suggested that experience may be necessary at the stages of problem identification and specification; evoked somehow thorough process, though not the process of experimentation; and in the processes of communication and dissemination. My next step is to consider what is meant by experience, and the first differentiation is between experiential feeling and experiential content.

## The nature of experiential knowledge

The nature of experiential knowledge is shrouded in a cultural fog stemming from our continuing justifiable admiration for the ancient Greeks. Ancient Greek philosophy valued the life of the mind over the life of the body (e.g. Plato 1961: 48 ¶65). Ever since that time, experiences have been marginalised and thought to be imperfect or second-rate in comparison with intellectual pursuits. We see it in Cartesian dualism, in Locke's notion of primary innate ideas, etc. The complexity of giving a robust rational basis for everyday practical actions can be illustrated by noting that Whitehead and Russell took 362 tightly packed pages of logical notation to demonstrate that  $1+1=2$  (Whitehead and Russell 1927: §54.43), and even that proof did not survive for long without criticism (Steiner 1975: 26).

There are two closely related matters that I wish to separate from the outset. The first is the distinction between experiential feeling and experiential content. The second is the problem of the reflection upon or communication of experiential content in linguistic or non-linguistic modes.

The difference between feeling and content is, I hope, relatively straight forward. If we are interested in the role that experience can have in research then I hope we are agreed that we are less interested in experiential feeling, in focussing our attention on what the feeling is like that comprises or



accompanies a particular experience, and more interested in the meaning of that experience, of the experiential content and how that might be related to the content of our shared context. The question of whether one can reflect upon experience and the extent to which either reflection, that is cognition, or expression, that is in linguistic or non-linguistic modes, corrupts the experiential content is of course a key question. Maintaining phenomenological “authenticity” (cf. Heidegger 1999: 186) is extremely difficult and it is not my intention in this paper to state a position on the possibility of authenticity. For the moment I wish to concentrate on what might constitute experiential content and whether there appears to be something here that could or should be relevant to practice-based art and design research.

We can translate the problem of experiential content into one of representation. Using the concepts above, we seem to consider feelings as representations of content.

Experiential feelings do not have the same form as experiential content, i.e. experiences present themselves as experiential feelings whereas we reflect cognitively upon the content of those experiences, hence my claim that experiential feelings represent experiential content. With some experiential feelings the experiential content represented may be trivial, e.g. pain. However, other experiential feelings represent significant aspects of human experience, e.g. the aesthetic response. Thus there are both sensory and cognitive elements to experience, although I do not mean to imply that the cognitive element is necessarily synonymous with linguistic form.

Returning to experiential knowledge as a *representational* problem, we can identify a feature that is sufficiently important as to underlie the most intractable problem of research in this area. The problem is that the experiential feelings that represent experiential content are private to the experiencing individual. Experiences must be expressed in the first person; “I feel...”. While they remain private experiences they cannot reasonably be regarded as research because they do not meet the criterion that research should be disseminated (assumption 2). But the problems of identifying and communicating first person experiences to second and third persons is notoriously difficult. For example, it has come under sustained attack from Wittgenstein in his so-called private language argument (Wittgenstein 1953: §§243–315).

One of the ways in which we might illustrate this problem is to make a comparison between describing our experiences and describing objects in the world. It is a common model from communication and linguistics that some semantic references can be established through the process of ostension. If somebody asks “what is a chair?” we can point and say “that is a chair”. This process is called ostensive definition. There are three key components: the demonstrative pronoun “that” accompanied by the gesture of pointing, and the term to be defined, e.g. “chair”. But we can only point with our finger to physical objects. So when we are listening to music and

somebody asks “what is a major third?”, how might we analyse the reply “that is a major third”? In the physical example, “that” and the pointing gesture form a pair that gives the reference to the otherwise indeterminate demonstrative pronoun “that”. This is called gestural deixis (cf. Lyons 1977: §15). But we cannot point to the major third. We might make some bodily gesture such as raising a finger or making an attentive facial expression, but the demonstrative pronoun only “points” in the context of the utterance, a process called locutionary deixis. Indeed, we might not have any external phenomena at all. Suppose I reflect using my memory on a piece of music and say aloud “that was a beautiful piece”. How does the demonstrative pronoun operate now? What can we say about the way that the demonstrative pronoun is connected to the idea? Somehow the word “that” points to a thought, a process called cognitive deixis.

The weakness of all deictic [pointing] activity is that there is a certain semantic ambiguity about what is being pointed at. If I point at the chair do I mean the shape of the chair, its colour, its materials, etc.? It is always possible to misunderstand what is being pointed at (Baker and Hacker 1988: 81). Locutionary deixis is vaguer than gestural deixis. Learning what constitutes a major third by only listening to orchestral performances is more difficult than listening to a chord played in isolation on the piano, because there are so many harmonic phenomena occurring at any one time. Conceptual deixis is even more opaque, although it is very common in everyday conversation. I suppose it relies on something like “the suspension of disbelief”, a process of trust, the suspension of semantic analysis. But it is the aim of research to be unambiguous. Therefore identifying and pointing to experiential feeling is at the margins of possibility. It remains to be seen whether pointing instead to experiential content brings the matter closer to the subject of research or makes it an even more remote possibility.

The fact that experiential content is represented by experiential feeling is actually an advantage. A representation is some sort of translation where we step away from what we are trying to conceptualise and describe it in an alternative form, for example a landscape painting allows us to see connections that may be less apparent when confronted by the actual landscape itself. Because we have accepted the possibility of representation we can accept alternative representations. Thus we can paint the landscape, talk about the landscape, write poetry about the landscape, etc. In the case of experiential content, because feelings represent experiential content, some other mode such as linguistic or non-linguistic expressions or performances may effectively represent it. This is an important step because the immediate phenomena are shown to be a means to an end. We may be forced to communicate our research once again through phenomena but nonetheless the focus of the research, that is the end rather than the means, is experiential content. So the conclusion of this section is that experiential feelings are simply representations of that in which we are interested, namely experiential content. Because experiential feelings are

representations, we might substitute other representations for them. This frees us from the necessity of including or evoking experiential feelings in research. Now that the focus and content of practice has been established I will turn to the nature of that content as knowledge and discuss some different types of knowledge arising from practice.

## Explicit knowledge, the tacit, and the ineffable

Gilbert Ryle has made a useful contribution to the discussion by making the distinction between practical and explicit knowledge. His distinction is between knowing-how and knowing-that. Knowing-how is a practical skill, for example knowing-how to ride a bicycle. One does not need to understand any of the theories of physics that explain that riding a bicycle is possible in order to have the practical skill or know-how of riding a bicycle. This does not mean that theories are not relevant since they might help to explain why one cannot easily balance on a bicycle when it is stationary. However, the practice of riding a bicycle is something that need not and perhaps cannot be put into words, and words of description or words of theory are equally unhelpful.

Ryle asserts a particular relationship between practice and theory (Ryle 1949: 30)

Efficient practice precedes the theory of it; methodologies presuppose the application of the methods, of the critical investigation of which they are the products. I.e. efficient practice is not rule-following behaviour, in the sense described and criticised by Wittgenstein, and therefore the extraction of rules to follow is separate and not a necessary consequence of efficient practice.

But when he says “efficient practice precedes the theory of it”, he is not claiming that chronologically first comes practice and then comes theory. Rather he is claiming that practice, in particular efficient practice, can happen in the absence of theory: that efficient practice is not dependent on theory. Not all efficient practice is necessarily followed by theory. Hence “the extraction of rules to follow is separate and not a necessary consequence of efficient practice”.

Therefore Ryle’s difference between knowing-how and knowing-that cannot be used as a defence of practice-based or practice-led research where one might wish to not only ground the research in efficient practice but also claim that the practice is a necessary prelude to theory. One reason why the transition from practice to theory cannot always be made is a limitation of language. Language cannot express everything. It is difficult if not impossible to explain to someone who cannot ride a bicycle what they must do in order to master this practice. As Polanyi puts it “we can know more than we can tell” (Polanyi 1983: 8). One might accompany

a practical demonstration with linguistic expressions such as “hold the handlebars lightly”, etc. but successfully riding a bicycle is a matter of non-linguistically, or as Polanyi prefers “pre-linguistically”, and unconsciously coordinating a number of bodily experiences. Even if one could express this in language it would be more efficient to simply show somebody. This precipitates three types of knowledge that seem to me to be implied in practice-based research: implicit, tacit and ineffable knowledge.

Explicit knowledge can be put into words, perhaps because the term “explicit” implies the term “linguistic”. I do not think that we could say of any practical knowledge that it was also explicit, indeed there is a discussion to be had elsewhere whether there is any such thing as “practical knowledge” as opposed to practical reasoning (cf. Kant, Bourdieu, etc.). Tacit knowledge, of the sort discussed by Ryle and Polanyi, may or may not be made explicit. I may recognise the face of my friend in a crowd, but there are occasions when I may need to make this knowledge explicit, for example in a description to the police. In such cases it may be efficient to use a combination of showing and saying: to draw a picture of the face and say “the eyes are closer together”. Ineffable knowledge cannot be put into words. Experiential feelings are ineffable; but in practice-based research we are concentrating on experiential content, and because experiential content is only represented by feelings it is not a necessary consequence that practice-based research is ineffable.

Thus far I have claimed a number of things that practice-based research in art and design “is not”. I have claimed it is not the only research based in practice, that it is not synonymous with experimentation, or experiential feeling, or non-linguistic communication, it is not private, or ineffable, etc. I will now turn to some matters which seem to me implied by the nature of practice-based research that contribute to building an ontology of the problem: of “what it is”.

## Research questions and research responses

Ontologically, I would like to start at the beginning, with research as answering or responding to questions. What characterises the answer to a question? In the philosophy of language, the principal technique when confronted by a philosophical question is not to try to answer it, but to examine the question more closely to see “what it means”. Employing this technique we might ask, what characterises research questions in the arts, and what kind of response would we be satisfied with? At this point practitioners have the opportunity to assert that practice-based questions and practice-based answers are characteristic. But let us not jump to too many conclusions. Let us admit that there are practice-led questions: questions that arise out of, and as a consequence of, practice. Colour theory may be one such area, questions that anyone ignorant of colour experience would not know about.



*An example of simultaneous contrast from Johannes Itten, Design and Form, p.32*

Let us first consider what sort of answer would satisfy us. If confronted by a sample in which the artist asserts we can experience the effect of simultaneous contrast, there may of course be those subjects who do not experience this effect, or who do not understand what is being sought and therefore cannot attend to the relevant experiential content. How is our attention to be drawn to the experiential content in question, and not to some other feature? This is the general problem of ostension that faces practice-led research. Having overcome this difficulty, is it enough that as a result of our research the audience say “oh yes, so it does!”?

Stating that “this colour physiologically demands its opposite colour” is not a question. “Why is the experiential content of these colour combinations one of simultaneous contrast?” is a question. “What are the boundary conditions?”, is also a question. Questions may be made from any assertion. Some questions do not admit of single answers, e.g. what is the meaning of Hamlet? What is art?, etc. Such questions may be answered in a number of different ways and at different times, e.g. what did Shakespeare think was the meaning of Hamlet compared with what does Michael think is the meaning of Hamlet. If the question is unanswerable (or at least incapable of having a coherent response) then it is not a research question, since the purpose of a research question is to precipitate an answer. We could say unanswerable questions do not have a satisfying outcome for us (see above condition). Questions with multiple answers, i.e. pluralistic questions, may not satisfy one person but have the capacity to satisfy someone else. It is perhaps a measure of the success or impact of research how many other people are satisfied with the answer, i.e. an interpretation of the meaning of Hamlet that satisfies only me is less significant than an answer to the meaning of Hamlet that satisfies every Englishman. This issue of impact is the main criticism against the artist or designer researching his or her own work.

Why do we think research with impact is better than research without it? I think we have an implicit notion of research as useful. Good research

generates answers/solutions/responses that are useful to us. [Please note I have not claimed that it generates answers that are true!] They make connections with other ideas, and perhaps make other problems and questions disappear. A reduction in the net volume of unanswered questions might be regarded as a benefit to humanity. So practice-based research questions need to have the capability of generating responses that a community of users, the audience, finds useful. It needs to do this in such a way as to have some sort of impact on the ideas and actions of that audience. Having an impact depends on making a persuasive connection between the question and the answer, and that is the function of method. Method has received a lot of attention in UK doctoral education, and methodology training is a requirement of the government's quality control agency (<http://www.qaa.ac.uk>).

## Methodology and audience satisfaction

Methodology is the study of methods. One of the defining characteristics of a doctorate or other research degree is that it gives explicit training in research methods, i.e. a methodology course. Research per se is also characterised by deploying explicit and appropriate research methods to research questions, e.g. AHRB definition of research at <http://www.ahrb.ac.uk>. However, the study of methodology has some peculiarities in the arts and in relation to experiential knowledge in particular.

Research training in the sciences is somewhat different from research training in the arts. In the sciences research is normally pursued within a paradigm (in Kuhn's sense of the term). A Kuhnian paradigm is a coherent set of concepts and methods that pervade the scientific approach to research questions at any one particular time, e.g. quantum mechanics. The choice of paradigm is a matter of efficiency for solving problems. Model Theory claims that it is both an indicator and a defining characteristic that methods can be validated in terms of relative coherence rather than in terms of their absolute validity.

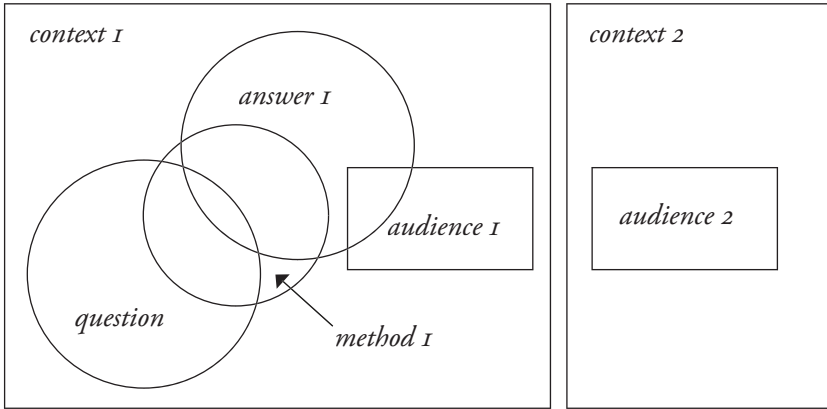
In the arts we do not pursue such a model. We are more likely to describe ourselves as operating within an episteme (in Foucault's sense of the term). This is an ontology (in the philosophical rather than computational sense of the term) from which we are conceptually unable to escape. It is therefore meaningless to apply a coherence test since within an episteme nothing will ever be incoherent. Another consequence is that there is no preference for one set of methods over another since finding multiple solutions is regarded as an asset rather than a weakness, e.g. the multiple interpretations of Hamlet. This presents difficulties for those who desire to provide methodology courses or to make decisions or validate ideas concerning the appropriateness of methods. However this does not mean that the arts are without a decision-making strategy regarding methodology.

The solution to the difficulty that I propose takes its approach from the philosophy of language used to discuss “research questions and answers” above. As we have seen, in the philosophy of language, before one attempts to answer a philosophical question one first analyses the language and therefore the exact meaning and implications of the question. It was Wittgenstein’s [later] view that philosophical questions were characterised by a misuse of language which revealed them to be meaningless or unanswerable. Thus Wittgenstein firstly identified questions as being philosophical if they were based on a misuse of language, and secondly since philosophical questions were either meaningless or unanswerable it was a consequence of his method that he never provided any answers to philosophical questions. For some, including Bertrand Russell, Wittgenstein’s method was therefore unsatisfactory:

Wittgenstein... seems to have grown tired of serious thinking and to have invented a doctrine which would make such an activity unnecessary (Russell 1985:161).

For others, e.g. subscribers to the philosophy of language, the method was satisfactory. From this example we can see that different answers to the same question will provide different levels of satisfaction to different audiences. Arts questions are capable of having more than one answer: this is perhaps one characteristic difference between questions in the arts and questions in the sciences. Thus one must not only identify the question, but one must also be clear who is the audience for the outcomes of the research and what kind of answer will satisfy them? On the basis of this clarity one can begin to identify a method that will result in an outcome that will satisfy the projected audience for the research. For example, if the audience includes Bertrand Russell then the method should not be Wittgensteinian, even though the answer may be satisfactory for others in the audience.

We thus have an implicit formula where the research question can have a satisfactory outcome for a particular audience using an appropriate method. The method will be regarded as appropriate if it has the capability to generate an outcome that is satisfactory to the target audience. But it should not be overlooked that these outcomes in the arts do not attempt to give absolute answers to factual questions [if there are such things]. Research in the arts is interpretational and pluralistic. This reinforces my earlier assertion that the outcomes of research will satisfy some audiences and not others. Audiences who will be satisfied with the outcomes of research share a context with the researcher, in which questions of this sort can be responded to appropriately in this way (Biggs 2002a: 21f.). We can represent this by a diagram:



It will be noted that part of the answer is contained in the question. Thus there are indicators in the question about what may be a satisfactory answer, assuming that the audience shares a concern with the question, or that the set of possible/meaningful questions about the subject belongs to a context shared by both the audience and the researcher. This implies that the researcher is a potential consumer of the research, which is normally the case.

What are the implications of this for the provision of methodology courses? I propose that the outcome is that it is not possible to equip a researcher with a basic toolkit of research methods. The reason that this is not possible, or at least difficult, time consuming, and therefore inefficient; is because of the plurality of answers for various audiences, and the observation that there are no preferred methods, only methods that are pragmatically prioritised in relation to context and audience. Therefore the task of methodology courses should be to provide the researcher with tools for the analysis of the relationship of context, question, answer and audience, so that a method may be tested for its appropriateness. It is the task of methodology: the study of methods, to provide a decision-making strategy for the researcher to answer the question: not “which method shall I use?” but “how shall we determine which method is appropriate?” If the focus of the purpose of methodology courses is thus changed, so too is the content changed: from discussing particular methods, to discussing the problem of appropriateness.

The problem of appropriateness is also one that should guide the composition of the thesis. The question about whether the form of the thesis should comprise only linguistic content, or whether artefacts may also be submitted, or even substituted, should be decided in relation to appropriateness. In the next section I therefore propose to discuss the thesis in terms of content rather than form.

## The thesis

Etymologically, the word thesis has interesting roots. It comes from the ancient Greek *θέσις* meaning to put a proposition. Thus it is the *putting* of



an argument, a proposition, an affirmation, that is relevant and emphasises the rhetorical function of stress in the thesis rather than the proposition or argument that it may contain. Originally the word was used in the context of putting down one's foot or using one's hand to beat time in music, and thence to describing the stress or emphasis in poetry. Later, in logic and rhetoric, we find it refers to a proposition that is "put down", thus giving it a necessarily linguistic form. Finally, according to *The Oxford English Dictionary*, from 1653 we find it used quite distinctly in English in the context of a university degree, to describe maintaining or proving a thesis, i.e. argument [content] in a dissertation [form]. As with statistics it is possible to use dictionary definitions to prove almost anything. Therefore we should simply note that the word thesis has a special use in connection with university degrees, but that this definition does not explicitly state that university theses must consist exclusively of the written or spoken word. I think it is interesting that the origin of the word lies in the practical business of emphasis and only in the context of logic and rhetoric does it imply argument. Of course, a good university thesis will not simply assert something, but will argue it, and this is the context with which we are concerned.

One of the challenges of constructing a linguistic argument is to find common ground with the audience from which to begin one's process of reasoning and persuasion. The first part of any written thesis needs to establish a context in which the research questions arise and the grounds which one shares with the audience. It is common when criticising such an argument to go back to this context and these grounds, and to challenge them. From this starting point in the language-based thesis one takes the reader on a directed journey that leads via an explicit chain of reasoning to a conclusion. To criticise or refute the thesis requires the reader to demonstrate flaws in the chain or errors in the fundamental assumptions.

If we compare this situation with the possibilities that are available if artefacts alone are used for a non-linguistic equivalent of the university thesis, we can make the following observations. Establishing a context or common ground with the audience may require the use of artefacts separately from the main research. For example, one might present some part of an exhibition labelled as "context", or have material apart from the exhibition in a catalogue. But unusually this material would not need to be original but familiar: in order to establish common grounds. Secondly there is the difficult distinction in non-linguistic terms between assertion and argument. In research we do not simply wish to make an assertion in the sense of Classical Greek *θέσις*. We are concerned to "maintain or prove" what is in the thesis or dissertation. Thus we are concerned to provide an argument. Argument proceeds in a particular order from axioms to conclusion. Such a sequencing would also be necessary but not sufficient to characterise a non-linguistic presentation as argument rather than assertion. Finally one needs to deal with conditional aspects of argumentation. Argument commonly proceeds in an if-then mode of valid

inferences. This is conditional: if the initial conditions are not accepted then the conclusion is not accepted. Conditional propositions are characteristic of linguistic communication and it is difficult to conceive how these might be established non-linguistically. Overall therefore, what I wish to claim is that certain aspects of the dissertation may be established non-linguistically by converting aspects of the linguistic model of argumentation into non-linguistic mode. However, certain aspects remain non-convertible, eg conditionals and inference.

