

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande  
Kandidatuppsats 15 hp | Konstvetenskap | höstterminen 2014

# Seminarier som ateljé?

– När forskning blir konst.

Av: Jonatan Habib Engqvist  
Handledare: Annika Öhrner

## English abstract

The seminar as studio? When research becomes art.

As higher artistic education explicitly becomes preparatory for research, the next generation of artists will inevitably be affected. How this change will constitute itself and whether the effect will be a reaction against or a product of this change is impossible to know. It is however already clear that artistic research is moving from periphery to centre in the Scandinavian art scene. Thus this pilot study essay asks how one can understand the position of the artwork produced within the context of artistic research: Is it a process, a product, a trace – or a combination of these? Is it possible to map the various layers of meaning produced? What does it mean to claim that art "produces knowledge"? The essay focuses on three recent PhD's in artistic research from Sweden. Rather than addressing formal questions of what artistic research is, or how art and research intertwine with each other, the investigation attempts to focus on *when* artists are making art within the context of artistic research, when they are doing something else.

## Sammanfattning

Utifrån tre exempel undersöker uppsatsen konstens plats i den konstnärliga forskningen i det svenska och skandinaviska sammanhanget. Den frågar om konstens plats i relation till konstnärlig forskning och om den ska förstås som process, produkt, spår eller en kombination av dessa. Är det exempelvis möjligt att kartlägga de konstnärliga avhandlingarnas olika lager av meningsproduktion, och vad betyder det när de påstår sig producera kunskap? Snarare än att ställa formella frågor om *vad* den konstnärliga forskningen är, vill denna första pilotundersökning börja fråga *när* det som produceras genom konstnärlig forskning ska förstås som konst och när det handlar om någonting annat.

## Innehållsförteckning

1.0 Inledning	4
1.1 Syfte	5
1.2 Metod och teori	6
1.3 Material	7
2.0 Forskningsläget	9
2.1 Om tidsperspektivet	9
3.0 Forskning i konst och konstnärlig forskning	11
3.1 Apolonija Šušteršič	15
3.2 Magnus Bærtås	21
3.3 Tina Carlsson	24
3.4 Jämförande analys och frågan om kunskap	28
4.0 Slutsats och summering	33
5.0 Sammanfattning	35
Källförteckning	36
Appendix	40

## 1.0. Inledning

Det kommer troligtvis finnas många sorters konst i framtiden, precis som det har funnits tidigare. En del av konsten kommer att kallas konst först efteråt. Men just nu saknar vi inte bara det nödvändiga konsthistoriska språkbruket för att förklara de konstverk som producerats inom ramen för konstnärlig forskning de senaste åren – vi vet inte ens när det vi diskuterar är konst, och när det ska förstås som någonting annat. Detta beror i sin tur till stor del på att konstverken rör sig mellan flera olika tolkningsfält, i ett landskap som ännu inte kartlagts. Det vore förmätet att i denna korta uppsats ge sig på en sådan kartografi. Den utgör dock ett försök att påpeka ett växande behov.

Det är inte alltid viktigt att veta om någonting är konst. Men i takt med att de högre konstnärliga utbildningarna inom bildkonst nu uttryckligt har blivit forskningsförberedande, är det troligt att den konst som produceras av en kommande generation konstnärer kommer att påverkas av den konstnärliga forskningens utveckling. Hur denna förändring kommer att se ut, om effekten blir en reaktion mot, eller en produkt av den är såklart omöjligt att veta. Troligtvis kommer vi få se lite av båda delarna. Vad man redan nu kan konstatera är att den konstnärliga forskningen har rört sig från periferi till centrum i den nordiska, och framförallt den svenska, konsthögskoleutbildningen och att den därmed kommer att forma kommande konstnärskap. Och detta kommer i sin tur med största sannolikhet påverka vad vi kommer att kalla konst.

Det kan således vara betydelsefullt att med en blick som tillfälligt befinner sig utanför den konstnärliga forskningens inflytande se närmare på den konst som skapas inom konstnärliga forskningssammanhang: Är det process, produkt, spår – eller en kombination? Hur ser i så fall kombinationen ut och hur kan begreppen extrapoleras och skrivas fram? Är det möjligt att kartlägga dessa olika lager av meningsproduktion? Var, eller när finns konstverken? Ska vi förstå dem som ett komplex av relationer?