It is therefore my current position that while I can find arguments in favour of the combined linguistic and non-linguistic university thesis, I cannot yet defend the notion of an entirely non-linguistic submission. This is coupled with my argument elsewhere that it is part of the nature of research that it is linguistic (Biggs 2002a). We have construed the university thesis as an argument and there are certain properties that mean that they are at least more effectively constructed in linguistic mode, if not definitively constructed linguistically. Therefore if the art and design sector is to defend or accept the exclusively non-linguistic presentation it will need to define the nature of research and the thesis differently from all other disciplines. While this is a possibility it would seem to me to put the discipline at a disadvantage by making it no longer comparable to any other academic discipline, inviting the charge that it should not be in the universities. Since I operate in a university context I am much more interested to defend the way in which art and design has comparable content, and can be undertaken as rigorously, as any other discipline. I am therefore disinclined to redefine art and design research in ways that facilitate the entirely non-linguistic submission rather than considering what scope already exists within the more widely recognised criteria for acceptable research that allows for non-linguistic presentations of research to have a role. Furthermore, the nature of that role needs to be defended so that we are not merely proposing that examples of work can be submitted in addition to text, but that some content of the research both in terms of process and in terms of communication is effected non-linguistically because there is non-linguistic content, ineffable or tacit content, that will simply be omitted from research which is conducted, and more importantly communicated, exclusively in non-linguistic mode.

## Conclusion

In conclusion I would like to summarise the main claims that I am making for the nature of practice-based research in art and design. Regarding the content of practice-based research, I have claimed that the term applies to both process and communication. It seems unlikely that artefacts will be essential to communicate content that is not itself ineffable. On the other hand, ineffable content does not necessarily require non-linguistic communication. Therefore art and design research is not obliged to

be communicated in non-linguistic modes. Experiences are not necessarily ineffable. Experiential feeling is ineffable but experiential feeling should not be the principal focus of practice-based research. Rather it should be seen as having a representational relationship to experiential content, and that should be our target. The claim that experiential content is merely represented by experiential feeling allows us to represent it in other ways, e.g. linguistically, and this explains why we can have an exclusively linguistic thesis about experience. Examples of this would include all philosophical papers written about experience. The question of communication via artefacts therefore becomes one of efficiency rather than necessity.

Ryle's distinction between knowing-how and knowing-that does not raise a category of practice-based activity with philosophical legitimacy, i.e. studying through knowing-how, because Ryle's argument does not provide a necessary connection between knowing-how and knowing-that, and I have claimed that the only part of Ryle that we could use as a defence would be if we could establish an ineffable aspect of knowing-that.

Moving on to method I have claimed that the formulation of explicit questions implies a linguistic mode but does not exclude tacit or ineffable content. It seems clear, and one can find examples such as the Bauhaus, that there are experiential questions that arise out of practical experience, can be investigated through practice, and can be demonstrated by practice. Whether a practical demonstration meets the criteria in terms of a research outcome remains to be discussed. Once an explicit question has been identified I have been critical of the approach in many doctoral programmes that methodology training can include training in a series of off-the-shelf methods. Instead I have argued that training in a decision-making strategy is needed, because there is a dynamic relationship between context, question, method and answer and audience. Varying any of these affects the appropriateness of the method, and I claim that method is the last variable to be determined. This is why repeatedly applying the same method to a variety of problems would be an invalid approach to research in art and design. What I advocate is a methodology training that enables decision-making about the appropriateness of methods.

Finally, in terms of communication, there is nothing about the etymology of the word thesis that precludes practice-based research. Indeed, the phatic aspect rather encourages it. However, the distinct use of the term in relation to university dissertations implies the linguistic mode because it is the nature of academic argument that issues such as context and conditionality apply. I have argued against redefining research in our sector to exclude these issues. The outcome of this paper is therefore to provide a defence of the role of artefacts as an integral part of doctoral and other research, and the doctoral submission, but is an argument against the doctoral submission that consists exclusively or necessarily of non-linguistic content, i.e. artefacts.

## References

- Baker, G. and P. Hacker (1988) "Ostensive Definition and its Ramifications" in: *Wittgenstein: meaning and understanding*. Oxford: Basil Blackwell.
- Biggs, M. (2002a) "The Rhetoric of Research" in: Durling D. & J. Shackleton (Eds.) *Common Ground*. Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University, 111–118. Stoke-on Trent, UK: Staffordshire University Press.
- Biggs, M. (2002b) "The role of the artefact in art and design research" *International Journal of Design Sciences and Technology* 10(2), 19–24.
- Bourdieu, P. (1998) *Practical Reason: on the theory of action* Cambridge: Polity Press.
- Descartes (1972) *Discourse on Method and the Meditations*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Foucault, M. *The Order of Things [Les Mots et la choses]*. London: Tavistock Press, 1970
- Heidegger, M. (1999) *Being and Time*. Oxford: Basil Blackwell.
- Itten, J. (1978) *Design and Form: the basic course at the Bauhaus*. Revised edition. London: Thames and Hudson.
- Kant, I. (1993) *Critique of Practical Reason*. London: Macmillan.
- Kuhn, T. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Second edition, enlarged. London: University of Chicago Press.
- Lyons, J. (1977) *Semantics*. Vol.2. Cambridge University Press.
- Pendlebury, M. in: Dancy, J. and E. Sosa (eds.) (1993) *A Companion to Epistemology* Oxford: Basil Blackwell.
- Plato (1961) "Phaedo" in: *Plato: the collected dialogues*. Edited by E. Huntingdon and H. Cairns. Bollingen Series LXXI. New Jersey: Princeton University Press.
- Polanyi, M. (1983) *The Tacit Dimension*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
- Russell, B. (1948) *Human Knowledge: its scope and limits*. London: George Allen and Unwin.
- Russell, B. (1985) *My Philosophical Development*. London: Unwin Hyman.
- Ryle, G. (1949) *The Concept of Mind*. London: Hutchinson's University Library.
- Steiner, M. (1975) *Mathematical Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press.
- Whitehead, A. and B. Russell. (1927) *Principia Mathematica* Second Edition, Volume I. Cambridge: The University Press.

Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*. Oxford, Basil Blackwell.

*Michael Biggs är Reader in Visual Communication vid Faculty of Art and Design, University of Hertfordshire (UK), utövande konstnär och huvudansvarig för konferenserna "Research into Practice".*

PIRKKO ANTTILA

# Methodological Challenges to Research of Artefacts

## Conceptual premises

The target of education in art schools has traditionally been the promotion of art professionals or teachers. The research competence of these institutions as a whole, and especially of their staff, is a new issue and one with many complications. This certainly applies in Sweden, even more than in Finland, as I noticed when reading the articles in the new “Årsbok för Konstnärligt FOU 2004”.

In Finland we have three (officially only two) parallel routes in higher education, namely the old, traditional universities and arts academies, and the new polytechnics, all carrying out research but in different ways. Our system of higher art education is approximately as shown in figure 1. There are four consecutive degrees, and the doctorate has always been taken after the Master’s degree, never after the BA. The Licentiate degree between the Master’s and the doctorate is voluntary. The Sibelius Academy awards *Master of Music / Doctor of Music degrees*.

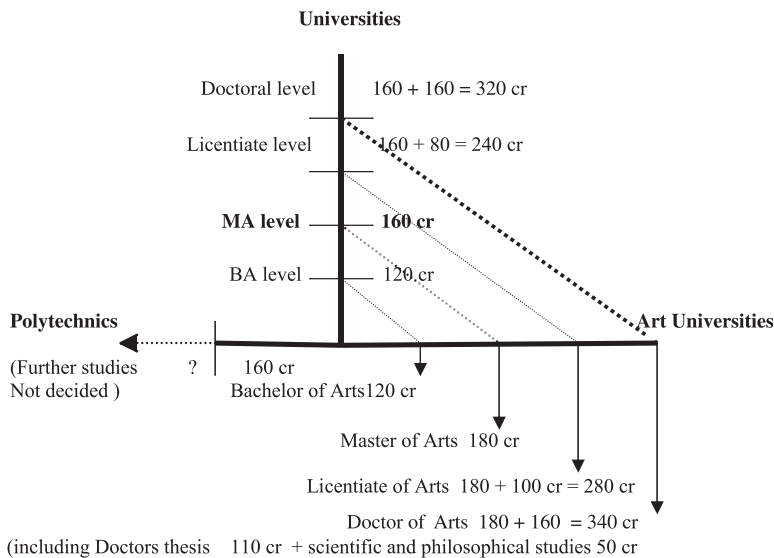


Figure 1. The system of higher art education in Finland, spring 2004

My views here are based on my own twofold experience of the trend in research in artefacts in Finland as a university professor of craft and design and as head of research and development at polytechnic level, at the Kuopio Academy of Design.

I have some experience of creating artefact research programmes in these institutions. My first such job was to establish a new discipline, craft and design, at the old, multi-faculty University of Helsinki, getting it accepted as a scientific subject on a par with the old ones without losing its identity and speciality. As in all art institutions, it was a very old, very professional and educationally weighted art-, and in this case also a skill-based subject that had no previous academic tradition. My second effort has been creating the research and development programme for art education at polytechnic level, at the Kuopio Academy of Craft and Design.

Doing research in this field was a strange new challenge. We very soon learnt that the identity of a new discipline can only be created by experts themselves, not by any administrative or other outside means. We learnt that the following questions must be solved in developing a new science, or in launching MA and doctorate programmes in the arts, and even in R&D at polytechnic level:

- How do we construct and frame the objects of research?
- How do we identify these objects?
- How do we identify the principal researchable aspects of the object?
- How do we define the methods for analysing the phenomena in question?
- How do we define the ethical aspects of research?

From the Kuhnian perspective, all research is based on some fundamental factors:

- The *philosophical backgrounds*: we have to know the fundamental backgrounds to the science as well as to the phenomenon itself.
- The *ontological foundations* of the phenomenon: the nature of the object to be researched.
- The *methodological foundations*: we have to know and understand the relevant method, e.g. the best method to solve our problems.

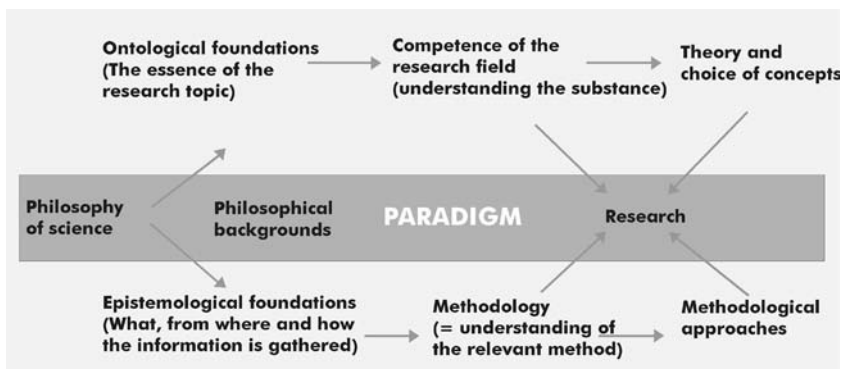


Figure 2. Paradigm concept developed by Anttila 2000, after Kuhn 1994

Researchers must thus be acquainted with the philosophical premises, the theory and research *methodology in general* in addition to having fresh new ideas and being able to apply them to their own research interest. It is not enough to learn some methods, used here and there, to solve undefined problems and write some reports in the nature of “It seems to me that...” At all our art institutions, including the polytechnics, the BA programmes all include obligatory general research method studies amounting to 5–8 credits and a written report / thesis worth 10 credits addressing some project. At MA level (160–180 credit level) about 40 credits consist of obligatory theoretical and methodological studies, including a thesis.

The field of arts is so wide and so complex that the traditional methods and approaches are not enough. Historical, sociological, psychological and educational research, or research in art or design history, etc., affords many theoretical and methodological viewpoints, but something else is needed, something very special, to solve the problems arising from the very character of art and artefacts, focusing not only on tangible or perceived objects, their values, properties and use, not only on the users of artefacts and user values, profiles, needs and cultures, but also on the processes and systems needed in planning or in production or in presenting the phases of artefacts. These processes take in so many innovative, problem-oriented aspects, and there are so many systems to manage and personalities involved that the ordinary methods are, if applied mechanically, doomed to failure.

I was the first to be nominated for the chair in craft and design founded in 1982 at the University of Helsinki. It very soon became clear that if it was to be an independent discipline, it would have to stand on its own theoretical and methodological foundations. When I started, we had nothing to lean on in our brand-new research projects – no theoretical or methodological tradition. At the University of Helsinki, we were the first in the world to do something like this. I did not know anything like our discipline at any other university. The University of Art and Design Helsinki introduced further studies for an MA degree some years later, in the mid-1980s, but initially with no academic criteria. I contacted and visited many universities in Europe and the USA but found nothing to help us. It also took the other Finnish arts academies 10 years to form a clear picture of how to educate their Masters and Doctors of Arts.

At the University of Helsinki, we did have some pedagogical concepts, but we were uncertain how to research the substance itself, such as artistic work processes, artefact planning, the materials used, the techniques to be applied, the skills, values and attitudes of persons involved, and other problems important to people working with design, but from an academic point of view. Neither pedagogical, nor professional nor other applied viewpoints. How were we to set about conducting basic research? How were we to allow for such existing disciplines as art history, economics, technology, ethnology and cultural-anthropology? How were we to find the gist of the discipline in question?



In his doctoral dissertation the Finnish photographic artist Jouko Pullinen discusses this same problem in the following way:

“What is an artist researcher’s relationship to the surrounding reality and to the object of his/her study? This question is expanded to encompass researchers’ position in, and relationship to, the world at large: are researchers like a fly on the wall, on-lookers, or bystanders, or are they more actively involved, with all their senses, taking in the world?”

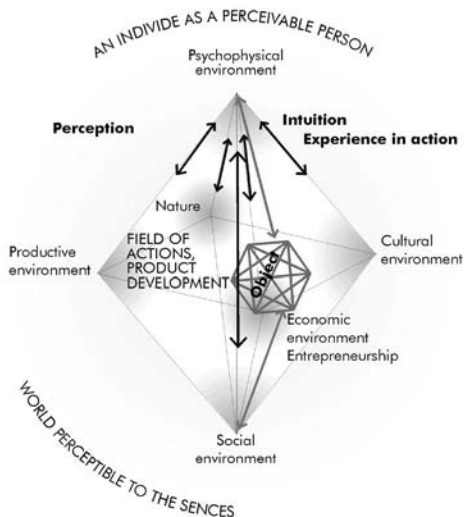
*(Jouko Pullinen: Following a Master – Visual Dialogue Seen from a Hermeneutical Perspective. Doctor’s Thesis in Fine Arts, University of Art and Design Helsinki 2003)*

## Creating Methodological Approaches

For this purpose, we created a figure to present the main idea of artefact research. It began as a figure with 4 factors: man, tools, object, environment, but this was not enough, because there are numerous factors affecting the phenomena in question.

We enlarged the concept of “environment” to take in technological, ecological, economic and cultural aspects. But we very soon noticed that there is dynamic interaction between makers or creators or artists and recipients, so we had to add a new apex, the social environment.

Using the prism-like figure, which proved very helpful, we mapped out the standpoint of the researcher: is he/she concerned with the maker of the artefact and his personality, or other people or social units involved, or the context and environment in which the artefact is created or used, or the processes needed for its creation?



*Figure 3. Finding the gist in artefact research (Anttila 2000,13)*

In this figure all creative activities are controlled by humans, as individuals or a social unit.

- The field can be seen and researched via the production or presentation systems: for example, different methods, techniques and materials of planning, production or expression.
- The field can be seen from the ecological point of view, focusing the research on the use of natural resources, energy, sustainable development.
- The research may focus on economic aspects, or art and design management, or budgeting or marketing.
- There is also the cultural aspect, art and design history, different epochs, fashion, the cultural heritage.
- At the centre of the prism is the object of activities, moving from corner to corner according to the person's own intentions. The interest may lie very near the human mind (artistic work), or it may be very near the social environment. Or the most important consideration may be the technological solutions (new materials, constructions), or there may be a strong "green imperative" behind the design (local-global problems, recycling problems), or economic questions (such as marketing, cost analysis) may dominate. Or the cultural aspect may be the most important of all (semiotic or aesthetic aspects).

At the centre is the artefact, the research object. In defining the research topic we use different function matrixes, drawn here as a hexagon. There may be such functions as the use and usefulness of the artefact, as a tool, as a means of communication or a symbol; the main topic may be need systems, associations, aesthetics or the Telesis function, or the material properties of the artefact, or its historical or psychological background.

Examples of researchable topics are

- personal values and attitudes, perceptions, experience;
- social values and norms;
- product planning and production systems;
- production systems, such as materials and techniques;
- cultural, societal and historical aspects;
- economic factors, such as the resources needed or the production economy;
- consumer and user aspects, such as usability and ergonomics;
- the qualities of the object as a man-made artefact.

We thus have a map of artefact research as a whole, without excluding anything, and have accordingly created a core for our discipline. But in order to get to the heart of the matter, we need a *description of the creative process itself*.

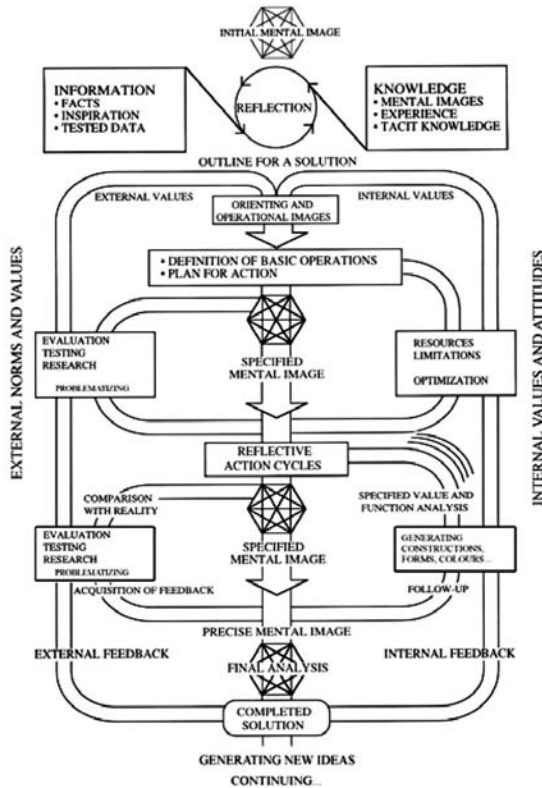


Figure 4 Description of the design process from the designer's personal point of view (Anttila 2000)

The process can be seen from many different points of view: as a description of the industrial design process, stressing multi-professional collaboration, or as a flow-chart of the steps needed to process the whole system. Many design institutes use models describing the industrial production process, but we decided to concentrate on the human, creative process and its characteristics.

Seen from the artistic and individual viewpoint, we took as our starting point the hypothetical description of a creative process based on soft systems methodology theories combined with cognitive theoretical backgrounds.

The main idea of this description is that there is always a basic idea, a mental image as a starting point. Two kinds of knowledge are needed: previous experience and tacit knowledge, and some external information. The process is one of many iterative, successive and parallel loops, consisting of evaluation and feedback, and even research phases. Meanwhile the object – the artefact – becomes more precise and specified. The external and internal values and attitudes affect these evaluation and research phases as well as the whole process. In this model all questions are open and await research.

From these paradigm basics – whether or not we think in the Kuhnian

way – we could generate both theoretical and methodological premises for artefact research. As in every other model, we can use existing theories and previous research findings as a basis for new questions. These will reflect our findings and in a wider context. At the same time we will, however, want to apply them in a new, fresh way. This means that even these models have already generated many new ideas and variations at both academic and polytechnic level.

The theory of artefacts, and not only knowledge in practice (or whatever the researcher's own area of substance happens to be) must be studied exhaustively. When we began our craft and design studies in the 1980s, it was necessary to start with a textbook outlining theoretical approaches to all the possible aspects mentioned. Looking back, it was a vast and bold undertaking, but we had to begin somewhere. Now, 15 years later, we have many new and fruitful research findings and deeper knowledge of the field, but these early beginnings will remain as historical signposts in many ways. We believe that the cumulative knowledge acquired through research in a certain institution is a huge, irreplaceable human asset.

Having established a theory, it was vital to look about for a research methodology. Our schedule was so tight that I in fact started work in partnership with my own students. The first craft and design degree students in our department at the University of Helsinki were already working on their Master's theses. The first two doctoral students had also begun their work. Each student gave a detailed account of his or her theoretical and methodological background at seminars and extra discussions. All drawings, texts and examples were collected and I analysed them in a wider context and incorporated them in my own texts. We evaluated all the photocopies and other material together and after three years, in 1996, we were ready to publish the first edition of a methodology textbook entitled *The Art of Research and Acquisition of Information* and subtitled *Tools for research in the skill- and art-based disciplines*. (translated) This book is widely used, not only on our own discipline, but across faculties as well, despite the fact that its name refers to artefact research only.

Then, as an appendix, we produced a CD-ROM in Finnish with many examples, pictures and photos. A printed edition would have been too expensive. The text was translated into English in 1999. The texts from this book plus some other expert articles on methodology are available free online in English at <http://www.metodix.com/>. The text has, unfortunately, had to be modified for general use and has no examples from the world of design.

The CD-ROM version in English was produced as part of an EU project *Tools and Visions for Inquiring Design* aiming to help numerous small craft and design entrepreneurs in some Member States. It is a "light" and very practical research methodology for use in everyday situations.