## 1.1. Syfte

Genom att utgå från tre konstnärliga avhandlingar som lagts fram och godkänts i Sverige som källmaterial och exempel, närmar sig denna uppsats den konstnärliga forskningen för att se på vilket sätt det som produceras relaterar till det bredare konstfältet – det vill säga *när det är konst*, och när det försöker göra någonting annat. Denna undersökning kommer endast kunna skrapa på ytan av ett fält i vardande, och bör förstås som en pilotundersökning eller ett första trevande försök. I korthet kan uppsatsens syfte artikuleras i tidsliga termer: Bortom de formella frågorna om *vad* konstnärlig forskning är, eller *hur* konst och forskning interagerar med varandra som cirkulerat friskt de senaste 15 åren, vill jag undersöka när konstnärer forskar och *var* konst och forskning korsar varandra.<sup>1</sup>

Frågan kommer i detta fall alltså inte inifrån den konstnärliga forskningen. Det finns inga ontologiska eller epistemologiska anspråk och inte heller utgör uppsatsen en katalogiserande undersökning av den konstnärliga forskningen.<sup>2</sup> Det handlar om ett första steg mot att betrakta de konstnärliga avhandlingarna när de verkar i olika sammanhang och vid olika tidpunkter. Min förhoppning är att därmed få en glimt av hur de mottagits strukturellt och estetiskt för att i förlängningen kunna förstå vilka mekanismer som spelar in i avhandlingarnas olika receptionsstadium, såväl i som utanför den konstnärliga forskningen.

---

<sup>1</sup> Exempel på sammanhang där detta diskuterats utöver otaliga seminarier på de olika konsthögskolorna, kan vara Vetenskapsrådets publikationer och årsböcker. *Paletten* (# 4 2006) och tyska *Texte zur Kunst* (juni 2011) är två exempel på konsttidskrifter som ägnat särskilda temanummer åt ämnet konstnärlig forskning, och i samband med *Moderna utställningen 2010* inleddes en debatt i *Svenska Dagbladet* 18 oktober. Sophie Allgårdh, ”Mönstring utan debatt och friktion”, *Svenska Dagbladet*, 18.10.2010.

Se även *Journal of Artistic Research*: <http://www.jar-online.net/>.

<sup>2</sup> Förvisso har arbetet av nödvändighet även inneburit en sammanställning av vilka avhandlingar som skrivits samt vilka projekt som har fått stöd från Vetenskapsrådet. Dessa presenteras i uppsatsens appendix.

## 1.2. Metod och teori

De tre avhandlingarna som undersöks i denna text är tänkta att representera och exemplifiera tre olika situationer inom den svenska konstnärliga forskningen. Urvalet grundar sig på min frågeställning och det är dessa tre avhandlingar som jag efter att ha överblickat fältet bedömt som mest relevanta i relation till den. Avhandlingarna kommer från Göteborgs och Lunds Universitet, eller Akademi Valand respektive Malmö Konsthögskola – de två konsthögskolor som har stått för de tidigaste, och det största antalet avhandlingar inom fri konst i Sverige. När det gäller uppsatsens tidsperspektiv kommer jag börja närma mig avhandlingarna från filosofen Nelson Goodmans perspektiv och sätt att ställa frågor.<sup>3</sup> Det ska sägas att de avhandlingar som hittills frambragts i Sverige utgör ett heterogent material. Det är därför ofrånkomligt att denna analys kommer att pendla mellan förankringen i de valda studieobjekten och en mer generell diskurs kring konstnärlig forskning. Förhoppningen med detta är att genom det specifika exemplet formulera några allmängiltiga frågor till konstnärlig forskning i stort.