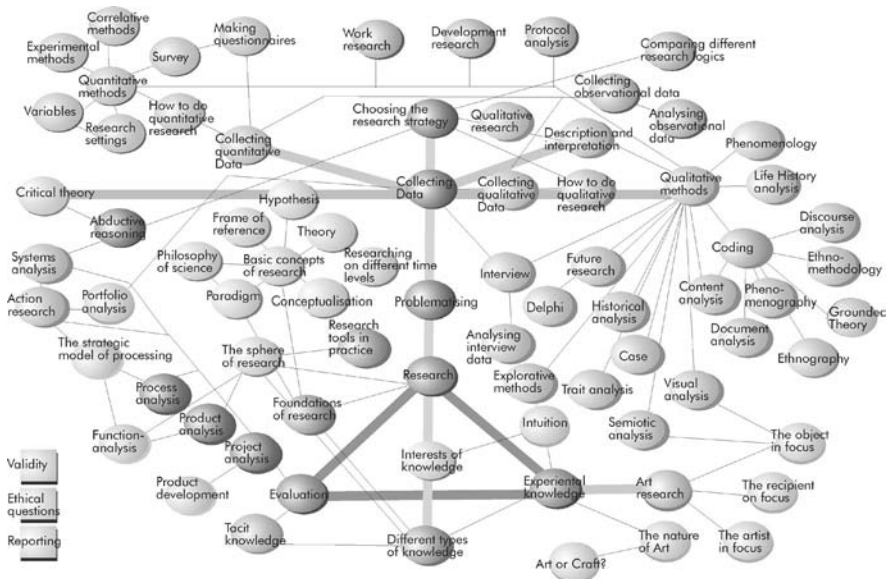


Figure 5. Methodological approaches for different research interests in art and design. (Anttila 2000) (Se även sista sidan.)

In all the development projects quoted I have tried to describe the methodology applicable specifically to artefact research as shown in figure 5. Users of the CD-ROM version can use this chart by just choosing their point of interest.

First the map is divided in three different types of information acquisition channel: evaluative, experiential and scientific. These are not mutually exclusive and can be chosen to yield the most suitable method for a specific need. R&D in art and artefacts can use them after the very first analysis, asking such questions as “what is it all about”, or “how can I process or present my ideas” or “what values are manifest in phenomena”.

With a view to setting science and art on the same research map, we could consider *artistic and creative expressions, here called the experiential aspect of the research map*, as special aspects of research. The same applies when the practical, evaluative aspect of research is combined in this map. Using these expressions, it is possible to reach a level of consciousness that cannot be achieved by scientific research. They have little to do with the processes of traditional scientific research, but because they are considered to implement impressions and ideas in practice, they are treated as separate aspects in this research methodological context.

In the middle part of the left side in figure 6 there are the basic conceptual definitions, such as what the concept of paradigm with its philosophical, ontological and epistemological foundations means, what the framing of a given phenomena means, what making hypotheses signifies, and so on. The vertical axis consists of basic research operations: for example, identifying the problems of the phenomena, collecting the data and choosing the research strategy.

<p><b>What is your interest?</b> Choose the alternative that best matches your own way of acquiring information.</p>	<p>The inquiry for new knowledge can be done in the following ways:</p>
<p><b>By practice</b></p>	<p>By <b>evaluative knowledge</b> as a tool in the development of operations. The purpose of the evaluation knowledge is to improve.</p>
<p><b>By creative expression</b></p>	<p>By <b>expressive operations</b>. The purpose of the artistic, expressive activity is to convey information through experiences.</p>
<p><b>By research</b></p>	<p>By <b>systematic analysis of information</b> to increase the level of knowledge and by using the knowledge to find new applications. The purpose of the research knowledge is to prove.</p>

Figure 6. Breakdown of the knowledge acquisition interest

Artists are very often sceptical about “real research” because they think it cannot be applied to the arts. There seems to be a very strong suspicion of “hard science” with its measuring methods, strict research strategies, and written, very formal reporting systems. All this is partly true, but modern science is so much more. And as I see it, it can be widened to take in new horizons as well. It is of fundamental importance to understand the different knowledge-acquisition methods and their use and value in art research.

The *research knowledge* can be either value-oriented or value-free, depending on which research approach is chosen for the data gathering and analyses.

The *evaluation knowledge*, however, is always value-oriented. Its validity and reliability depend on how effective or ineffective, good or bad, valuable or worthless some specific action, process or production is according to the observations of the person using the evaluation knowledge.

The *artistic expression* is always value-oriented. Its relations to its producer can leave the viewer, the experiencer, the recipient free, but very often its purpose is to be also value-bounded.

The researcher should make it clear to himself what kind of approach his knowledge interest is dealing with. People often say “*I am studying the behaviour of the material*” or “*I am studying the way the colours behave in this particular work*”. These expressions show that the person has no idea what he/she is looking for.

In following the scientific research channel, there are different logics to

choose from on the CD-ROM: quantitative, qualitative and critical research logic, deductive, inductive and abductive reasoning. This route reveals the best solutions for the research in question by interactive communication with the computer, by answering questions on the specific interests.

## Artefact research projects at arts academies and polytechnics

It is very interesting to examine the research curricula of arts institutes in relation to the above description. In Finland, as I said earlier, we have three types of higher art education, and there are, and must be, different research methodologies as well.

I have tried to analyse the theoretical backgrounds, methodologies, data collection and analysis methods used in degree assignments at Finnish arts institutions. I here refer to the article by Andreas Fredriksson in “Årsbok 2004” about Malmö art schools, in which he says that “methodology studies and written reports are undesirable”. Do I take it that it was written on behalf of the Research Council of Malmö Art Institutions?

In Finland, we do not think in this way. In the following I hope to give some examples from Finnish art schools.

The main methodological objectives at arts academies are stated in general in the aims of postgraduate studies at the *Theatre Academy*:

- to obtain new *information* and *experience* about specific phenomena,
- to study the problems involved in *artistic work* and/or the *teaching* of these fields
- *through the development of one’s form of expression,*
- *through artistic experiment and research.*

<b>Sibelius Academy (6–20/180 cr)</b>
Studies in Music Theory and Philosophy of Music in all study programmes (Basic research studies, analysis methods and written report 6cr in Music composition and Theory study programme)
<b>Univ. of Art and Design (34/180 cr)</b>
Analytical and Conceptual Thinking 2 cr
Theoretical and conceptual seminars 2+2 cr
Practical, contextual analysing methods 2-6 cr
Thesis seminars 1+1 cr
Portfolio work 4 cr
Thesis work 20 cr
<b>Theatre Academy (appr. 24/180)</b>
Thematic seminars 6 cr
Thesis 8–16 cr depending on artistic or theoretical study programme
<b>Academy of Fine Arts (appr. 24/180 cr)</b>
Theoretical studies 5 cr

Figure 7. Basic research in MA programmes

The Finnish arts academies and polytechnics seem to avoid the “light” methods popular in the academic world, i.e. interviews and surveys, claiming that they are mass-oriented and lead nowhere in the art world, not to mention the scientific-technological methods so prominent in traditional academic research.

There seems to be an explorative, very serious new methodological search going on. Students at the Finnish arts academies are very interested in the philosophical and hermeneutical-phenomenological backgrounds to phenomena. Philosophers like Habermas, Gadamer, Merlay-Ponty and Lévi-Strauss appear very often in dissertations as background theory formulators.

Qualitative and critical theory methods and action research methodology are mentioned most often in speaking of methodological solutions. On examining all the doctoral theses on artefact research presented in Finland in the past five years, I could find only three out of about 25 that had used a quantitative, test-based method, in this case applied to material research in textiles.

Some historical (mostly cultural-historical) or ethnological analyses can be found, but they are very often combined with some content analysis method.

## Combining the research and artistic parts of the theses at art institutions

At the Sibelius Academy, “research” means different approaches to the performance of music: historical and systematic approaches; fundamental and applied research, and development work. All programmes, both artistic and academic, require research readiness but to a different degree and for

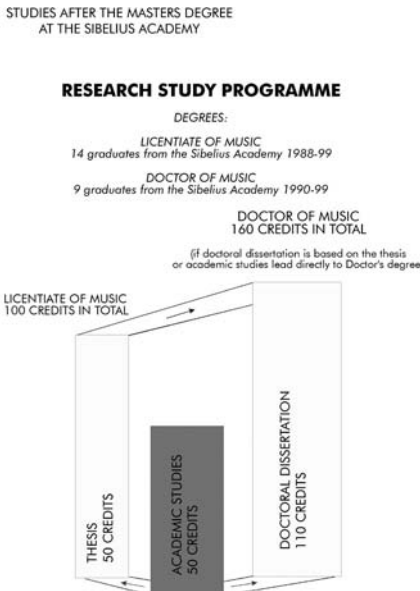


Figure 8. Studies after the Master's degree at the Sibelius Academy

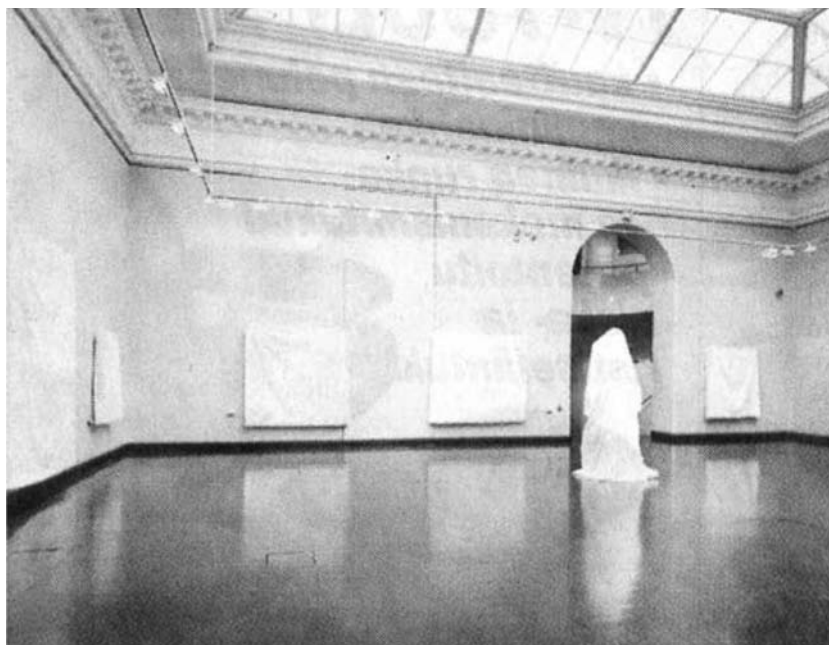




researcher asks what happens in the recipient's head on looking at these artefacts. The viewer knows that something is hidden, but what? Many people remember what is behind them, but they nevertheless try to guess. The wild associations break into a gallop. White is never just white and the viewer begins to see "through" the fabric. The research paradigm leans on the phenomenological approach and the methodology is phenomenographic, describing a phenomenon through the person's conceptions.

I am happy to say that Ari Kakkinen has just received a major prize of €1,000 from the Academy of Finland in a competition: The competition assignment was to design a work of art suitable as a science prize for young researchers who had made scientific work known to the public at large, promoting an interest in science.

But there are other, less pleasing experiences, too. During the past academic year there was at the University of Art and Design Helsinki a huge and very public debate over one special doctoral thesis. The project was an artistic one with a very ill-defined written part. Had it been artistic, with paintings only, I presume it would have been accepted, but combined with the trifling, non-pertinent nonsense written about it in the name of 'critical analysis', the case had all the ingredients of a scandal. The doctoral student was finally awarded her doctorate after a discussion in the press, partly started by her, placed the blame on incompetent supervisors and other staff at the University. The publicity was very hard for UIAH, but it did serve some useful purpose in that the University then issued new, more precise regulations for doctoral studies.



*Figure 10. MA exhibition by photographer Ari Kakkinen, Helsinki 2004.  
(Se också sista sidan.)*

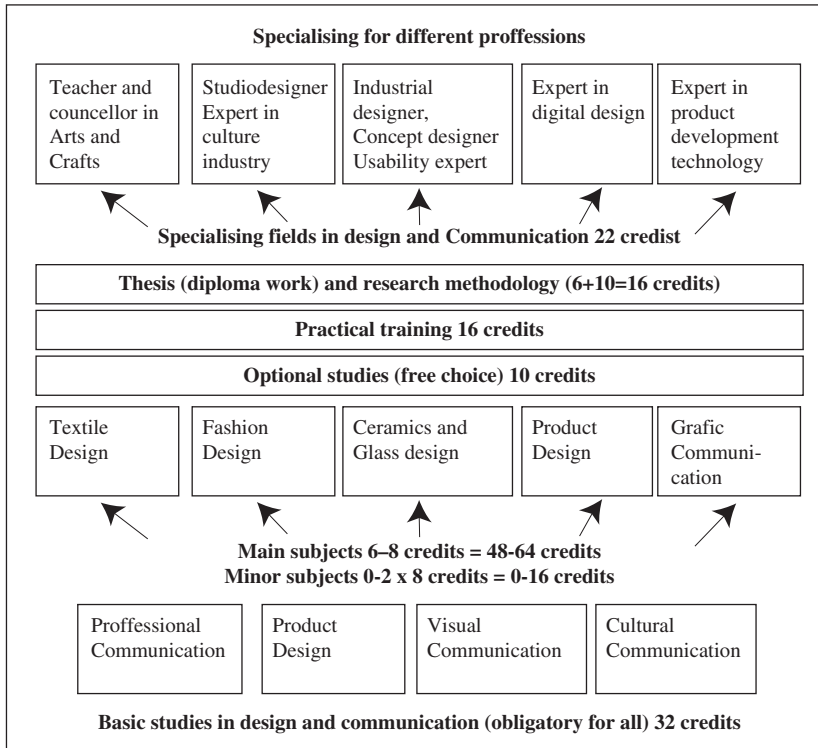


Figure 11. Studies at the Kuopio Academy of Design

The R&D at our new Polytechnics is oriented towards working life. This means that every thesis must be connected with professional art and design. The main criterion is the acquisition and use of new knowledge, innovations, expressions, product development results, in a professional context.

## Conceptualising art and artefacts by research

When the first artistic doctoral dissertation (dealing with the photographs of Taneli Eskola and a historical analysis of Aulanko Park) was defended at the University of Art and Design Helsinki, Department of Film and Television in 1988, it was assessed in the traditional academic way. In this example we can see something fundamental in scientific terms: the conceptualisation of phenomena and the language we use for this purpose. Jyrki Siukonen, DA in Fine Arts, says the same thing with the words: “The central problem in fine arts is how to say it in words.”

From the beginning of modern science, theoretical thinking has meant the same as verbal expression. What is more: ideas have to be expressed in an internationally accepted language. Once upon a time this was Latin, then French, in modern times German, and nowadays it must be in English to be accepted as real scientific work. If it uses numbers and mathematical formulae, so much the better.

Musicians express themselves in sound, dancers in gestures, designers in forms and materials; photographers use cameras and painters express themselves in lines and colours. But none of them are very enthusiastic about explaining their work in words. Why, then, do we need to conceptualise using language?

Problems of conceptualisation are widely discussed by the artists and doctoral arts students, as indeed by developers of digital learning and working environments. The virtual communication technologies are making great progress. They require a new outlining of communication systems where the traditional, verbal conceptualisation no longer works. The concrete link with the object and other people is missing. How, then, can it be provided?

In my present study “Conceptualisation as a Challenge in the Collaborative Design Process” funded by the Academy of Finland, I am comparing linguistic conceptual expressions with visual (and if possible with other perceptual) ones. I am convinced that it is possible to find new ways to communicate with the traditional scientific world by new methods of conceptualisation. All we need is an acceptable new language for conceptualising the artist’s thoughts and ideas.

In conclusion, dare I say that this research development work, strange and demanding as it was initially, seems after all to be a success at all our arts institutions. No one in Finland today would disagree. On the contrary: this year, for example, a new methodology textbook will be published for polytechnics, artistic research included, written by a voluntary collaborative work-group consisting of different professions and institutions from all over the country. It will be published at a special methodology congress at the University of Jyväskylä in December.

While writing this paper, I contacted research professors at all the art institutions and they were all very keen to talk about these questions and confirmed my views.

I am convinced that a new highway can be found for artistic research – a new way to conceptualise the substance in arts. Something that crosses the verbal language barrier. This is the primary challenge to methodology in higher art education.

*Pirkko Anttila, professor emerita, är forskningschef vid  
Kuopio Academy of Art and Design.*

ELIN WIKSTRÖM

# Den konstnärliga gestaltningens undersökande potential som objekt OCH metod

TRE VERK FRÅN 1993, 1997 OCH 2001.

## I. Hur skulle det gå om alla gjorde så?

1–21 november 1993 medverkade jag i en grupputställning med titeln ”ICA”, som ägde rum i snabbköpet Malmborgs, Caroli City i Malmö. Därigenom fick Malmö ett ”ICA”, som i internationella sammanhang står för Institute of Contemporary Arts, men som i Sverige representerar en av landets största snabbköpskedjor för mat och dagligvaror. Idén var dels en reaktion på att många av stans utställningsmöjligheter för samtida konst lagts ned, men också ett försök att nå ut med samtidskonsten till en bredare publik. Mitt bidrag var att placera en säng i snabbköpet och diagonalt ovanför sängen en elektronisk display, som erbjöd följande löpande förklaring:

”En dag vaknade jag och kände mig slö, sömnig och sur. Jag drog täcket över huvudet för jag ville inte stiga upp, se mig omkring eller prata med någon. Under täcket sa till mig själv, så här ska jag ligga, orörlig, utan att säga ett ord, så länge jag vill. Jag tänker inte göra någonting, bara blunda och låta tankarna komma och gå”.  
”Hur skulle det gå om alla gjorde så?”.

I tre veckor valde jag att ligga tyst i sängen utan att göra någonting, under snabbköpets öppettider, på vardagar 9.30–19.00 och på helgerna 9.30–15.00. I situationen som jag konstruerade möttes två rörelser, aktiviteten i snabbköpet och stillheten i sängen. Yttervärldens ordning, det avgränsade, det ändamålsenliga, som ständigt upprepar sig – och sinnevärldens oordnade flöde i tillståndet mellan vakenhet och dröm, det gränslösa, det flexibla, det överflödiga och slösaktiga, där allt är möjligt. En diskussion uppstod på den plats där ingenting oförutsägbart annars inträffar.

Bland de situationer som uppstod kan nämnas en äldre dam som lutade sig över sängen och sa, ”jag vet hur du känner. Jesus räddade mig. Låt honom

hjälpa dig!” Sen började hon läsa högt ur bibeln. När la mig på andra sidan följde hon efter. Hon jagade mig från sida till sida. ”Öppna ögonen, se på mig”, sa hon. Jag drog täcket över huvudet, men hon stod kvar och läste vidare. Damen besökte mig varje dag. Efter predikan placerade hon lappar med bibelcitater under min huvudkudde. En kille tog en pall med sig och satt och läste upp sina dikter för mig. Jag hörde en äldre man muttra till sin kompis, ”vad fan är det här? Är det reklam för sängkläder eller?” Några dagar senare dök han upp igen tillsammans med en annan kompis. ”Vad är det här? Är det en riktig människa eller en docka?” Frågade kompiserna och nöp mig i tån. ”Ett konstverk”, svarade mannen, i ett tonfall som lät kompiserna förstå att han var lite bakom som inte hade fattat det och höll en liten föreläsning om samtidskonst direkt hämtad från en artikel om utställningen i tidningen. En pappa frågade sin son hur det skulle gå om alla i hela Sverige vaknade en morgon och inte ville stiga upp ur sängen. ”Det skulle bli kaos”, svarade pojken. ”Rätt svar”, sa pappan och gick vidare.

En morgon i butikens omklädningsrum, där personalen bytte om till arbetskläder och jag till pyjamas, berättade en kvinna att hon hade sett tre utomjordingar. De stod runt sängen, hade kallt, toppigt huvud, trenchcoat och kamera på magen, tog några bilder och försvann. Det hände att folk kom fram till sängen och förfasade sig över att den var ohygienisk. Men när de hade fått klaga av sej verkade de glömma kvalitetsrisken och stod där länge och småpratade.

## 2. Returnity

Tillsammans med Anna Brag drev jag cykelklubben Returnity som existerade i Münster i fyra månader under utställningen Sculpture. Projects in Münster sommaren 1997. Klubben hade nio cyklar och ett klubbhus som låg i anslutning till Promenade – e 4 och en halv km lång cykelbana i cirkelform. Förr i tiden omringades Münster av en vallgrav. På artonhundratalet fylldes den igen med sand och blev promenadstig i stället.

En Returnity-cykel är en helt vanlig cykel som har ett Returnity-kit påmonterat; ett par extra kugghjul som gör att cykeln rör sig i motsatt riktning. Man sitter som vanligt och trampar som vanligt. För att underlätta det här omvända sättet att färdas på, är cyklarna också utrustade med backspeglar och stödhjul. En begränsad upplaga Returnity-kit fanns till salu i klubbhuset. Jag, Anna och våra assistenter skötte klubbens aktiviteter. En informerade besökare, diskuterade och hjälpte de som ville provcykla på med hjälm, knä och armbågsskydd samt en orange väst, som gjorde dem synliga för övriga cyklister. En instruerade Returnity-cyklister på den 100 meter långa övningsbanan utanför klubbhuset. En räknade och registrerade cyklister som passerade förbi på Promenade.

Vi hade två register, ett för regeln, de ordinära cyklisterna och ett för undantaget, de Returnity-cyklister som klarade hela varvet runt Promenade.

Protokollet fördes inte bara för att se hur många som faktiskt hade förvärvat färdigheten att Returnity-cykla, utan för att visa antalet vanliga cyklisterna som också skulle kunna bli Returnity-cyklisterna eller cykla på andra ännu oprövade sätt. Oftast i statistik räknas undantaget inte in i regeln – och regeln inte in i undantaget.

Av de över 2 200 personer som provade Returnity-cykling utkristalliserades en grupp på 50 verkliga entusiaster, våra stammisar. Att lära sig Returnity-cykla är en intressant kraftmätning mellan ens experimentlusta och ens inrotade vanebeteende, mellan höger och vänster hjärnhalva. Känslan när man väl har lärt sig är som att befinna sig i en dröm i vaket tillstånd.

Returnity-cyklisterna påträffas idag inte bara i Münster utan även runt om i världen, i Toronto, New York och Peking. Försöket att se om regeln, de ordinära cyklisterna och undantaget, Returnity skulle kunna samexistera på en redan i bägge riktningar starkt trafikerad cykelbana, resulterade i att Returnity-cyklisterna oftare körde in i varandra än kolliderade med övriga cyklisterna.

Gatunätet i Münster ser ut som ett spindelnät och har massor av återvändsgränder och enkelriktade gator. Därför tar man sig lättast fram på cykel. Enligt tyska Sifo har Münsterborn två och en halv cykel. Returnity knöt an dels till den kopiösa mängden cyklar i Münster, men också till det tyska fenomenet "Verein", en idag avdragsgill föreningsverksamhet med anor långt tillbaka i tiden. Medeltysken är medlem i 6–8 "Vereins". Efter att ha beviljats specialtillstånd från länsstyrelsen fick jag ta del av handlingar om stadens officiella och inofficiella klubb, alltifrån Anette von Droste-Hylshof-sällskapet till gay-klubben för vd:ar eller vice vd:ar som inte har talat om för familjen att de är gay. Under rubriken cykel fanns 33 stycken klubbar med olika inriktningar.

Genom att arbeta i form av en klubb ville vi fokusera på, att till skillnad från livet i till exempel en svensk bondby för trehundra år sen, där det inte var lätt att bilda sig en annan uppfattning om tillvaron än den gängse, präglas det offentliga livet idag av en social rörlighet. Från det att man vaknar på morgonen till det att man går och lägger sig på kvällen passerar man genom ett gytter av ständigt skiftande kretsar. Bostadsrättsföreningen, dagiskooprativet, jobbkompisarna, stammisarna på bussen, gymet, kvarterskroger, virtuella mötesplatser som Mud och Palace, fansen till hemmalaget, landslaget och så vidare. Att röra sig mellan olika sammanhang och prova sin egen roll i de mer eller mindre slumpmässigt formade sammanslutningarna har idag blivit en naturlig och viktig del av identitetsprocessen.

Vår cykelklubb kan ses som en del av denna samtida tribalism – stamväsande – som bygger på en misstro mot kollektivistiska åsiktspaket och pakter. Om tillvaron inte är given, utan konstruerad, hur kommer det sig då att vi inte provar fler sätt att konstruera den på? Och breddar våra upplevelser av den. Är det vår kulturella påverkan som gör att vi beter oss vanemässigt? Om vi inte höll kvar vid våra kulturella överenskommelser skulle vi då vara totalt livsfarliga?

När man lär sig att röra sig i en ny riktning, skapas ett fält av tankar och erfarenheter, där man kan uppfatta verkligheten annorlunda. Vi ser något annat när vi ställs inför relationen mellan kroppens rörelse och cykeln; mellan cykeln, omgivningen och andra cyklister, andra riktningar etc. och möter komplexiteten i att betrakta allt detta genom en backspegel.

### 3. ...the need to be free...

För ett par år sedan fick staden Dundee i Skottland två nya byggnader. En konsthall med bar, biograf och ett köpcentrum med efterlängtade butiker och caféer; GAP, H&M, Starbucks etc. Byggnaderna ligger ett stenkast från varandra och har blivit de mest populära mötesplatserna i stan.

På Overgate shoppingcenter i Dundee är trivselfaktorn aningen högre än vanligt men det ser ut och fungerar som vilket köpcentrum som helst. Byggnaden ligger granne med kyrkan och sprider ut sig över det som förut var stortorget. Torget som en offentlig plats har ersatts med ett privatägt palats. Här finns produkter för alla, från BB till begravning. Inte bara de senaste kläderna, maträtterna och resorna. Varumärken har övertagit den position religionen och ideologin haft, det som köps och säljs är inte produkter utan budskap och drömmar; glädje, styrka, status, makt, framgång och integritet.

Gränserna mellan reklam och konst, marknadsföring och kultur suddas ut mer och mer. Att konsumera är att köpa sig en identitet, att signalera vem man är och vill vara. Tröstköp, impulsök, belöning. Shopping tillfredsställer behovet av omväxling; nyare fräckare produkter och upplevelser. Företagen har övergått från varuproduktion till framställning av symbolvärden. På spårvagnar, tv, Internet och i magasin och filmer scannas budskapen in i våra medvetanden. Reglerna för konsumenten i varuhuset är något stramare än för medborgaren. Det vimlar av uniformerade och civilklädda vakter på affärsgatorna och området övervakas av videokameror.

Just nu planerar någon att störa ditt liv. Han eller hon kanske fäster ett klistermärke med en subversiv slogan på en bussruta. Eller målar över en annonstavla på stan. På samma sätt smyger en del av mina sociala kommentarer sig in i människors vardag. Den här gången, i form av en aktion i en rulltrappa i Overgate shoppingcenter.

Med hjälp av Katrina Brown på Dundee Contemporary Arts sökte jag tillstånd från chefen på Overgate att genomföra idén. Efter många turer hit och dit fick jag det. Hade jag inte haft tillståndet hade handlingen stoppats redan efter 10 minuter, längre tid än så tog det inte förrän jag blev stoppad av en vakt. Han grep tag i min axel. Jag lyssnade på musik, och kunde inte höra vad han sa. Han slet av mig hörlurarna och frågade vad jag höll på med.

Allt jag gjorde var att använda rulltrappan. Jag åkte upp, ner, upp, ner, upp, ner. Om och om igen. "Varför?" Frågade vakten. "För att jag gillar det", svarade jag. "Är du galen?" Frågade han. "Nej", svarade jag, "det är



sån skön känsla att åka. Byggnaden är fantastisk och alla människorna. Kolla mannen därnere i kaféet. Vad tror du han läser för bok? Och har du sett att en av jokerdockorna däruppe i taket, har tappat huvudet. Det ser ut som den har tuppatt av"! Nu hade han också åkt runt ett par varv, så jag frågade honom, "visst är det kul, man svävar, flyger! Varför betala massa pengar för åka långt iväg till nån exotiskt plats när man kan få en gratiskick av det här"! Då började han skratta och sa "Det just därför det är förbjudet. Ska du hänga runt här får du minsann köpa nåt". Så jag bad min assistent att gå och köpa en kaffe åt mig för att vinna lite tid. "Det är lika bra att vi presenterar oss", sa jag. "Jag heter Elin Wikström. Jag och min kompis har fått lov att använda rulltrappan i två veckor. Du blir filmad nu. Kameran står där borta. Vi är på flykt, gör en roadmovie om frihet." Det hade kommit fem vakter till. De ville se tillståndet. Jag hade det inte på papper, så jag fick be de ringa till konsthallen. "Jag är också filmare", sa vakten och pekade ut övervakningskamerorna. Jag kunde inte låta bli att fåna mig och vinka åt vakten bakom skärmen.

Jag hade börjat åka klockan tolv. Fem i ett tog min assistent Elin Strand ut videobandet ur kameran och stoppade in ett nytt band. Innan hon ställde sig i rulltrappan gav hon bandet till mig. Jag tog med det till konsthallen. Filmen visades på en monitor upphängd i trappan mellan entrén och baren. Fem i två var jag tillbaka på Overgate, laddade kameran med ett nytt videoband och fortsatte åka. Borta på DCA stoppade Elin in andra bandet. Så höll vi på sex timmar om dagen de kommande två veckorna. Alla dagar i veckan utom måndagar då DCA är stängt. Det blev allt som allt 84 videoband.

Precis som kunderna i rulltrappan bar vi också kassar. Men istället för butiks-logga, stod det "...the need to be free..." på våra. De trycktes i grafiska verkstaden på DCA och hade samma form, färg och typsnitt som DCA -shopens egna kassar. I kassarna hade vi kassett-banden som vi lyssnade på och flyers med en kort presentation av projektet, som vi delade ut när det behövdes. Fast det var mer spännande att prata med folk. Antingen frågade de personalen i affärerna och butikerna eller kom direkt till oss; "Är du modell? Vad är det reklam för? Samlar ni in pengar till nåt? Är ni från Smack your Pony? (humorprogram på tv). Varför gör ni det då?" "Vill du prata", sa vi och tog av oss hörlurarna, "får du åka med". Vakterna hade tålmod med alla som kallade på dom. En berättade om någon som kommit fram och sagt, "har du sett tjejen som åker runt i rulltrappan. Är hon knäpp eller? Hon har promenerat runt där en halvtimme nu. Har hon inget vettigare att göra?" "Du då", svarade han. "Har du inget annat att hitta på än stå och glo på henne?" Ibland lade de sig i för mycket, ett stort gäng, bleka, svartklädda gothare som Elin gillade att prata med blev utslängda.

Vi fick olika reaktioner, folk tyckte att var ett bra skämt, ett schysst politiskt hyss. Gjorde tummen upp och gav oss presenter. Retade sig på oss och bråkade med oss. Stötte på oss, bjöd oss på lunch och använde vår

kamera för att göra reklam. Med de som tog sig tid att följa med hade vi allvarliga och roliga samtal om allt från frihet, semestrar, arkitektur och feminism. De som showade framför kameran, kom till DCA för att kolla på bandet och folk som sett bandet på DCA tog sig till Overgate för att se det "live". Näst sista timmen, sista dagen gick rulltrappan sönder. Av reparatören fick jag veta att om vi hade gått söderut istället för i cirklar hade vi varit i London nu.

Under monitorn på DCA hängde likadana hörlurar som Elin och jag hade på oss, kopplade till en cd-spelare med Funcadelic-låten Free Your Mind (And Your Ass Will Follow). Ur högtalare i trapphuset strömmande en 30 minuter lång remix av låten, med inslag av säckpipa och rulltrappsljud. Precis som Elins och min handling handlar texten om att känna sig låst eller fri. Vad är frihet? För mig? För andra? Att få utöva de fri- och rättigheter som uttalas i FN:s allmänna förklaring om de mänskliga rättigheterna? Att vara fri i sitt handlande och i sitt tänkande, kännande, önskande och varseblivande? Vilka yttre och inre faktorer hindrar oss från att uppfylla våra önskningar och mål? Ekonomiska? Sociala? Okunskap? Rädslor? På egen hand och tillsammans med andra. Hur kan vi vara säkra på att våra önskningar och mål är autentiska?

freedom is free of the need to be free...  
free your mind and your ass will follow

I köpcentrumet där man vanligtvis ränner omkring och följer impulser underordnade vi frivilligt oss en struktur. Eller som nån sa: "Om man tänker sig rulltrappan som styrda tankar och begär, är du och din kompis som en tanke eller känsla som flödar fritt".

...the need to be free... avslutades för vår del, med att vi på flyget från Dundee till London, pluggade in hörlurarna och lyssnade på Funcadelic-låten. Skulle vi dö nu? I luften som Thelma och Louise. George Clinton skrek: "Open up your fucking mind and you can fly!!!"

Projektet finansierades av Dundee Contemporary Arts i Skottland och Moderna Muséet Projekt i Stockholm. Trio Escort (Fredric Bergström och Jesper Norda) Göteborg gjorde soundtracket.

*Elin Wikström är professor i bildkonst vid Konsthögskolan i Umeå och medverkande i projektet "Forskningsprocesser i konst" med stöd från Vetenskapsrådet.*

JOHAN ÖBERG

# Konstnärlig forskning ur ett samhällsperspektiv

(Tolstoj: ett ämnes betydelse (betydelsefullhet) ligger i dess allmänna begriplighet. – Det är både sant och falskt. Vad som gör ett ämne svårt att förstå – när det är betydelsefullt, viktigt – är inte att det krävs en särskild anvisning om dunkla saker för att man ska förstå det, utan det är snarare motsättningen mellan förståelsen av ämnet och vad de flesta människor vill se. Därför kan det mest uppenbara bli allra svårast att förstå. Den svårighet det gäller att övervinna är inte en svårighet för förståndet, utan för viljan.)

L.W.

## I.

Följande kommentarer på temat samhällsperspektiv och indefiniering av konstnärlig verksamhet under forskningsbegreppet sker utifrån givna begränsningar: min bekantskap med de konkreta problem som här behandlas är än så länge rätt ytlig. Jag försöker vinnlägga mig om en viss ödmjukhet samtidigt som jag går och tänker på de filosofer som efter Stalins död på 50-talet i Moskva försökte få igång filosofinstitutionen vid Moskvauniversitetet.

Det kunde bara ske på ett seriöst sätt om det gick att knyta an till den borgerliga filosofin i väst. Lösningen blev att börja läsa Marx på nytt, som borgerlig, västerländsk filosof. Med att man tittade på det uppenbara från en ny utgångspunkt. Så startade en liten rännil av kritisk filosofi och så småningom också sociologi, med namn som Merab Mamardasjvili och Georgij Sjtjedrovitskij. Den processen finns beskriven i förtäckta ordalag i flera stora romaner av Alexander Zinovjev. Att arbeta med konstnärlig forskning handlar således om att betrakta befintligheten på ett nytt sätt och hitta det som en annan stor ryss – den pedagogiske psykologen Lev Vygotskij kallade för ”den närmaste utvecklingszonen”.

Jag kan också tänka mig att man måste arbeta med flera olika paradoxala agendor och upprätthålla något som man bör föreställa sig som en absolut trohet (dvs otrohet) såväl mot de konstnärliga perspektiven som mot de vetenskapliga och filosofiska.

Den traditionella rollen för forskning inom de konstnärliga utbildningarna i världen har alltid varit pedagogisk. De som börjar forska inom konservatoriet i Moskva har alltid gjort detta med musikpedagogiska avsikter. Forskningen har varit ett sätt att försörja de konstnärliga utbild-

ningarna med lärare. Och vare sig vi vill det eller inte kommer en av de viktigaste funktionerna hos den konstnärliga forskningen vara att meritera konstnärer för lärartjänster inom de konstnärliga utbildningarna. Detta är ett principiellt problem som vi inte kommer runt, och vars lösning eventuellt kan lämna positiva bidrag till konstutbildningarna.

Jag tror inte heller att de tvärvetenskapliga möjligheterna i den konstnärliga forskningen är uttömda. Jag tror tvärtom att vi ofta har gjort och fortfarande gör ett principiellt viktigt felslut när vi talar om vetenskap och konst: alltför ofta får ”vetenskap” betyda science, naturvetenskaplig grundforskning, och inte humaniora, pedagogik eller andra samhällsvetenskaper. Som jag hoppas kunna visa senare finns just i korsningen mellan de tolkande vetenskaperna och konsten oerhört fruktbara tematiska möjligheter.

## 2.

Nu till mitt egentliga ärende: samhällsperspektivet. En principiellt viktig fråga härvidlag skulle jag vilja formulera utifrån läsningen av Bo Rothsteins fjolårsbok *Sociala fällor och tillitens problem*, som fullständigt ofrivilligt också ger en karta över tillit och misstro mellan akademiska yrkesutövare, och därför också kan användas som en grundbok i *academic networkning*, men i princip handlar om den sociala tillitens problem som ett allmänt problem. I denna bok, liksom i en nyligen hållen föreläsning – Stein Rokkan lecture (*”Is Political Science Producing Technically Competent Barbarians?”*) – hållen i Uppsala den 15 april – ställer Rothstein några oerhört viktiga frågor om de intellektuellas roll i samhällsutvecklingen.

Han går tillbaka till den ”eviga” frågan om vad det var som möjliggjorde nazismens seger i Tyskland i början av 1930-talet. Det svar han kommer med – och som han hämtar från den store holocaustforskaren Yehuda Bauer – är att de universitetsintellektuella spelade den avgörande rollen för att legitimera Hitler i den tyska allmänhetens ögon. Så här skriver Bauer (cit. Från Rothstein):

“The determining factor was that the layer of intellectuals – the academicians, the teachers, the students, the bureaucrats, the doctors, the lawyers, the churchmen, the engineers, joined the Nazi party because it promised them a future and a status. Through the fast growing identification of the intellectual layers with the regime, it became possible to have the genocide easily presented as an unavoidable step towards the achievement of a utopian future. When Herr Doctor, Herr Professor, Herr Director, Herr Priest or Pastor, Herr engineer became collaborators with genocide, when a consensus evolved, led by the semi-mythological figure of the dictator, it became easy to convince the masses and to recruit them to carry out the murders.

(...)

The major role in this was played by the universities, the academics. I keep returning to the question of whether we have indeed learnt anything, whether we do not still keep producing technically competent barbarians in our universities”.

Rothstein befarar att dagens universitet är lika oförmögna till motstånd mot politiskt förfall och antidemokratiska tendenser som 30-talets Tyskland. Om det är så att han har rätt, aldrig så litet, så borde det också föranleda en fråga till oss: På vilket sätt vi föreställer oss att det grandiosa företaget att skapa en gemensam plattform för vetenskap och konst är ägnat att påverka den här situationen? Är det till exempel så att en offensiv, tvärvetenskapligt sökande hållning från konstnärer inom ”akademin” faktiskt skulle kunna påverka universiteten i positiv riktning när det gäller moraliska ställningstaganden? Och är den här frågan alls möjlig att diskutera? Jag menar att den borde vara möjlig att lyfta just i inledningsskedet till den här processen. Vad som nedan följer kan betraktas ur det perspektiv som Rothstein anger.

### 3.

Det finns många sätt att beskriva vår samtid, dess politik, kunskapsproduktion och konst. Jag tänker här ta upp några sidor hos samtidskulturen utifrån ett perspektiv som kanske kunde betecknas som ett medvetandesociologiskt eller kultursociologiskt perspektiv. Utgångspunkterna finns hos Michail Bachtin, Zygmunt Bauman och Alain Touraine.

Ett sådant perspektiv kan vara intressant, eftersom det gör det möjligt att läsa sociala processer tillsammans med konstnärliga processer och eventuellt hitta några friktionsytor av allmängiltig karaktär. Friktionsytor eller ett slags mötesplatser där ett samhällsintresse som förutsätts vara större än röntan på insatt kapital möter ett icke begreppsligt sökande som sociologiskt kan betecknas som ett sökande efter, eller en legitimering av, eller en emancipation av ett slags mänsklig subjektivitet eller en personlighet.

Konstnärlig forskning kan antas handla om att fördjupa förståelsen för interaktionen mellan konsten som handling och det som konstnärlig verksamhet kan tänkas vara riktad på: andra verk eller genrer och sådant som på annat sätt konstrueras som texter, intertexter i dialog med den utsaga/handling som faktiskt produceras, vare sig denna är vetenskaplig, litterär, musikalisk, bildmässig, teatral eller filmisk eller tillhör någon annan meningsskapande räck.

Konstnärlig forskning måste få vara en hybrid. Och den måste få vara konstnärlig. Den objektivering som den på ett eller annat sätt kommer att leda till av en konstnärlig process, kan vara såväl en försätsminering eller kortslutning av en vetenskaplig diskurs, dvs ett hävdande av en konstnärlig överhöghet över vetenskapen som en mer begränsad, inkluderad genre i ett inkluderande konstnärligt projekt, som en vetenskaplig våldtäkt på det

egna verket vars resultat inte blir mindre segerrikt för den konstnärliga handlingen.

Resultatet blir i bägge fallen, kan man hoppas, och i den bästa av världar, att konsten kommer att erövra nya världar åt sig själv och berikas subjektivt av kontakten med tolkningsvetenskaper eller objektiverande vetenskaper. Och det motsatta kan också bli fallet: att konsten – utifrån ett vetenskapligt perspektiv, mer än nu, i alla fall i Sverige, också kommer att våga *filosofera*.

Men låt oss också tala om den sociala beställningen eller samhällsperspektivet på konstnärlig forskning i en något mer konkret bemärkelse. Låt mig alltså framföra en naiv förhoppning om att den här utvecklingen skall leda till att det konstnärliga arbetet genom forskningen fick grepp på de nya aspekter av världen som samtiden frilägger i allt snabbare tempo, och kan bidra till att minska ”barbarit”, antingen detta sker genom att konsten genererar nya sanningar, plattformar för dialog, metoder för att domesticera den medierade kulturen, eller en utveckla ”ett nytt subjekt”. Det uppfattar jag här som den grundläggande sociala beställningen på konsten, och därmed också på den konstnärliga forskningen.

#### 4.

Jag tänkte närma mig problemet utifrån min egen praktik. På det fält där jag är mest verksam, brottsprevention och kriminalpolitik, kan man nämligen se flera intressanta tendenser. För den som vill få en översikt rekommenderar jag antologivolymen *Laglöst land* som sammanställts av kriminologerna Janne Flyghed och Magnus Hörnqvist och kom ut på Ordfronts förlag 2003 samt *Att förebygga brott och rädsla. Problem, perspektiv, politik* (utg. Johan Öberg) utgiven av Göteborgs universitet och Chalmers 2003.