Slutligen kommer analysen i den mån det är möjligt sammanfatta förbindelsen mellan avhandlingarnas skriftliga och gestaltande delar. Poängen med detta sammanställande är inte nödvändigtvis att fälla ett värdeomdöme om hur lyckad relationen är mellan de två delarna. Istället föreligger ett försök att undersöka vad det är som händer i dynamiken mellan dem.<sup>4</sup> Det innebär att min uppsats förutsätter att en avhandling inom konstnärlig forskning är konst vid någon punkt (för att kunna ställa frågan om *när* det är konst), även om min subjektiva läsning av detta ”när” naturligtvis kommer att påverka tolkningen.<sup>5</sup> Uppsatsen kommer följaktligen inbegripa ett försök att sammanställa några generella grundbegrepp och

---

<sup>3</sup> Nelson Goodman, *An approach to a theory of symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company Inc., 1976.

<sup>4</sup> Istället för att skilja på en praktisk och en teoretisk del väljer jag att tala om en skriftlig och en gestaltande (ibland kan de två överlappa varandra). Katarina Elam skriver i en opublicerad rapport för Göteborgs universitet att ”[f]lera av de aktuella avhandlingarna [i konstnärlig forskning från Göteborgs Universitet] placerar sig teoretiskt i ett inledande skede. Detta sker främst genom att man redogör för ett antal teoretiker som man anser kan berika och stärka undersökning och analys. Men det kan även handla om att författaren lyfter de begrepp som är mest framträdande och väsentliga för arbetet. Här skiljer sig avhandlingarna åt i hög grad. Några stipulerar definitioner av bärande begrepp explicit, medan andra undviker att klargöra sin användning av olika begrepp med motiveringen att den ska sökas och mejslas fram efterhand.” Katarina Elam, (opublicerad) *Rapport. Metodfrågor inom konstnärlig forskning*. Göteborgs universitet, Göteborg 2012.

<sup>5</sup> En rimlig position vore även att det inte går att argumentera för huruvida detta är konst eller inte. Genom att den konstnärliga forskningen nu inlemmat sig i konstutbildningen, och definierar vad konst är, är det konst (kanske blir det rentav proto-konst?). Se vidare ”Jämförande analys” i denna uppsats.

regelbundenheter avhandlingarna emellan i relation till den övergripande frågan om de kan eller bör förstås som process, spår och/eller produkt.

### 1.3. Material

Efter en schematisk överblick av fältet i Skandinavien och en genomgång av samtliga konstnärliga avhandlingar inom bildkonst i Sverige, vars förteckning även ingår i uppsatsens appendix, har jag valt tre avhandlingar och en analys av de verk som producerats som del av dem för närmare granskning.<sup>6</sup> I relation till dessa tre avhandlingar kommer jag även försöka ta hänsyn till hur de tagits emot och diskuterats inom såväl den konstnärliga forskningen som utanför. Även om konstnärlig forskning sker inom de flesta konstarterna idag och i allt större utsträckning präglas av en interdisciplinär hållning, kommer denna undersökning att begränsa sig till att undersöka avhandlingar inom ämnet fri konst. Huvudsakliga materialet i uppsatsen är en läsning av tre utvalda doktorsavhandlingar som lagts fram inom ämnet fri konst i Sverige. En övergripande undersökning av generella rapporter och texter som belyser fältets reception och diskurs de senaste två decennierna kommer även att ingå i arbetet.

I den här texten kommer jag att titta närmare på relativt nyutkomna konstnärliga avhandlingar av Magnus Bärtås (Göteborgs Universitet/Akademi Valand, 2010), Tina Carlsson (Göteborgs Universitet/Akademi Valand, 2011) och Apolonija Šušteršič (Konsthögskolan i Malmö/Lunds Universitet, 2013).<sup>7</sup> Gemensamt för dessa tre avhandlingar är att de:

---

<sup>6</sup> Förteckningen är sammanställd i november och har kompletterats i december 2014 med hjälp av Vetenskapsrådets handläggare för konstnärlig forskning.