Konst och brott, etiska och estetiska avvikelser har av olika skäl alltid varit intimt förknippade med varandra, och den sociala kontrollen, brottsligheten och rädslan är en av de bästa mätarna på samhällsklimatet och ett av de intressantaste sätten att kategorisera olika slags samhällen.

Jag säger inte med detta att forskning om konst i Göteborg skulle eller borde handla om brottslighet, jag säger bara att detta är en yrkesskada, som möjligen är en bra ingång i ett samhällsperspektiv på det som vi sysslar med här: konstnärlig forskning.

Och jag säger rentav att den här idén om konstnärlig forskning är en produkt av och kanske en spegel av den flytande modernitet som omger oss, och som är den samma som dikterar till exempel avskaffandet av lokaliseringstöden, det nya stamsamhället, partnerskapen, målstyrningen, nätverkssamhället och Ansvarskommitténs betänkanden.

Rädslan för brott ökar oavlatligt, medan brottsligheten kan antas minska. Brottsligheten reproduceras av mediasamhället och blir det som fås att sälja annat – säkerhetslösningar, tidningar, villor, politiska partier

och SUV-jeepar – samtidigt som de sociala aktörerna för att nå in i medierna behöver avvikelsen eller brottet för att uppmärksammas. På ungefär samma sätt som många konstnärer arbetar med medievärlden som sitt konstverk. Den där processen finns beskriven i en utmärkt avhandling – *En studie i brott och medier* – av Ester Pollak från JMK vid Stockholms universitet.

Detta gäller Sverige och hela västvärlden. Man kan till och med, i spåren på kriget mot terrorn, för första gången tala om en globalisering av skräck och rädsla. Mängden gestaltningar av avvikelser svämmar över i media å ena sidan, och de sociala relationerna atomiseras alltmer.

Rädslan driver på främlingsfientligheten, atomiseringen och misstänksamheten. Slagorden ”lag och ordning” både döljer och stödjer alltför ofta en rasistisk agenda och utsätts för groteska former av medialisering och kortsiktig politisering.

Lagligheten sätts ur spel, underifrån via olika informella kontrollmekanismer och nätverk, och uppifrån via det överstatliga säkerhetsarbetet som mer än någonsin tidigare undandrar sig offentlig kontroll.

Det finns kort sagt en risk för att våra samhällen utan att egentligen vilja det och utan att uttala det är på drift mot nyfascistoida lösningar av postkolonialitetens, individualiseringens och globaliseringens problem. Lösningarna ser ut på olika sätt i Putins Ryssland, Berlusconi Italien, Fogh-Rasmussens Danmark eller George Bush's USA. Utvecklingen aktualiserar kort sagt den frågeställning som Bauer och Rothstein reser.

Och dessa lösningar har också att göra med våra gestaltningar av världen: upphävandet av territorier och gränser å ena sidan och den paradoxala tillväxten av territoriella, lokala motståndsidetiteter å andra sidan: i tredje världen men också i förorterna till de nya *global cities*. Detta är en process som på en gång kännetecknas av avterritorialisering och reterritorialisering, av kolonisering och monopolisering av framtiden och av ett avskaffande av framtiden. Vi lever och agerar kort sagt i ett flertal motstridiga kronotoper – tidrum – för att använda sig av Michail Bachtins gamla term, vilket är ägnat att nära den fundamentala otruggenhet som tycks känneteckna vår tid.

En aspekt av denna process, som vi kan se i Sverige, leder till en tidigare aldrig skådad process av höjda straffsatser och polisanmälningar: skolslagsmål polisanmäls, men också sådant som tidigare betraktades som sjukvårdsfrågor eller sociala problem, tex narkotikabruk, straffbeläggs, liksom klotter, och allmänt asocialt beteende tenderar att uppfattas som kriminellt beteende. De bostadslösa identifieras allt oftare med kriminella. För att vara än mer allmän: alla de som under välfärdsstatens storhetstid kom i åtnjutande av samhällssolidariteten i form av transfereringar och bidrag tenderar idag att allt oftare klassificeras och stigmatiseras som (potentiellt farliga) samhällsparasiter, om man får tro den amerikanske sociologen Richard Sennet i det klassiska verket *När karaktären krackelerar – Personliga konsekvenser av att arbeta i den nya kapitalismen* (Atlas 2000).

I USA, har Michael Moore konstaterat, kommer, om utvecklingen

fortsätter, alla amerikaner om 60 år att sitta i fängelse, antingen som fångar eller som personal.

Konsumtionssvagheter över huvudtaget uppfattas som ett lyte, som en inkörsport till kriminalitet. De konsumtionssvaga, de som aldrig får ett jobb, är för att låna ett uttryck från Zygmunt Bauman och Mary Douglas, detta samhälles objektiverade smuts eller avskräde, de kontrolleras och de skyfflas runt i vår *culture of control* för att använda den term som har givit namnet åt David Garlands stora studie *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*, 2001.

Detta har givetvis att göra med välfärdsstatens kris, med den så kallade flexibla kapitalismen (Sennets term): staten har givit upp så mycket av sina mål inom politikområden som socialtjänst, skola, omsorg, sjukvård, arbetsmarknadspolitik, bostadspolitik osv att det skapas en allt större grupp av behövande, sjukskrivna och hjälplösa personer som förr eller senare riskerar att konstrueras som skadliga, farliga och främmande.

Detta i synnerhet om konsumtionssvagheter kan förknippas med något som vi betraktar som en främmande etnisk härkomst.

Men vilken är och blir konstnärsrollens relation till de betydande mängder av andra slags avvikare som vårt samhälle behöver producera för att upprätthålla ett slags sken av normalitet? Detta nya samhälle tycks föreskriva att konsten ska, eller bara kan vara, en del av det territorielösa mediasamhället där, för att använda Debords ord, sanningen bara kan vara en del av lögnen. Vad innebär, för att återvända till denna fråga ytterligare en gång, inkluderingen av det konstnärliga sökandet i den akademiska forskningen för den strukturella homologin mellan konstnärer och andra potentiellt exkluderade? För den positionella metaforiseringen av konstnärsrollen och för dess kronotopiska uttryck?

Vi som av olika – på det hela taget, och det måste vi väl kanske också erkänna, fullständigt grundlösa, dvs djupt personliga skäl – är intresserade av de konstnärliga uttryckens fortlevnad och överlevnad är naturligtvis i den här situationen intresserade av vilka parasitära möjligheter det finns till utanförskap i den ”fjärde naturen”, i spektakelsamhället, vilka möjligheter ett subjekt kan ha att utveckla sig i en sådan miljö, vilka dialogiska plattformar som kan byggas inne i artefakter som musikstycken, essäer, fri konst mellan systemvärld och livsvärld.

Vi är intresserade av hur det där kan tänkas se ut och komma till på ett subjektivt hybridiserat mikroplan som vi kan konstruera intuitivt och essäistiskt, eller maniskt strikt med hjälp av mästartänkare med stort M som Michel Foucault, Michail Bachtin eller Michel de Certeau, eller på ett makroplan med hjälp av tänkare som Guy Debord, Paul Virilio, Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Manuel Castells eller Tony Giddens. Detta intresse kanske också kan kallas ett slags social beställning på konstnärlig forskning.

Den flytande moderniteten yttrar sig också i någonting som man alltså kan beskriva som ett brott med de moderna föreställningarna om rummet, med tillkomsten av ett slags ”fjärde natur”.



Låt oss för att förtydliga resonemanget gå tillbaka till de ”tre naturerna” i Henri Lefébvres gamla triangelrepresentation av rummet, med ett ”representerat” eller traderat rum i toppen, och ett planerat rum respektive ett levtt rum i de bägge nedre spetsarna.

Idag kan vi se hur denna modernistiska konstruktion av rummet sätts i rörelse, rörs till, blir kaotisk inte bara av de många olika grupperspektiv som kan anläggas på rummet i enlighet med den globala eller postkoloniala logiken, utan också av rummets föränderliga medieringar, de ständigt pågående mediala omdefinitionerna av representationernas, planeringens och livets innebörder: av planeringen återstår inte så mycket, eftersom framtiden är så oviss: vi lever i en medial föreställning om att befinna oss i framtiden, i en tid ”efter planeringen” som vi kan välja att älska eller att hata, men inte egentligen göra särskilt mycket åt, på grund av en hel serie omständigheter som har att göra med de ekonomiska och politiska beslutsstrukturernas förändringar. Och den levda erfarenhetens sociala geografi avlövas till förmån för den mediala geografin.

Vi lever kanske rentav i samma motsägelse som en gång de östeuropéer levde, vilka undervisades i om att de levde i det socialistiska eller kommunistiska samhället. Ett dödsdömt samhälle utan framtid, men med mycket, mycket skräck.

Ett samhälle där ovissheten dödar tryggheten och i ett accelererande tempo kräver mer och mer säkerhet, vilket i sin tur genererar mer osäkerhet och mer säkerhet växelvis – för att sammanfatta vad Sven-Eric Liedman skrev i en essä om de här frågorna för ett par år sen.

Men rädslans ökning i samhället har naturligtvis fler samspelande, orsaker, förutom att den driver fram en av de mest lönsamma sektorerna i dagens värld: säkerhetsindustrin.

Låt mig som ett exempel ta ett annat av Zygmunt Baumans favoritteman: den extrema kombination av individualisering och globalisering som kännetecknar vår tid, den förlust av autenticitet och av rotning av livsformer som ännu kännetecknade den moderna tiden. Dvs alla sådana accelererande processer i den flexibla kapitalismen som kallas för urbäddning, risksamhälle, existentiell osäkerhet, självreflexivitet eller flytande modernitet.

Detta är en situation som gör att varje identitet framstår som något skapat, som en artefakt i någon mening: att individernas tillblivelse idag är någonting mycket likt vad man skulle kunna kalla en konstnärlig handling, men en handling som också med automatik medför ett slags socio-estetisk konfrontation i det urbana landskapet. Man testar sina socioestetiska konstruktioner i *reconnaissance operations*. Det råder varken krig eller fred. Den asymmetriska konfrontationen är till slut den enda bekräftelse man kan få på autenticiteten i den egna identitetskonstruktionen, lokalt och globalt, menar Bauman i essän ”Domen från Nürnberg gäller inte längre” (i *Ord&Bild* nr 6 1993).

Ombaseringen från produktion till konsumtion av grundvalen för identitetsbyggandet säger egentligen samma sak: livsstilarna har blivit just stilar. Det här är en process som började beforeskas i England redan på

50-talet, men som har fortgått globalt och i och med nationalstatlighetens försvagande och de förändrade maktförhållandena i världen har dessa livsstilar i sin tur kommit att förvandlas till ett slags skyddsidentiteter, motståndsidentiteter, till ett slags Knutbysektorer.

De byggs upp som subkulturella försvarsidentiteter, artikuleras på ett alltmer elaborerat sätt och blir på en gång extremt solipsistiska och extremt tillgängliga och läsbara i sin elaborering.

Hur reagerar då staten på dessa nya identiteter, dessa nya världsbilder eller sociokulturella gestaltningar i konflikt? Som någonting som står över? Som en medlingsplattform, eller som ytterligare en liknande identitet? Ofta på det sistnämnda sättet. Dvs genom att framträda som en part i de informationella flödena där inte heller staten förmår gestalta sig själv trovärdigt. Också staten deltar i denna jakt på säkerhet och trygghet med sitt medieberoende, sin kontroll, sina straff och sin politiskt och ekonomiskt betingade oförmåga att bli en trovärdig plattform för dialog.

Konstnärligt arbete kan, om man utgår från fenomenologisk teori, Bachtin eller Cassirer, eller från en semiotisk utgångspunkt, betraktas som gestaltning av gestaltningar, förkroppsligade förkroppsliganden, som reaktioner på reaktioner. Detta är ganska konventionellt, men vi talar här om ett arbete som förr eller senare ska vara operativt, och alltså konventionellt.

Det konstnärliga arbetets förutsättningar att vara platsen för dialogiska möten mellan samtidens konstruerade identiteter, eller dess förmåga att dekonstruera dessa identiteter, är någonting som vi oavlatligt ser exempel på, om än alltför ofta i det ideologiserade eller solipsistiska kammarspelets eller det globala tredjevärldistiska konstspektaklets form, kollektivt kidnappade av ekonomiska, politiska eller mediala intressenter.

Samkväm mellan statyer, eller identiteter, för att tala som Birger Sjöberg, det samkvämet är idag, förefaller det, nästan bara möjligt att åstadkomma inom fiktionens ram. Jag menar då fiktion som en sammanfattning för all konst. Så stark är den identitetspolitiska präglingen. Eller så attraktiv och attraherande är konstnärlig verksamhet eller intertextualitet, eller dialogicitet. Denna problematik förefaller mig synnerligen intressant att studera såväl ur ett konstnärligt utvecklingsperspektiv som ur ett samhällsperspektiv. Och det är väl ungefär en sådan utveckling som Mikka Hannula i Helsingfors arbetar med.

## 5.

Kärt barn har många namn. Den process jag har försökt beskriva kallas också för avmodernisering. Den har ovan beskrivits som någonting livsfarligt, flytande, som någonting fränstötande nästan av det slag som Sartre mediterade över och kallade för *le visqueux*.

Men denna rädslokultur lever i ett komplext och otydligt parförhållande med den nya tidens lockande och skenbart meningslösa frihet vilket knappast är ägnat att göra den mindre skrämmande.

Om modernitetens värld var hård och krävde anpassning av mjuka individer in i en fast integrativ struktur, så är det kanske tvärtom idag. Rollerna har kastats om: möjligheten att betrakta människor som socialt determinerade försvagas – samtidigt som klassamhället som reproduktiv struktur lever kvar i sitt kvantitativa mummel. Men möjligheten att övervinna världen har aldrig varit större än nu. Och det betyder att gestaltning och subjektivitet får nya och starkare innebörder.

Detta fenomen är den sista stora friktionsytan mellan samhälle och konst som jag vill framhålla. Men kanske är det här mer en fråga om homologi än om friktion? Omöjligheten av ett avvikande beteende hotar kanske rentav att suddas ut gränserna mellan konstnärlig verksamhet och "liv". Om meningsskapandet och identitetsskapandet i samhället är "fria". Det handlar kanske helt enkelt om en upplösning av människan som social varelse. Det är i så fall mot bakgrund av en sådan situation som diskussionen om "konstnärlig forskning" kan förstås och föras. Som en del av ett nytt socialisationsprojekt som vi inte riktigt har fattat vidden av.

Detta är den sista delen av det samhällsperspektiv som man kan lägga ut på människor, konstnärer och forskande konstnärer. Om man vill fördjupa den här problematiken, och det skulle vara fruktansvärt intressant att få en sådan möjlighet, kan man med förtroende vända sig till Alain Touraines *Kan vi leva tillsammans? Jämlika och olika*. (Daidalos 2003) eller till Erik Berggrens resonemang i DN essä den 28 februari 2004.

*Johan Öberg är litteraturvetare och slavist, forskningskoordinator i ett samarbete mellan Centrum för kulturstudier vid Göteborgs universitet, Chalmers och Göteborgs kommun.*

TORSTEN KÄLVEMARK

# Om konst, vetenskap och vishet

I sitt stora arbete *Summa Theologica* ställde Thomas av Aquino på 1200-talet frågan om den kristna dogmatiken är en vetenskap. Han diskuterade ämnet fram och tillbaka och kom till slut fram till att den kunde klassificeras som sådan. Det finns nämligen enligt Thomas vetenskaper som bygger på principer som utvecklats i en annan och högre vetenskap och som man övertar utan att bedöma eller ange grunderna för dessa principer. Så tex utgår perspektivläran från geometrins satser medan musiken bygger på grundregler i matematiken.

Det fanns andra teologer under medeltiden som avvisade Thomas resonemang. De ville hellre instämma i en beteckning som lanserats redan av Augustinus, som såg teologin som *sapientia*, vishet, skild från den egentliga vetenskapen. Utgångspunkten var att det teologiska tänkandet handlar om en insikt som bygger på intuition och som ordnar och bedömer vårt vetande utifrån en primär ingivelse.

Går vi några århundraden framåt från Thomas till Luther så var den tyske reformatorn som bekant en stark kritiker av skolastikerna, inte minst deras försök att göra vetenskap av något som egentligen hade med tro och uppenbarelse att göra. Använder man filosofiska termer inom teologin måste de enligt Luther tvättas: ”zum Bade geführt werden” är det uttryck som han använder.

Jag ber om ursäkt om jag börjar i den här teologiska ändan men frågorna om förhållandet mellan teologi, filosofi och vetenskap har sysselsatt mig de senaste fyrtio åren. Jag tror också att de har en viss bäring på de problem som vi diskuterar vid den här konferensen.

När jag kom till Uppsala i början på 1960-talet hade en av de stora vetenskapsteoretiska striderna just gällt teologins ställning vid universiteten. I sin berömda bok *Tro och vetande* hade Ingemar Hedenius något decennium tidigare gått till generalangrepp mot teologins ovetenskaplighet. Avskaffa de teologiska fakulteterna, var hans *praeterea censeo*. Även om teologin vid universitetets grundande 1477 hade varit ett av fundamenten hade den nu helt förlorat sitt existensberättigande i vetenskapernas värld.

Hedenius speglade ett vetenskapsideal som i ett historiskt perspektiv kan te sig som en parentes men som fortfarande har efterverkningar in i dagens akademiska värld. Det är ett ideal som har haft sina följder inte minst när det gäller synen på hur konst och vetenskap förhåller sig till varandra.

Författaren och filosofen Lars Gustafsson gav 1995 ut en bok som heter *De andras närvaro*. Underrubriken är *Essäer om konsten som kunskapskälla*. I förordet till denna samling säger Gustafsson så här:

I min ungdom på femtiotalet i Uppsala utsattes jag för en extrem variant av den logiska positivismen, som inte bara gjorde gällande att värdeomdömen är meningslösa känslouttryck utan i än högre grad till exempel poetiska satser. Eftersom jag själv var poet redan då visste jag ju att det var fel. Skulle det verkligen vara sant att poetiska satser, musikaliska idéer eller bilder inte kunde bära kunskap bara därför att de inte – som det hette – kunde vara sanna eller falska?

Man kan närma sig ett sådant problem på två sätt, fortsätter Lars Gustafsson. Det ena, och mindre fruktbara är att börja diskutera sanningsteorier. Är det verkligen så att den matematiska funktionen, i generaliserad form, är en lämplig bild för alla sätt att överföra kunskap, genom tecken och teckensystem. Är semantiska sanningsteorier lämpade för att bedöma hur konstverk förmedlar kunskap?

Nej, säger Lars Gustafsson som svar på den frågan. En mer fruktbar metod är enligt honom att gå till konstverken och se efter vad som egentligen försiggår där:

Hur förmedlar konsten kunskap? Genom mimesis, avbildning, säger Platon. Men mot detta kan man invända att avbildning inte är hela hemligheten. Vad avbildar t ex Bach i sin triosonata? Är det inte så att han frambringar något som aldrig förut varit avbildat?

Så långt Lars Gustafsson som med sin bok markerar att konstens relation till vetenskapen kan diskuteras från andra utgångspunkter än den analytiska filosofins.

Filosofiskt klimat och intellektuell tradition har alltså en avgörande betydelse för hur vi ser på vägar till kunskap. En självklarhet kan det tyckas – men i så fall en självklarhet som just i kraft av denna egenskap glöms bort.

Om jag för ett ögonblick får återvända till teologin så ser jag hela tiden dess problematiska förhållande till vetenskapen som en intressant analogi till konsten. Om jag går tillbaka till min ungdoms 60-tal så var det helt klart hur teologerna försökte lösa den filosofiska utmaningen från Hedenius och hans många eftersägare. Det var genom att ge upp teologins klassiska roll som tolkare och förmedlare av en religiös tradition till att i stället bli historiker. Om man inte kunde bedriva sitt hantverk utan att bli anklagad för subjektivitet och bristande stringens fick man i stället välja att syssla med historiska beskrivningar av hur kristendomen i olika epoker tolkats. Teologin blev helt enkelt idéhistoria.

På olika vägar kom jag själv så småningom att lära känna andra filosofiska och teologiska traditioner. I Uppsala hade vi ju fått lära oss att vetenskaplig filosofi inte existerade söder om Smygehuk men när jag kom i kontakt med franska tänkare av olika discipliner insåg jag hur snävt det svenska perspektivet egentligen var. Jag lärde också känna den ryska emigrationen i Paris och fick därigenom inblick också i andra sätt att tänka kring teologiska grundfrågor.

I vår inhemska protestantiska tradition var det ju ett axiom att det var texter och nedskrivna ord som förmedlade kunskap. Bibeln och bekännelseskrifterna var det som man måste utgå ifrån för att förstå vad kristendomen egentligen handlar om. Nu mötte jag rysk-franska teologer som helt fräckt påstod att det inte alls behövde vara så. De pekade på rit, drama och poesi som en säkrare grund. Den bysantinska hymnologin saknar katekesernas påståelighet men den ger enligt dessa tänkare en sannare bild av trons villkor än den sterila skolastiken. Det liturgiska handlandet kunde ses som ett månghundraårigt konstverk, möjligt att dechiffrera och avlocka hemligheter i en djupare mening än allehanda skrivna texter.

Den som framför allt gav mig insikt i detta var en man som hette Alexander Schmemmann, en rysk-fransk-amerikansk teolog, känd också som Aleksander Solsjenitsyns själasörjare i exilen. Han vände upp och ned på en del för mig tidigare självklara tänkesätt genom att säga ungefär så här: Vill man förstå vad dopet innebär skall man inte bara ställa frågan: ”Vad säger bibeln och de tidiga texterna?” utan lika mycket ”Vad säger vattnet?”. För det är vattnet som är dopets element och det har i sig starka symboliska anknytningar, från fostervattnet och den nyföddes första bad till havsdjupets hemligheter och bevattningens förutsättning för livets växtkraft.

I det kristna västerlandet kom skolastiken med sin filosofiska begreppsexercis att gradvis försvaga förståelsen av ritens och handlingens karaktär av en manifestation av djupa existentiella sanningar. Medan våra äldsta dopfuntar i de medeltida kyrkorna fortfarande har ett djup som möjliggör en ordentlig neddoppning av barnet kom utvecklingen rent rituellt att övergå från ett ordentligt livets bad till en försiktig hårtvätt.

Nu skall jag inte ge mig in på några teologiska kontroverser men med mitt exempel har jag bara velat illustrera vikten av att ställa de rätta frågorna och samtidigt vara någorlunda medveten om varför man egentligen ställer dem.

Låt mig ändå upprepa just den enkla fråga som jag nyss ställde: ”Vad säger vattnet?” Den påminner om titeln på en bok som heter *Hur låter åskan?* och som den underfundiga vetenskapssociologen Johan Asplund gav ut förra året. Han har som underrubrik satt *Förstudium till en vetenskapsteori*. Han säger själv att den utgör ”ett förstudium till en *elementär* och *starkt begränsad* vetenskapsteori”. Men i det till synes enkla döljer sig tankar om bland annat förhållandet mellan vetenskap och konst som är väl värda att reflektera kring.

Asplund talar om den konventionella vetenskapsteorin som realistisk. Mot detta ställer han metaforer eller metamorfoser som bärare av kunskap. Han illustrerar saken med Karlfeldts poetiska tal om ”höstmånens röda kastrull”. Han säger i det sammanhanget att Karlfeldts metafor gör synintrycket av månen på hösthimlen begripligt.

– Jag ser, säger han i boken, ingen tvingande anledning att reservera begreppet ”kunskap” för t ex en satellitbild av månen.

Lite längre fram skriver Johan Asplund om hur han ibland kan uppfatta vetenskapliga teorier som konstverk och omvänt en målning som vore den ett forskningsresultat. Han säger på ett ställe så här om det som kunde ses som en sammanblandning av två helt skilda saker:

Men handlade det verkligen om en sammanblandning eller förväxling? Fanns det inte goda grunder för att förhålla sig till vetenskapliga produkter som till konstverk och vice versa? Både vid läsningen av Weber och vid betraktandet av en målning av Cézanne hade jag en stark upplevelse av *insikt*. Det kan hända att insikten var av ett slag i det ena fallet och av ett annat slag i det andra fallet – men detta var väl inget skäl för att vetenskap och konst skulle vara varandra uteslutande verksamhetsformer? Kunde inte upplevelsen av insikt i både det ena och det andra fallet snarare tas till intäkt för att vetenskap och konst är besläktade med varandra?

Insikt är i det här sammanhanget ett viktigt ord. Men det var faktiskt innan jag läst Asplunds bok som jag föreslog att titeln på Vetenskapsrådets årsbok kring forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området skulle bli *Konst – kunskap – insikt*. Hur som helst så upplever jag att flera av uppsatserna i denna årsbok understryker Johans Asplunds perspektiv. En som dessutom anknuter direkt till Asplund är Gunnar D. Hansson i det spännande bidrag som han skrivit om essän som en brygga mellan konst och vetenskap. Han konstaterar där bland annat att den traditionella vetenskapen aldrig haft så lätt för det som man skulle kunna kalla för ”vishet” och han pekar på Asplunds tidigare bok om avhandlingens språkdräkt som ”ett slags poetik för vetenskaplig redovisning”.

Som tidigare konstaterats hade redan det västerländska tänkandets fader Augustinus svårt för relationen mellan *scientia* och *sapientia*, mellan vetenskap och vishet. Det är väl detta klassiska dilemma som Gunnar D. Hansson anknuter till när han talar om ”den språkliga och gestaltningmässiga utmaning som den konstnärliga forskningen idag står inför”.

Ja, det handlar verkligen om en språklig och gestaltningmässig utmaning när vi talar om forskning och utvecklingsarbete på konstens område. Det är i det här sammanhanget som jag lite kortfattat vill säga något om Vetenskapsrådets engagemang för att svara på denna utmaning.

När vi för tre år sedan beslöt att satsa pengar på just kollegieformen var ju ett av syftena att skapa miljöer där man skulle kunna diskutera de metodiska problem och de vetenskapsteoretiska utgångspunkter som möter för dem som vill etablera ett nytt område i en omgivning som länge präglats av andra paradig och axiom.

En bakgrund till satsningen på kollegierna var väl också att en hel del utomstående betraktare tyckte att man vid många av de konstnärliga högskolorna stod och stampade på samma fläck. Själv hade jag åtminstone det intrycket efter att i slutet på 1990-talet gjort en liten rapport om konstnärligt utvecklingsarbete och praxisbaserad forskning i andra länder. Den genomgången stärkte mig i övertygelsen om att man i stor utsträckning stod inför ett filosofiskt problem, något som tog sig uttryck i att konstnärliga aktiviteter inom de traditionella universitetens och högskolornas ramar nästan enbart sågs som ett problem i de länder som har en vetenskapsteoretisk tradition eller ett högskolesystem som påminner om Sveriges. Diskussionen fördes i Australien och Storbritannien men inte i andra gamla kulturländer som Frankrike eller Tyskland.

Fortfarande ser jag det som viktigt att vi som vill främja det här området gör det med ett starkt medvetande om de teoretiska utgångspunkterna. Ni som är konstnärliga utövare måste kunna övertyga också skeptiska byråkrater eller traditionella forskare om att konsten som kunskapskälla är en viktig del i det akademiska utforskandet av den mänskliga existensens villkor.

I det sammanhanget kan man i och för sig fundera lite kring den terminologiska frågan. Vad är skillnaden mellan utvecklingsarbete och forskning på just det här området? Skulle man möjligen inte kunna överväga att överge forskningsbegreppet över huvud taget eftersom det så ofta leder till missförstånd bland dem som under överskådlig framtid kommer att vilja definiera forskningen enligt positivismens strikta mallar? Jag är osäker om svaret men ställer i all fall frågan. Själv har jag ibland arbetat med begreppet ”konstnärlig reflektion” som en väl så respektabel benämning på de analytiska processer där konsten ses som en viktig kunskapskälla.

Här kommer naturligtvis kvalitetskraven också in och i ett forskningsrådssammanhang måste de vara stränga. Frågan om kvalitet i konsten är dock som bekant svår att besvara. Det kommer mig ändå att tänka på en artikel som den kloke Stig Claesson skrev i Svenska Dagbladet för en tid sedan (4 februari 2004). Han undrade helt enkelt varför det är så ont om hötorgskonst numera. På den tid när han själv gick på Konsthögskolan var det lätt att identifiera den mindre goda konsten. Men i dagens genreöverskridande konstvärld med installationer och nya media är det betydligt svårare att kunna skilja agnarna från vetet.

Stig Claessons uppmaning till de unga konstnärer som idag fascinerar eller provocerar sin publik med olika installationer var denna: ”Jag vill bara tala om för installatörerna att det de sysslar med är filosofi eller om man så vill ett ställningstagande. Det jag har sett av installationer har övertygat mig om att många är hötorgsfilosofer och bör förkovra sig i filosofi.”



Vill man tillspetsa Stig Claessons resonemang kan man ju säga att ”höstmånens röda kastrull” kan vara en vacker metafor i Karlfeldts poetiska värld men att den överförd till en målarduk kan bli den banala färgklick som lyser upp en hörtorgstavla med en vilsen älg på. Allt beror på metaforens sammanhang.

Kanske är det på det temat som jag vill avrunda den här korta betraktelsen. Kom ihåg, skulle jag vilja säga till alla som sysslar med konstnärlig forskning och konstnärligt utvecklingsarbete, att det är filosofi, sökandet efter kunskap och vishet, som ni ytterst håller på med.

Inom Vetenskapsrådets arbetsgrupp för FOU på det konstnärliga området vill vi gärna vara med i det fortsatta gemensamma sökandet efter denna insikt.

*Torsten Kälvemark är utredare vid Högskoleverket och ordförande i Vetenskapsrådets arbetsgrupp för konstnärligt FoU.*

SAMTAL MELLAN CARL HENRIK SVENSTEDT (MODERATOR),  
HENRIK ENQUIST, PONTUS KYANDER OCH ELIN WIKSTRÖM.

# Konsten genomskådad

CARL HENRIK SVENSTEDT

Jag vill inleda med att sluta några cirklar och öppna några nya. Även om det är lite personligt har det en direkt bäring på vad vi ska prata om. Jag ska börja med att läsa en dikt som inte är skriven i går men som är skriven en kort morgonpromenad härifrån, under en hängpil fylld av kinesiska klockor som pinglade i vinden. Jag tycker att det är viktigt att vi, när vi diskuterar så pass mycket formalia och metod, återknyter lite till konstens innehåll.

Jag såg en kista, grönklädd, utanför Eyub  
buren av tio, hundra, tusen släktingar, vänner  
Hur är det möjligt, frågar du, att så många  
kan bära en enda kista av vanlig manslängd?  
Å, det är lätt, gör bärandet till en lättnad:  
Eftersta paret av bärare skyndar sig framåt  
och avlöser ständigt de första som blir de andra,  
tredje, fjärde, första i kön.  
Så bär alla tusen och flyttas bakåt  
tills deras tur återkommer  
så att de sista alltid skall vara de första.  
Dödens tal är det jämna, livets tal är det udda.  
Därför är han som de bär den ett tusen Ende.

(Gunnar Ekelöf. Jfr *Sagan om Fatumeh*; tesbih 24)

Jag fick den här dikten för 40 år sedan och jag tror att flera av er förstår att det är Gunnar Ekelöf som skrev den. Han bodde i det Grilliska huset nere vid stranden här Sigtuna. Han är väl en av dem som har förmedlat mer kunskap till mig om tillvaron, om den persiska kulturen, om skrivkonsten och vad ni vill, än många andra konstnärer.

När man sovit på saken efter en dag som i går vaknar man med en refräng av Talking Heads ringande i huvudet: ”Who am I? What am I doing in this car? Who is this beautiful lady?” Och när jag ser ut över den här församlingen består den ju nästan enbart av gamla kamrater: poeter, teaterfolk, designers, målare – som nu är rektorer, administratörer, förvaltare, kongressorganisatörer o.s.v. Då tänker jag att det är verkligen viktigt att vi försöker gå tillbaka ”to the roots”, att vi talar om innehållet i det som vi administrerar. Det var den ena cirkeln.

Den andra cirkeln har att göra med den verksamhet som vi bedriver på Malmö högskola och särskilt på den skola som heter K3 och som är den fjärde konstnärliga högskolan i Malmö. Den är fortfarande kanske inte riktigt torr bakom öronen men har ändå svarat för åtta av doktoranderna i seminariets förteckning över Works in progress, varav en är alldeles nyligen utknoppad och sitter här: Ylva Gislén. Vi har gått en egen väg, vi har en egen tradition och en egen cirkel, som påminner mycket om det som Peter Ullmark sysslar med vid Innovativ Design i Göteborg – han var för övrigt vår förste ordförande – nämligen konst och teknologi. Det är inte en slump. Dels har jag en personlig relation till det som heter EAT, Experiments in Art and Technology, och som jag stötte på redan 1968. Dels har det varit för att undvika det blindskär som heter ”vetenskap”. Forskning är OK, det kan man handskas med, men vetenskap i förhållande till konst blir för enkelt – det slutar alltid med att vi sitter och pratar om Goethes färglära. Vetenskap och konst är inte så mycket att prata om. Men *teknik och konst*, då blir det genast tuffare, delvis därför att man för in en kategori verksamma personer – ingenjörer helt enkelt – i den konstnärliga sfären som kommer från en helt annan praxis och från en helt annan fostran i det akademiska. Vi tror kanske att det inte är så, men är det väldigt markant, och det har vi jobbat med.

Den andra lilla versen jag vill läsa upp för att värma upp er kommer från det manifest som EAT skrev 1963 och som i högsta grad var svensk. Pontus Hultén var managern, kan man säga, Robert Rauschenberg var konstnären och den märklige Billy Klüver höll ihop de här kategorierna. Han var elektronikingenjör på Bell Labs som då var det mest avancerade elektronikföretaget i världen.

De skriver så här i sitt manifest:

MAINTAIN A CONSTRUCTIVE CLIMATE  
FOR THE RECOGNITION OF THE NEW  
TECHNOLOGY AND THE ARTS BY A  
CIVILIZED COLLABORATION BETWEEN  
GROUPS UNREALISTICALLY DEVELOP-  
ING IN ISOLATION. ELIMINATE THE  
SEPARATION OF THE INDIVIDUAL FROM  
TECHNOLOGICAL CHANGE AND EXPAND  
AND ENRICH TECHNOLOGY TO GIVE THE  
INDIVIDUAL VARIETY, PLEASURE AND  
AVENUES FOR THE EXPLORATION AND  
INVOLVEMENT IN CONTEMPORARY LIFE.  
ENCOURAGE INDUSTRIAL INITIATIVE IN  
GENERATING ORIGINAL FORETHOUGHT,  
INSTEAD OF A COMPROMISE IN AFTER-  
MATH, AND PRECIPITATE A MUTUAL  
AGREEMENT IN ORDER TO AVOID THE  
WASTE OF A CULTURAL REVOLUTION.

Inom kort ska jag åka till gravsättningen av Billy Klöver i Ed. Då kommer man att få se de gamla dinosaurierna komma dit. Det är ännu en cirkel som sluts. Det seminarium som vi har på K3 heter EAT Sweden. En av deltagarna är Henrik Enquist, en ljuvlig kombination av civilingenjör – tillämpad fysik – och konstnär, utbildad vid Konsthögskolan i Bergen. Elin Wikström presenterade sig själv eftertryckligt i går. Pontus Kyander redigerar Bildjournalen på Sveriges Television men är fra en intressant konstkritiker och har också han en doktorsavhandling i konsthistoria vilande i lådorna.

#### HENRIK ENQUIST

Som ni hörde har jag ju en tvärvetenskaplig miljö inne i mitt eget huvud. Det kan man tycka vad man vill om – bra eller dåligt – men det är ingen lösning i sig. Samarbete är ingen lösning i sig. Det handlar om att skapa en ny typ av kunskap, inte en pyttipanna av gammal kunskap, och det gör man inte bara genom samarbete utan genom att skapa något helt nytt. Det är faktiskt en revolutionär verksamhet vi håller på med – kanske inte en marxistisk sådan, men ändå.

Som Carl Henrik sade är det inte konstigt att det finns en koppling till de tekniska högskolorna när det gäller praxis och reflexion. Där finns en sorts beredskap att ta emot den här verksamheten, som inte finns på många andra ställen. Denna beredskap handlar förstås om den produktiva delen av arbetet, som är en stor och nödvändig del. Jag vill direkt gå i polemik med Carl Henrik och säga att det inte är fråga om en annan tradition, utan att det både inom konsten och teknologisk forskning handlar det om att skapa *metaforer* för den värld vi lever i, via artefakter eller tekniska lösningar som programmering eller olika typer av pedagogik. Det är den metaforiska delen som håller ihop konst och teknik, och det är där det finns något att utveckla för reflekterande praxis. Den typ av forskning som jag själv håller på med handlar mycket om att placera denna tekniska eller konstnärliga lösning – jag säger att det är samma sak och kallar den för ”artefakten” (som var och en kan lägga in sin egen betydelse i) – men att placera den i en situation. Och då blir resultatet att artefakten är det som producerar frågeställningen och egentligen omformulerar frågan. Det reflekterande praktiska arbetet är metaforiskt i den betydelsen att det omformulerar den frågeställning jag hade från början. Det handlar till att börja med om att skapa frågor.

Alla talar ju om att konst och teknik har samma språkliga rot, i det grekiska *techné*, som handlar om praktisk färdighet och kunnande. Om vi i stället utgår från ett av Aristoteles andra begrepp och glömmer denna tekniska del av konsten är det snarare *fronesis* som jag vill slå ett slag för, som en alternativ tankemodell för den konstnärliga forskningsutvecklingen. Det handlar ju om erfarenhet, ett moraliskt och socialt ställningstagande, tumregler kan man säga, alltså om en helt annan typ av kunskap än den sofistiska, epistemologiska och tekniskt-praktiska. Där ser jag nog konsten

som den enda form av vetande som kan förklara de här delarna som har blivit så otroligt förringade i vårt samhälle men som är otroligt viktiga. Det var lite av ett startskott...

CARL HENRIK SVENSTEDT

Jag vill fånga upp något som Michael Biggs sade i går: "You know more than you can tell." Then I immediately thought: "How can you know more than you tell?" Then I wanted to re-phrase it and say: "How can you tell more than you know?" I think Henrik is navigating somewhere there at the moment.

PONTUS KYANDER

Konfronterad med sitt förflutna som konstvetare är det lätt att gripas av något slags nostalgi... Men först vill jag säga att som radskrivare och producent av tv-inslag och program om bildkonst sysslar jag med ganska korta, snabba klipp i konstvärlden, medan man som forskare i samma sfär fortfarande skildrar konsten s a s utifrån men med ett mycket långsiktigare perspektiv. Det finns ju en skönhet i forskningen som sådan, som man kanske inte alltid uppmärksammar, att det finns en utmaning i själva processen. Det är ju ett otroligt förlegat system med sina rötter i det skolastiska, ett slags medeltida teologisk dialektik som sedan blev ett sätt att disputera, att lägga fram avhandlingar och tillverka ny kunskap. Ibland är den akademiska avhandlingen nätt och jämnt en kunskapsform, ofta är den bara en ritual. Men när den är som allra vackrast är forskningen i sig något avundsvärt, att folk får lov att syssla med något sådant, att på lång sikt arbeta med den typen av avhandlingar. Det är också avundsvärt med det spel man är inbegripen i som forskare. Konstnären ger sig ut på en slak lina i sitt konstnärskap, forskaren på en annan. Hela tiden måste de ifrågasätta det de gör för att det ska bli bra.

Som radskrivare hinner man ju inte på samma sätt ifrågasätta sig själv. I ett forskningsprojekt har man en väldigt lång process och undersöker både objektet och sig själv och ens förhållande till det. Ibland undrar jag om det verkligen är den sidan som man från t ex konsthögskolornas sida vill ha eller om det är pengarna, makten och inflytandet man är intresserad av. När jag ser det beskrivet ser jag att det sköna i forskningen är ofta uteslutet där man beskriver konst som forskning.

I går belystes från olika håll problemet med att s a s förena begreppen forskning och konst, och samtidigt ser jag ju begränsningarna i den akademiska kunskapsform som vi utvecklat. Suzanne Osten talar ju t ex om en bildmässig gestaltning av kunskap. När jag arbetat med tv och video och med att själv filma och gestalta parallellt med att jag har skrivit om dessa saker kan jag se att det finns en kunskap som går att förmedla också visuellt, och att den knappast är mindre krävande när det handlar om akribi. Samtidigt är den betydligt närmare sitt objekt.

Jag tror att det akademiska har mycket att hämta där, från andra

gestaltungsformer och nya tekniker. Det må vara att avhandlingen sitter fast i sin form som ju, som sagt, är en medeltida framläggingsform med respondent och opponenter. Rimligen borde man faktiskt kunna reflektera om andra möjliga vägar till kunskap.

Sedan undrar jag om det här med en konstakademi – mitt perspektiv är ju det bildkonstnärliga, jag talar också bara om de bildkonstnärliga utbildningarna, det är de enda jag har något slags insyn i. De är egentligen mycket mer än bara utbildningsanstalter. Utifrån mitt perspektiv som konstkritiker i Malmö är de också maktapparater. I Malmö är Konsthögskolan den enskilt starkaste maktinstitutionen i konstlivet, och det är på gott och ont. Konstlivet i Sverige har flyttat ut i det offentliga under det sista årtiondet och i hög grad blivit en offentlig angelägenhet. Dels genom sina finansieringsformer som går via det offentliga, dels genom utbildningarna och konsthallarna. Vi har ett väldigt svagt galleriliv, som jag naturligtvis efterlyser. Vi har också ett väldigt marginellt engagemang från näringslivet i bildkonsten. Det är staten som är finansiär, samt kommuner och diverse fonder med mer eller mindre offentlig karaktär.

Konsthögskolorna har blivit de starkaste aktörerna när det handlar om den enskilda unga konstnären. De bestämmer vem som ska bli konstnär i dag, vilka som ska ha uppmuntran under utbildningens gång, man styr och ställer med vem som ska ha stipendier efter utbildningen. En del skolor är mycket aktiva med konstnärernas internationella karriär, man är ett lanseringsinstrument. Om skolorna också etablerar ett slags doktorander eller forskarutbildningar måste det förutsättas att de inte bara blir en del av samma förmånssystem som skolorna redan är inblandade i. Jag tycker själv att det är förvånande att under de här första åren som det funnits en doktorandutbildning på Konst- och Musikhögskolorna i Malmö återcirkulerar man redan från början sina egna professorer som doktorander. Det tycker jag är oroande. Det visar också svårigheten med insynsfriheten i själva de premisser som ligger till grund för antagandet av doktoranderna. Och det gör mig bekymrad för vad det innebär för utvecklingen i fortsättningen, nämligen om det betyder att samma doktorander som skolan själv har utsett, i praktiken mer eller mindre handplockat, sedan också ska bli framtidens professorer – eftersom en doktorsavhandling i det akademiska systemet också är en del i ett meriteringssystem. Det skulle i så fall betyda att den öppenhet för konstnärer av alla slag som konsthögskolorna haft till sina professorer skulle stängas, och det är också en konsekvens som påpekas på olika håll, bland annat av Henrik Karlsson i den utmärkta boken ”Handtag, famntag, klapp eller kysst”. Samtidigt ser jag också utmaningen, att det finns andra kunskapsformer än de rent akademiska, att de konstnärliga verksamheterna faktiskt har en alternativ kunskap som på något vis måste utvecklas och tas till vara. Om det handlar om att förena det bästa av två världar, då tycker jag det är alldeles utmärkt. Men i värsta fall förenas det sämsta av två världar, hatten och prestige men inte den akademiska öppenheten, och samtidigt offerar man kanske den konstnärliga öppenheten i sin prestigejakt. Jag hoppas att det inte blir så.

CARL HENRIK SVENSTEDT

De ser så snälla ut, de här pojarna, men det är de inte... När nu var och en av de tre här framme fått säga en kort inledning, så kommer jag omedelbart att öppna för er, inte bara för att ni inte ska somna, men för att det fanns så mycket laddningar i luften när vi skildes efter föredragningarna i går. Innan jag ger ordet till Elin Wikström vill jag skicka in en annan utmaning, och det är den irriterande Johan Asplund som har skrivit en bok som heter "Hur låter åskan?". Det är förstadium till en vetenskapsteori – det är inte dåligt. Han går in under en radikal flagg, men genom den olycksaliga läsning vi har till begreppet vetenskap strandar hans stiliga skepp när han när han kommer in på konstområdet. Jag hoppas att de flesta läser den, för den rör om i huvudet och han skriver bra. Asplunds slutsatser är att vetenskaplig kunskap produceras av vetenskapsmän. Han säger att dess särmerke är att den är metodisk, t ex, för att nämna några saker som retar mig, och så kommer följande häpnadsväckande sats – hör upp alla ni som är konstnärer: "Självfallet arbetar en konstnär inte helt oregelbundet. Konst tillkommer inte hipp som happ. Men det gör ju inte heller bagarens bröd." Det tyder på en total okunskap om hur konstnärer arbetar, för är det någon grupp som arbetar med olika typer av metod – tänk på vad Elin Wikström berättade om i går – så är det ju konstnärer.

Asplund attackerar metaforen. Den kan inte vara kunskapsbärande, säger han och tar av någon anledning E. A. Karlfeldt som utgångspunkt, när Karlfeldt säger att månen är röd som en kastrull – det tillför ingen viktig kunskap. Men han ger sig inte på ens mer komplicerade och vassa metaforer, t ex Tranströmers metaforik som kan resultera i hur många avhandlingar som helst – "gamens kikarsikte" och liknande.

Jag ska inte gå in på detta, för det är en alltför stor punkt, det får komma in under det löpande. Men utifrån titeln, den provocerande frågan Hur låter åskan?, hur beskriver man åskans ljud, ställer han upp kategorierna. Alla vet hur åskan låter, men kan man säga så här: åskan låter som åskan – det är en *tautologi*, som avfärdas. Man kan säga "Krasch-pang-bom", men det är en *härmsning* och ger egentligen inte någon information annat än till folk som kommer från länder som inte har någon åska. Eller man kan säga: åskan låter så här, och så spelar man upp ett band. Men det är då en *dokumentär återgivning* bara. Eller: åskan låter så här, och så vevar man på Drottningholmsteaterns åskmaskin – då *illuderar* man åskans ljud. Men om man visar ett *oscillogram*, en ljudbild av åskmuller, då tillför man ny kunskap om fenomenet åskan.

Det är en väldigt rolig bok, jag nämner den som en liten "teaser" och överlämnar den i era händer. Vi vandrar kring den hela tiden. Det intressanta var faktiskt att Michael Biggs vid några tillfällen i går pratade i asplundska termer, utan att ha läst boken.

ELIN WIKSTRÖM

Vad vill du att jag ska prata om? Om min metod som konstnär? Fast det

tyckte jag att jag gjorde i går... Det är kanske viktigt att tillägga att de verk jag pratade om var från åren mellan 1993 och 2001. Jag vill börja med att hävda att professionellt utövande konstnärer i dag, med eller utan högskoleutbildning, håller på med undersökande utvecklingsarbete och därmed basta. Hur den forskningen sedan förmedlas, följs upp, delges, utsätts för kritik – *det* kan man diskutera. Det är just på de områdena som jag, som nu undervisar på konsthögskolan, ser en möjlighet i att vi får dem. Jag vill också poängtera att det viktigaste för oss att diskutera nu i Umeå, som håller på att starta en sådan utbildning, det är att vi vill inte ha doktorander utan en doktorandutbildning. Man måste ju tillåta den här utbildningen att formas. Att göra misstag är bland det viktigaste man kan göra – det är misstag man lär sig på och de har förändringspotential i sig – snarare än att starta en utbildning som ska vara manifesterande från början. Det är viktigt att de här utbildningarna får röra sig fritt eller i någon slags växelverkan i att man forskar om bildkonsten och för bildkonsten intressanta områden, både *om* och *i* det, i stället för att dela upp det i konstvetenskaper, visual culture, cultural theory etc. som forskar om konst och andra för kulturen viktiga områden, medan det är enbart bildkonstnärer som forskar i konsten. Det tror jag inte är bra.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Är det ett regelverk du är intresserad av, en mall för hur man ska bogsera fram det när det börjar konkretiseras?

ELIN WIKSTRÖM

Också det är en definitionsfråga. För mig som undervisar i konst är det viktigt att sätta den konstnärliga gestaltningen i fokus och att man praktiskt och teoretiskt problematiserar den konstnärliga gestaltningens undersökande potential. När man ser på och upplever konst, tycker jag att själva värderingen av den konsten är inte bara min subjektiva upplevelse av den – det är den ju också – men jag värderar också hur den refererar till annan konst, hur den i sitt eget uttryck vågar riskera någonting, inte bara vara manifesterande. Inom all intressant poesi, måleri, foto, installationer, musik – vilka uttrycksformer det än är – gör konstnären ett risktagande som hon/han både har och inte har kontroll över. Därför tycker jag det är viktigt att fokusera visuellt-verbalt på hur vi som konstnärer arbetar, inte så mycket på metoden, därför att för mig är den konstnärliga gestaltningen *både* objekt och metod. Det går inte att splittra upp det i antingen-eller.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Vi har kanske tänkt så i Malmö, att man ibland kan korta vägarna genom att introducera verktyg, redskap. Särskilt när man ska sammanföra olika kulturer visar det sig ganska snart att det är i projekt som man lättast förstår varandra och samarbetar mellan olika konstarter, och mellan teknik och konst. Man kan också göra det intellektuellt-virtuellt, genom att pröva att



lägga metoder, raster över olika verksamheter, raster som inte är vanliga för den verksamheten.

I det seminarium som Henrik Enquist och jag deltar i har vi tagit för konsten främmande metoder och lagt dem över konstnärliga frågeställningar, tex ett läsmönster från det gigantiska Institute for Future Studies i Silicon Valley där man försöker ta reda på vilka typer av datorer och vilka kommunikationsvägar folk vill använda om 10 år. Henrik tog en undersökningsmetod för hur patienter uppfattar sitt möte med läkare och med vården och lade det över en annan typ av frågeställningar. Då tvingar man s a s de här frågeställningarna ut i farvatten där de inte varit och ser vad som händer kunskapsmässigt; man bryter upp sökandet.

SUZANNE OSTEN (DRAMATISKA INSTITUTET)

Jag skulle vilja fråga er alla tre: hur ser ett civiliserat samarbete ut med produktivt resultat – finns det något exempel på när ni jobbar tillsammans med någonting helt annat. Det tycker jag vore *en* slags idé.

HENRIK EENQUIST

Jag kan ju svara först eftersom det är mitt ”fel”. Jag vill ta upp metaforen igen. Michel de Certeau nämner i en av sina skrifter att i nutida Grekland står *metaforai* för ”kollektivtrafik”. Vad jag vill göra är att använda en teknisk eller konstnärlig artefakt eller lösning i en situation tillsammans med – som det heter på designspråk – brukarna, användarna, publiken, och där vi använder den här lösningen som en kollektivtrafik, som en metafor, för diskussion och samarbete. Det sker utifrån en artefakt, ett verk, som vi kan mötas kring eftersom vi är av så skilda kulturer och jag personligen är splittrad både kors och tvärs. Det är enklare att prata utifrån någonting än utifrån sig själv, vi har inte samma språk. Asplund får ursäkta här, men metaforen fungerar.

PONTUS KYANDER

Eftersom jag inte sysslar med forskning i dag vet jag inte riktigt vad jag ska säga. Konst finns ju av många olika slag, det finns inte en konstnärlig metod utan oräkneliga sätt att närma sig i varje fall konst, det vet vi ju alla, inte minst bildkonsten som är rena amöban när det gäller att utnyttja alla tillgängliga uttryck som över huvud taget existerar. Men jag menar att när konst liknar forskning som allra mest, då brukar det vara så att den faktiskt kommer fram till ett helt annat resultat, nämligen den ger inte ett svar utan den kortsluter, ger flera olika svar. Jag tror att det är den typen av resultat som jag hoppas av konstnärlig forskning. Det finns ett konstmuseum i Helsingfors som heter Kiasma och det är både en retorisk figur, en korsläggning, men också en nervknut, om jag har förstått saken rätt. Genom sådana korsläggningar tror jag att man skulle kunna utveckla en konstnärlig forskningsmetod. Men kärnan måste handla om att utveckla en annan kunskap än den rent diskursiva slutsatsen. När det handlar om bildkonst är slutsatser rätt ointressanta.

ELIN WIKSTRÖM

Jag föredrar att se kunskap mer som en plattform där någonting kan uppstå, än som en produkt. Jag tror att om man tänker sig ett möte mellan två individer eller två kulturer som Miwon Kwon har pratat om, är det just paradoxen som är det viktigaste. Att man inte förstår varandra i detta möte, men vågar omfamna paradoxen i att man inte förstår varandra, tror jag är det viktigaste för att åstadkomma både en visualisering och en verbalisering, både av de skillnader och de likheter som finns mellan de här två personerna, kulturerna eller två strukturerna. När jag såg Michael Biggs bild av metoden, frågan, svaren och publiken (se figur på sid 16) tänkte jag att ett av de mest spännande lägena – om man föredrar att se kunskap som en plattform snarare än som en produkt – uppstår ett slags läge som också är tidsspecifikt, kontextspecifikt. Men jag saknade i bilden den kvalitet som konsten har, nämligen att den utgår inte bara från en specifik kontext, utan den skapar också en kontext och framför allt kopplar ihop olika kontexter på ett oväntat sätt. Det tycker jag är enormt fascinerande. När man jobbat som konstnär ett tag börjar man umgås med unga människor som har en mängd både fördomar och fantastiska visioner av vad ett konstnärskap ska kunna vara, att vara kritisk, hyllande och bejakande. När jag träffar dessa ungdomar dagligen tänker jag ofta på att de på ett så fantastiskt sätt, när de lyckas, är *sammanhangsökare*. Men när de misslyckas är de *sanningssökare*. De senare orkar aldrig omfamna paradoxen, men sammanhangsökaren orkar och kan kreativt använda sig av paradoxen. Det är mitt svar på när jag ser att någonting intressant händer.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Det är väldigt elegant det också. Man har ju svängrum i det öppna, positiva läget. När det gäller K3 är den andra stjärnan som lyser över huset Donald Schön och hans reflekterande praxisresonemang, och när jag lyssnar på er som jag gjorde i går märker jag att både Klüver-Rauschenberg och Schön har betytt otroligt mycket för vår skola och har också lockat till oss folk som opererar i kryssfälten mellan olika former av praxis och reflektion. Huruvida konsten kan producera ny kunskap är en ganska ointressant frågeställning, utan frågan är dubbel: Vad är det för slags kunskap, inom vilka fält rör den sig? Och hur kan denna kunskap då inlemmas i det akademiska system vars fångar vi samtliga är?

PER LYSANDER (DRAMATISKA INSTITUTET)

När jag är i kontakt med praktiskt verkande konstnärer inom mitt område är känslan i diskussionen att vi brottas med konstens begränsningar. Men när vi samlas i den här typen av sammanhang är det som om närheten till vetenskaperna plötsligt förskönar vår bild av konsten. Det är som om alla de här praktiska bekymren som dominerar det verkliga arbetet blåses bort. Det behöver inte vara fel, men man kan ju grubbla över varför det blir på det viset, varför vi faller tillbaka mot någon sorts 1800-talsidealism i synen

på konsten, just när vi vill hävda konsten som kunskapsbärare. Jag tycker att Pontus Kyander berörde något väldigt viktigt och ett mycket konkret hot i den position vi är i nu, nämligen risken att de båda stora begreppsfälten tar färg av varandra och tar sina sämsta egenskaper med sig.

Låt mig påminna om en annan tid i universitetens historia, den första hälften av 1800-talet. Aldrig har akademins självbild varit mer grandios än då, som den t ex formulerades av Tegnér, och aldrig var dess kunskapsinnehåll tunnare. Avhandlingarna som ventilerades vid Lunds universitet kritiserades uteslutande utifrån deras användning av latin, det var det enda som disputationerna handlade om. Avhandlingarna godkändes i den mån de kunde visa upp ett av dåtiden accepterat latinskt språkbruk. Deras bidrag till kunskapsutvecklingen kunde vara noll eller intet, men de bedömdes utifrån bruket av en abstrakt latinkunskap. Och samtidigt håller Tegnér sina fantastiska orationer. Jag tycker att det är något att komma ihåg, och jag är rädd för att den mycket viktiga frågan om att söka bruka konsten i ett kunskapsmanhang reduceras till en anpassning till yttre former av doktorsexamen och doktorandutbildningar som för mig ter sig som ganska trånga kostymer för sanningssökandet.

För att återvända till Lund. Vid den här tiden 1838 skedde något väldigt intressant. Då höll C. J. L. Almqvist en föreläsning i hopp om att bli professor, vilket han inte fick. Den föreläsningen, som då exkluderades ur hela den akademiska traditionen, blev sedan tryckt under rubriken ”Om poesi i sak” och är verkligen en oerhört kunskapsladdad reflektion av en praktiker och rymmer egentligen mer kunskap än vad Lunds universitets hela officiella apparatur förmådde producera vid den här tiden. Även i det ögonblicket visade sig reflektionen över konstnärlig praktik som en möjlighet. Almqvists tragedi – att drömma om att med ett sådant bagage finna en bärgning och en trygg existens inom det akademiska systemet – säger också något om den balansgång vi måste utföra i den här diskussionen.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Ett lysande inlägg... Jag är säker på att många av oss har upplevt hela vägen fram till dagens position, t ex när din skola (Dramatiska Institutet) bogserades in i det akademiska systemet 1977. Nu är vi framme vid en typ av skördetid som utlöses av den fullkomligt dramatiska neddragningen från det allmännas sida. Det gör att vi nu står i ett sådant läge att rätt vad det är har inte heller akademierna några intressanta driftmedel till konstnärlig verksamhet, och då måste ju konsten ställa sig frågan: ska vi lämna det här systemet igen? Jag har en känsla av att det är ungefär vid den bränningen som vi befinner oss nu.

MARIE-LOUISE EKMAN (KUNGL. KONSTHÖGSKOLAN)

Pontus Kyander sade att konstnärlig forskning inte ger ett svar utan kortsluter ett antal sådana. Det är en otroligt intressant beskrivning av

väldigt mycket som pågår på skolorna, i varje fall att man inte letar efter ett svar utan ett antal kortslutningar. Kan du utveckla det något: var det för dig en beskrivning av ett nuläge eller något som konstnärlig forskning skulle kunna leda till – var det en mardröm eller en dröm?

PONTUS KYANDER

Det var en aning idealiserad dröm av vad det skulle kunna vara, men också något som faktiskt finns inom bildkonsten. Det finns konstnärliga projekt som har en stark karaktär av undersökning, på olika sätt, de kan likna vetenskap genom att vara klart processinriktade – sådana finns ju också på din skola, men framför allt hos konstnärer utanför skolorna som arbetar med processer som liknar vetenskap. Man samlar och systematiserar data o.s.v. Men det intressanta i sammanhanget är att vad man i allmänhet kommer fram till är ju inte ett resultat i den entydiga mening som vetenskapen söker sig fram till, en diskursiv slutledning, utan en ny fråga i form av en paradox. Man omfamnar en paradox i stället för att utesluta två osanningar eller två motsägande sanningar. Det är svårt att vara precis här... Jag minns ett projekt från Umeå, en konststuderande som hade tagit sig för att sortera några hundra kilo grus enligt färg – det såg oerhört vetenskapligt ut. Det visade dels ett resultat som i sig var meningslöst, men samtidigt en process som handlade om tid, engagemang, ett sökande om något som inte finns. Jag vet att jag uttrycker mig luddigt här, men det finns en sida där konst kan imitera vetenskap utan att för den skull bli vetenskap. I stället visar konsten snarare en annan sida än den meningslöshet som ibland finns i det diskursiva sökandet. Som installation var verket ganska fantastiskt, trots att konstnären inte var där själv och man bara såg ett halvgånget arbete.

MARIE-LOUISE EKMAN

Du uppehåller dig vid något som är centralt, tron på ett entydigt svar eller att man kortsluter de förväntade svar som man förmodas ge. Om man då tittar på bilden av den totala forskningen i landet finns det några som hävdar att majoriteten av forskningen aldrig kommer våra medborgare till godo i någon mening någonstans. Beskrivningen av det här området är ju inte sådan att vi kommer in från det konstnärliga området och säger att vi på något sätt ska kunna motivera det, att vi i något avseende måste vara samhällsnyttiga eller betyda någonting. Ser man på forskningen i det här landet betyder den ju inte särskilt mycket, totalt sett. Det är intressant när du säger kortslutning i förhållande till ett svar, för kanske hittar man då det som vi hela tiden håller på med från det konstnärliga hållet, nämligen ett nytt förhållningssätt till att få reda på någonting som de redan nu etablerade sätten inte har kommit åt.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Jag frågade på 1970-talet den norska kriminologen Nils Christie varför det fanns så många spännande tänkare och forskare inom de sociala

vetenskaperna i Norge och det var så glest i Sverige (flera av professorerna i Sverige var då norrmän), och han svarade: ”Vi deltar inte i statliga utredningar.” Det är en ytterst allvarlig sanning att tänka på. Konsten ska inte delta i statliga utredningar, det nyttiggörande som ska komma av konstnärlig verksamhet ser ut på ett annat sätt, helt enkelt.

Här sitter en oerhörd massa kompetens med praktisk erfarenhet att driva den här typen av verksamhet. När man ser ut över hela fältet med undersökande konst, den som uppträder i tvillingskap med teknik eller forskning osv är ju resultatet inte särskilt uppmanande. Det är svårt att hitta mer än en handfull verk som utmanar på båda planerna. Ett sådant exempel där öronen direkt spetsar sig, är Arijana Kajfes examensarbete vid Interaktiva institutet.

INGVAR SJÖBERG (INTERAKTIVA INSTITUTET)

Jag funderar lite över hur vi ska hitta grundvalar och kvaliteter för det vi diskuterar som kan bli argument för framväxten av en konstnärlig forskningstradition. Jag tänkte också resonera lite kring praktiken för den forskande konstnären och vad det innebär och har betytt för Interaktiva Institutet som nu funnits i fem år. Tanken är ju att Interaktiva Institutet ska vara en oberoende plattform, en spelplan där konst och forskning hela tiden är viktiga komponenter. Vi har sökt hybriden eller särskilda former för konstnärlig forskning. Samtidigt har vi förhållit oss till etablerade modeller för akademisk forskning. Det betyder att jag personligen, som har en konstnärlig bakgrund, har fått insyn i vad forskning i praktiken kan vara för den som ägnar sig åt det yrkesmässigt.

Vetenskapssamhället är en väldigt brokig värld, ett slags social gemenskap med byar som är olika varandra. Man tycker inte likadant inom vetenskapssamhället, det är heterogent till sin uppbyggnad. Den ena gruppen eller communityn kan omfatta en kunskap och hylla den, men den kan motsägas av en annan.

Interaktiva Institutet har för närvarande 24 doktorander och har samspelat med ett 15-tal högskolor för att dela på finansieringen. Vetenskapssamhället är en värld utanför institutet, det är inte institutet självt som bestämmer vad som är den vetenskapliga kvaliteten. Våra vetenskapare presenterar sina resultat inför sina internationella kollegor, kollegorna är de som värderar materialet, kritiserar och tar ställning. På så sätt får vi bekräftelse från ett sammanhang utanför vår egen institution.

Så förfar vi i dag för att undvika en situation där vi bekräftar oss själva. Jag hävdar att alternativet, ”den tredje vägen” – hybridformen eller syntesen – saknar en sådan respons eller omvärld som kan bekräfta den. För rent konstnärliga resultat har vi valt konstvärlden som ett likvärdigt bekräftande eller validerande system som vetenskapssamhället. Man kan säga att vi använder konstvärlden och dess institutioner som en bekräftande omvärld i väntan på att vi kan hitta en tredje väg, en syntes. Det betyder inte att vi är överksamma, vi har arbetat fram experiment som innehåller förslag till

sammanslagning, sammanvävning eller sökande. Man kan ställa sig frågan: hur vet vi när vi varit framgångsrika? När är resultatet gott nog? Då kan jag nämna Arijana Kajfes alternativa avhandling "Occular Witness" där vi försökt fläta samman konstnärliga och vetenskapliga kvaliteter, hitta sätt att nå mening och kunskaper, i en sammanvävd form.

Hur tänker ni i panelen kring en konstnärlig forsknings omvärld? Är det de enskilda institutionerna i en slags småskalighet som kommer att hävda tolkningsföreträdare var och en för sig? Hur bygger man ett fält?

Inom vetenskapssamhället kan man förvisso bygga nya byar och utvidga eller starta en virtuell liten by och bygga upp en gemenskap, men det här ska kanske inte äga rum *inom* vetenskapssamhället utan *mellan* de här världarna som är konst- respektive vetenskapssamhällena?

#### CARL HENRIK SVENSTEDT

Det tror jag också. Villkoret, som jag uppfattade det när jag kom till K3 ungefär samtidigt som du började på Interaktiva Institutet, var att man ställde lika höga krav på konstnärerna som man automatiskt ställer på forskarna, t ex om ny kunskap och hållbarhet för internationell granskning. Man höjde den konstnärliga nivån väldigt strängt och tufft och det var därför vi som har konstnärlig erfarenhet kom in, för att inte ingenjörerna skulle gå ut i fixa en akvarellmålare i kvarteret intill – vilket faktiskt var tillståndet för bara 5–10 år sedan – utan tunga konstnärer, duktigt folk på vilka man ställde mycket höga anspråk, så att man fick samma höjd på teknisk-vetenskaplig och konstnärlig kvalitet på skolorna. Att utifrån detta sedan skapa ett kollegialt samarbete, det är fantastiskt spännande. Det är väl en process som får ta sin lilla tid.

#### ELIN WIKSTRÖM

Jag vill kommentera Ingvar Sjöbergs oro, som jag på ett sätt kan förstå. Jag är ofta ute och föreläser och träffar folk inom områden som dans och teater. Jag tror att den kaxighet som bildkonsten kan visa just nu är att den inte är så himla rädd för att närma sig det vetenskapssamhälle som du beskriver. Inom det konstbegrepp som har kommit att kallas för "det utvidgade fältet" har många konstnärer i dag skaffat sig ett självförtroende genom att gå utanför sin egen institution. Det vi jobbar med i dag är inte bara konstens Kunskap med stort K i den "vita kuben" eller i ett slutet konstverk.

Jag skulle vilja säga att all konst i dag kräver en kontext, oavsett om man håller på med måleri, fotografi eller tvärvetenskapliga "artefakter" som du uttrycker det (ett ord som jag är ganska främmande för, att se ett konstverk som en artefakt). Jag tror att vi hela tiden möter andra discipliner och vi får alltid inta rollen av att vi har samarbeten, och det tycker jag är bra.

Det viktiga är nu – om vi nu etablerar doktorandutbildningar – att vi inte som EU skapar vår lilla borg runt omkring oss utan att vi på ett juste sätt försöker att ha ett utbyte med vetenskapssamhället. När konsten var

tvungen att berättigas inför marknaden, att klara av inte bara kyrkans utan också marknadens krav, då gick den också igenom en stor förändring. Jag tror att konsten är beredd att gå igenom en sådan förändring nu, att låta sig berättigas av vetenskapssamhället. Men den får inte göra det genom att kapa av det som Marie-Louise Ekman talar om, och som jag tycker är jätteviktigt, alltså den måste komma medborgarna till del. Där har ju konsten fantastiska kanaler med tv, radio och andra medier, och vi har fr a doktorandutbildningarna. Men vi kan inte bara flyga in och flyga ut kunskap eller personer eller utställningar utan resultaten av dem måste tränga ut i regionerna, i landet och internationellt. Man måste förankra utbildningarna utanför universitetsvärlden.

BO GÖRANZON (KUNGL. TEKNISKA HÖGSKOLAN)

Jag vill knyta an till Johan Öberg där han talade om rädslan för rädslan. Ett uttryck som jag ser en förbindelse med till Bolle i Harry Martinssons *Vägen till Klockrike*. En annan förbindelse är goda människor som vill goda saker och skapar helvetet omkring sig. Den typ av tankestil som Lars Görling och Willy Kyrklund har gestaltat. Dessa författare har båda skrivit lysande essäer om Godheten. Tillsammans med Jörgen Erikssons reportagebok *Samhällets botten* gav Lars Görlings författarskap impulserna till att skapa KRUM (Riksförbundet för Kriminalvårdens humanisering) i slutet av sextiotalet.

Harry Martinsson, Lars Görling och Jörgen Eriksson är exempel på författarskap som tränger bakom journalistikens snabba reportage och samhällsvetenskapens teoretiserande. Att visa på paradoxer och motsägelser, i detta fall inom kriminalvården, är en uppgift för ett gränsöverskridande mellan konst och vetenskap; att skapa plattformar för att reflektera över angelägna dilemman och fenomen. Det var vad jag lyssnade mig till i vad Johan Öberg formulerade i sitt tankeväckande inlägg. Och det är detta perspektiv vi försöker utveckla inom kollegiet Dialogseminariet.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Jean Paul Sartre har skrivit en mycket intressant essä om begreppen fruktan och skräck, och där kan vi fråga oss själva var vi är någonstans. Han tar frontsoldaten som exempel, som i logementet har fruktan för att gå ut i strid, men när han står i skyttegravan har han skräck. Fruktan är något som byggs upp, det är inte en gång säkert att han kommer iväg till fronten, men han har denna fruktan som kan vara helt förlamande. När han går upp ur skyttegravan i kulregnet, då är det skräck.

HENRIK ENQUIST

Nu har jag blivit uppdelad i min tvärvetenskaplighet och nu representerar jag fysikern här och har svårt att sitta still. Som Ingvar Sjöberg nämnde förut är vetenskapssamhället en brokig samling av byar som sinsemellan har svårt att komma överens. När vi pratar om sanningssökande och likställer

det med traditionell vetenskaplig forskning då går proppen, måste jag säga. Om vi tar mitt eget fält apropå Arijana Kajfes ”pseudoavhandling” som lagts fram i Stockholm, ”Vad är ljus?” Är ljuset enligt korpuskelteorin (Newton) små kroppar, biljardbollar som flyger genom luften och i rymden, eller är det vågrörelser (Huygens)? Båda teorierna är sanna – eller ingen är sann. Men var och en kräver sitt sammanhang och fungerar i sitt sammanhang. Bägge teorierna fungerar aldrig samtidigt. Det är väldigt viktigt att komma ihåg att inte heller inom vetenskapen finns det ”sanning” – det är väl ingen här som någonsin skulle få för sig att säga något sådant. Glöm det!

Nu är jag doktoranden som talar: när vi pratar om forskning eller forskarutbildning och använder paradoxen som en metod och säger att vi inte söker resultat – och jag har precis börjat som doktorand – vad gör jag då? Ska vi vara lite justa eller närmare bestämt ska ni som har något att säga till i utbildningen vara lite justa? Förutom att gå en *forskarutbildning* och tillägna mig kunskap och erfarenhet ska jag även bedriva forskning, vilket är en annan sak, det vill säga skapa ny kunskap. Vi pratar också om risktagande som en viktig komponent. Jovisst – det första året, kanske det andra, men inte det tredje och absolut inte det fjärde året om vi ska ha en examination. – Ska vi ha det? Hur mycket ska stå på spel för den enskilde doktoranden? Vems blir risken – individens eller hela det konstnärliga utvecklingssamhällets? Ingen är betjänt av ett platt fall.

Kortslutning – slutligen. Som ingenjör igen: Det kan vara bra när man upptäcker att ens lille 1½-åring tuggat på elledningen så flyttar man sladden till slut. Men inom konsten får det inte implodera till ett: ”Haha! Det hade jag inte tänkt på, det var kull!” och så går man vidare. Eller: ”Va? Det bryr jag mig inte om, det är obegripligt.”

Kortslutning – paradox – utan resultat. OK, jag går med på det som konstnär, men om vi ska *forska* krävs det resultat i någon form, som går att kommunicera, som Michael Biggs talade om i går. Intelligent, förståelig kommunikation, även om publiken är snäv, kontexten är lös eller mångtydig.

Var snälla mot doktoranderna, ge dem begränsningar! Vad som helst, men några staket som de kan klättra över och regler att bryta mot.

PETER ULLMARK (CHALMERS TEKNISKA HÖGSKOLA)

I diskussionen om konst och vetenskap lever det kvar föreställningar om att det är fråga om företeelser med specifika essenser. Det är föreställningar som inte är uttalade men som ändå finns i bakgrunden, en känsla av något som människan bara kan komma åt genom reflektion och som har sitt ursprung hos Platon. Men detta är väl ändå en diskussion som känns ganska förlegad inom filosofin, som numera präglas mer av olika former av pragmatism eller vad man nu vill kalla det för, där kunskaps- och sanningsbegrepp ses mycket mer relativt. I det sammanhanget kan det vara nyttigt att se på konst och vetenskap som praktiker, alltså som sammanslutningar av människor med ett visst regelverk om vilka som får



vara med, vad som är kvalitet, vad en avhandling är osv. Om man då jämför de här två praktikerna – de består ju var och en av en mängd olika praktiker som faktiskt har en del olika regler – finns inom vetenskapen ambitioner att bygga upp mer generella kontextbefriade kunskaper som alltså är användbara i många olika situationer och som är mer eller mindre obundna av tid och rum. Medan konsten ju inte alls har den ambitionen – det som kommer fram är specifikt och personligt. Men här håller vetenskapen på att ändra sig, bli med hjälp av feministisk teori och begrepp som situation och ståndpunkt, där kunskap alltid är beroende av det sammanhang den kommer in i. Föreställningarna om vetenskapen i den konstnärliga världen har inte hängt med i den här utvecklingen och är ganska schablonmässiga. Det finns egentligen ett mycket större utrymme för gemensam diskussion.

Men det finns också en annan skillnad som är lite knepigare, eftersom forskning är en kollektiv process. Meningen är ju att det som kommer fram ska vara användbart i vida sammanhang, andra ska kunna använda kunskapen och bygga vidare på den. I den konstnärliga verksamheten är ju själva verket ett uttryck för ett slags slutpunkt. Och det är det naturligtvis, men det finns också alltid en process som går vidare. Det byggs upp en kunskap som innehåller verket men inte bara verket.

Att ta fasta på den processen kunde vara en viktig roll för den konstnärliga forskningen. Det skulle kunna stödja den allmänna diskussionen om konst och god kvalitet och göra den mer innehållsrik och perspektivrik. Men det skulle också kunna göra konsten mer medveten om den kontinuitet som ändå finns och göra brytningarna tydligare.

INGA-BRITT GUSTAFSSON

(RESTAURANGHÖGSKOLAN GRYTHYTAN)

Jag förstod inte riktigt Elin Wikström när hon sade att kunskap var en plattform. För mig är kunskap ”kunna” och ”skapa”, och att det sitter i kroppen. I de olika sinnen har vi olika kunskaper eller tillgångar till olika kunskaper. Jag kommer från en praktisk värld som har blivit akademiserad, och eftersom jag är professor i måltidskunskap har jag känt det viktigt för mig att ta vara på den praktiska kunskapen i den akademiska världen, den som sitter i kroppen. Det som vi kan ge människor upplevelser med, att gestalta måltider som berör människors sinnen. Mina tidigare erfarenheter av när en praktisk värld t ex utbildningar för sjuksköterskor, hushållslärare, ekonomiföreståndare m fl skulle införlivas i universitet 1977, och man helt plötsligt skulle forska, då blev det teori av allting. Den praktiska kunskapen skämdes man för. Jag har försökt få in den praktiska och den konstnärliga dimensionen av kunskap i forskarutbildningsämnet Måltidskunskap. Jag tror att vår överlevnad är mycket beroende av att vi tar tillvara den praktiska kunskapen och verkligen håller den högt inom universitetsvärlden. Därför blev jag lite förvirrad när Elin talade om kunskap som en plattform – vad menar du?

ELIN WIKSTRÖM

Det är svårt att svara kort på den frågan. Men som konstnär som arbetar nu, i vår tid, har jag att förhålla mig till och referera till den tradition jag har bakom mig. Jag ser inte konsten som praktik, konsten är visuell, verbal, synlig, nästan osynlig, traditionell, i förändring. Framför allt är den både ett görande och ett tänkande, fysisk-kroppslig upplevelse, visuell eller verbal, på ett annat sätt – men att separera allting i produktionen eller konsumtionen av konst som ett görande eller tänkande, det tycker inte jag är ett möjligt sätt, varken som betraktare eller som konstnär, att närma sig konsten.

När jag pratar om erfarenhet och kunskapsproduktion på en doktorandutbildning som en plattform, så menar jag att man arbetar inte bara manifesterande utan i form av att granska strukturer och att gå in för att både bekräfta men också förändra strukturer. Man har den öppenheten att jag inte bara sitter och talar om för dig vad jag gör och du talar om för mig vad jag gör, och så ser vi vilka skillnader och likheter som finns i det, utan att man pratar om vilka strukturer som har skapat ditt respektive mitt sätt att arbeta. Och vilka av dem som är kontextspecifika, vilka som bara är bekräftande, vilka som kan öppnas upp så att de t o m börjar ge nya konkreta exempel, komma med förslag, också våga åstadkomma någonting. Det skulle då skilja att forska *om* från att forska *i* någonting.

NINA MALTERUD (KUNSTHØGSKOLEN I BERGEN)

Jeg vil ta opp noe som Elin Wikström berørte, og som vi ganske sikkert kommer til å se mer av: La oss ta en kunstner som gjør et prosjekt som for eksempel er en journalistisk aktivitet, eller noe annet, noe som omgis av etablerte profesjoner med sin tradisjoner og krav til kvalitet, på godt og vondt. Det problemet jeg ser er at i stedet for å ta med seg disse forskjellige kravene inn, på en ny og konstruktiv måte, så trekker kunstneren seg unna. Om det kommer kritikk mot prosjektet utifra journalistiske premisser, er man ikke journalist, man er kunstner; om det kommer kritikk utifra etablerte kunstneriske premisser, er man ikke kunstner, men journalist, o.s.v. Det er noe i dette mellomrommet som jeg opplever som utrolig viktig å fange opp, for å kunne lykkes med å utvikle relevant kritikk. I forhold til dette blir jeg svært nysgjerrig på den ”raster”teknikken som dere (K3 i Malmö) har beskevet, dvs at man ikke sitter fast i den gamle oppfatningen om at man skal kunne hele spekteret av mulige metodologier for å kunne forsvare seg. Det må skje noe nytt som gjør at man ikke trekker seg unna og faktisk isolerer seg fra den etablerte kritikken som finnes i de forskjellige områdene. Det er noe som vi i hvert fall i Norge, i vår situasjon (i Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid), bør ta alvorlig.

Så ble det snakket om risikoen for at de med kunstneriske doktorgrader vil overta hele utdanningen (det vil si komme inn i alle ledige stillinger og fortrenge kunstnerne). Det er klart at dette er risikabelt hvis man ikke har laget den doktorgradsutdanningen som kunstutdanningen har bruk for, hvis man har laget en kompromissfylt forskerutdanning i kunst som faller

över i vitenskapens områden. Poenget bør jo være å konstruere det høyeste nivået i utdanningen (doktorgrad) slik at det gir noe som fagmiljøene faktisk mener de har bruk for.

Det kan være en større risiko i kunstutdanningen framover at den vil kreve så mye struktur og ordenssans fra dem som skal medvirke, at det blir ekskluderende, altså hele strukturen, kvalitetssikringen og alt dette vil gjøre at en del kunstneriske sjeler ikke får plass annet enn som svært kortvarige gjester med stort ”vakthold” rundt seg.

#### CARL HENRIK SVENSTEDT

Amerikanske filmstudiet AFI införde en intressant regel när det startade på 1970-talet, nämligen att man fick inte komma tillbaka som lärare på skolan förrän man hade varit ute i branschen i minst tre år. Det är ingen dum regel.

#### HENRIK ENQUIST

Jag vet inte om det förslag jag strax kommer med kan vara till någon hjälp. Inom vetenskapen ska man ju placera sig i en kontext, och det gör man oftast genom referenslistan. Det jag säger har andra sagt, fast på andra sätt, eller det kan härledas därifrån eller styrker mina egna argument. Om man vill bedriva konstnärlig forskning på ett nytt sätt, genom verk och inte genom text och fortfarande har en teoretisk referenslista – skjuter man sig inte själv i foten då? Vad jag föreslår är att man tillåter en referenslista som består av konstnärliga verk. Därigenom bygger man över en period på kanske 10 år upp en kontext och en praktisk referenslista som man kan ha nytta av. Det blir otroligt svårt för de första doktoranderna, men för dem som kommer senare kan det vara nyttigt; att vi tar oss själva på allvar som praktiker och inte som skrivande praktiker.

#### BO ERIK GYBERG (HDK & HFF, GÖTEBORG)

Varför är filmen så tyst frågade Carl-Henrik Svenstedt. Det är den inte – det som skrivits och sagts har ju bäring också till filmen som kunskap. En spontan reaktion på att filmen eventuellt kan uppfattas som tyst är att det möjligen är så självklart för många av oss som jobbar med film att den är en bärare av kunskap och har varit det i långa tider. Filmen möter ständigt också så tydligt en annan omvärld än den akademiska, mötet med det kommersiella och det kulturella är så extremt tydligt på filmens område. Och det är något som jag för min del tar för givet, det åstadkommer den prövning som ligger i att möta en omvärld, som Elin Wikström talar om; den finns där hela tiden på filmens område. Det har gjort att i varje fall för mig och för oss, att vi tittar på detta (konstnärligt baserad forskning) med mycket stor nyfikenhet. Det kan ju bara bli bättre av att vi också får pröva andra verktyg att utforska och förstå gestaltningsprocesser och vår egen uttrycksform.

Den här faran med akademiseringen som vi ibland talar om känns därför inte särskilt stor. Det problem jag upplever är ju inte att brottas med den

akademiska trovärdigheten, för mycket som sägs här idag gör mig väldigt trygg, där finns det tillräckligt många vakthundar. Det som möjligtvis oroar mig är i sådana fall vad man kunde kalla den konstnärliga trovärdigheten. Om forskningen har ett syfte att utveckla det område man beforskar så måste det ju – om vi ägnar oss åt forskning och forskarutbildning, doktorsexamen exempelvis – finnas en idé eller en förhoppning om att detta ska utveckla den filmiska gestaltningen, och det måste ju, någon gång, någonstans, märkas för en publik. I övrigt tycker jag inte det är så komplicerat, det viktiga är hur vi pratar om saken, om det konstnärliga innehållet och gestaltningen.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Det intressanta särskilt med dokumentärfilmen, som vi båda sysslat med, är att vi skriver vår egen teori, att det inte finns något teoribygge som vi kan luta oss emot, utan efter varje verk skriver vi vår teori. De som bygger den är sådana som Erik M. Nilsson, Jan Lindquist och Stefan Jarl, som hela tiden snickrar på den vid sidan av sin praktiska verksamhet – det är ett otroligt spännande fält.

SUZANNE OSTEN

Jag vill påminna om det växande utbudet av ”bakomfilmer”, hur filmen kom till, hur skådespelarna arbetade, om den bakomliggande estetiska tanken och formen. Utbudet bara växer och växer av filmkassetter som innehåller större problembeskrivningar. Det är tvärkulturellt och alls inte forskning, men det är en typ av allmänhetens stora rop: hur går det till?

MARIE-LOUISE EKMAN

Visst är det tråkigt ibland när man slås av att det finns bara två kön, man och kvinna. Det kan man ju faktiskt tycka! I dag finns ju de som håller på med queer-området och man kan hoppas att det i en framtid kanske skulle finnas ett tredje kön – det vore suveränt. Samma sak med konst och vetenskap: det verkar ju som om vi behöver någon sorts queer-område mellan konst och vetenskap. Det är väl där vi sysslar i dag – det är en rätt bra bild av vad vi håller på med.

CARL HENRIK SVENSTEDT

Det kan bli ännu roligare: Lawrence Durrell har skrivit om Alexandria att det är en stad där det finns mer än fem kön...

*Carl Henrik Svenstedt är professor emeritus vid K3 vid Malmö högskola, författare och filmskapare. Elin Wikström är professor i bildkonst vid Konsthögskolan i Umeå. Henrik Enquist är doktorand vid CERTEC, Lunds tekniska högskola. Pontus Kyander är konstvetare, kritiker och redaktör för Bildjournalen Sveriges Television.*



















VETENSKAPSRÅDET  
SWEDISH RESEARCH COUNCIL



Stiftelsen  
Riksbankens Jubileumsfond  
The Bank of Sweden Tercentenary Foundation