<sup>7</sup> Trots det begränsade antal avhandlingar som till dagens datum finns att tillgå, har valet av rättvisande exempel för denna allmänna frågeställning visat sig komplicerat. Eventuellt kan mina bekymmer med urvalsprocessen visa en del av de komplikationer som finns latent i min frågeställning och jag väljer därför att nämna det. Jag hade ursprungligen valt tre exempel på konstnärliga avhandlingar som ligger nära mitt eget expertområde som curator med en bakgrund i filosofi, där avhandlingarna behandlar frågor om representation och utställningspresentation. Mitt första urval av exempel var avhandlingar av Simon Sheikh (Konsthögskolan i Malmö/Lunds Universitet, 2012), Matts Leiderstam (Konsthögskolan i Malmö/Lunds Universitet, 2006) och Niklas Östlind (Göteborgs Universitet/Akademi Valand, 2014). Snarare än att vara fruktbara kvalitativa exempel för den här uppsatsen visar det sig vid närmare läsning av helhetsmaterialet att dessa avhandlingar utgör metodologiska och performativa undantag från totaliteten. Alla tre drar fördel av forskningssituationen på intressanta sätt, de skapar en gestaltande del som sammanflätas med den skriva delen på ett produktivt sätt, och lyckas röra sig in och ut ur de olika världarna (konst/forskning/litteratur). Då två av dessa skribenter inte är konstnärer (Sheikh och Östlind är båda curatorer), och konstnären i sammanhanget skrivit sin avhandling före den officiella sanktioneringen av konstnärlig PHD äger rum (2010), finner jag inte materialet rättvisande i förhållande till mitt övergripande syfte att förstå när avhandlingsarbetet är konst och när det är någonting annat.

1. På olika sätt diskuterar frågan om sin egen representation (och därmed avhandlingens och konstnärskapets position som konst – implicit eller direkt förstått i tidliga termer).
2. Visar intresse för att förhålla sig till preciseringen av vad konst är i relation till det egna arbetet (de är historieskrivande, självreflexiva, och samtidigt ”inbäddade” i konstvärlden)
3. På olika sätt hävdar att de bidrar till *kunskapsproduktion* vilket kommer vara ett centralbegrepp i min undersökning.

Analysen balanserar mellan att undersöka vad avhandlingarna påstår och hur dessa frågor kommer till uttryck i dem. Det är även tre avhandlingar som rör sig mellan att presenteras som konstverk och som någonting annat vid olika tillfällen. Jag kommer slutligen att relatera till *Modernautställningen 2010*, där bland andra Šušteršičs och Bärtås arbeten presenterades i ”forskarrummet”. Ett rum som utgjorde en anomali i utställningen: ett slags upplyst och avskalad kontorsmiljö med seminarierum och stationer med uppställda skrivbord där verk visades på datorskärmar och platser där publiken uppmanades att sitta ner och ta till sig olika böcker sittandes i upprätt ställning. Denna presentationsmiljö och det tillhörande seminarieprogrammet genererade en del diskussioner om relationen mellan estetik, forskning och konst bland såväl de konstnärer som representerades där som hos museibesökare. Detta var första gången som ”forskarkonst” presenterades för en större publik som en särskild disciplin eller genre inom bildkonsten och är därför ett intressant exempel för min frågeställning. Utöver utställningen på Moderna Museet kommer jag även nämna Magnus Bärtås presentation av *You told me* på Gävle Konstcentrum, och Tina Carlssons utställning *Under en himmel* på Gallery Pictura i Lund samma år.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Magnus Bärtås, *You told me*, Gävle Konstcentrum, 28/8 - 3/10 2010.

Tina Carlsson, *Under en himmel*, Gallery Pictura, Lund, 27/3 – 17/4 2010.



## 2.0. Forskningsläge

Huvuddelen av de texter och seminarier som behandlat konstnärlig forskning de senaste åren är inriktad på antingen dess tekniska aspekter, eller på annat sätt fokuserad på *vad* konstnärlig forskning är. Frågan är dessutom ofta ställd ”inifrån” och förblir inte sällan retorisk, eller förefaller bilda ett polemiskt försvar för den konstnärliga forskningens relevans. Flertalet rapporter är beställda av Vetenskapsrådet eller konsthögskolor som själva arbetar med konstnärlig forskning.<sup>9</sup> En stor del av de skrivna avhandlingarna reflekterar även på vilket sätt de är forskning och hur detta förhåller sig till konsthistoriska rörelser och diskussioner. Med andra ord finns ofta ett tydligt (uttalat eller outtalat) intresse som färgar såväl frågeställningar som slutsatser. Det görs emellanåt distinktioner mellan konst och forskning med syfte att bedöma huruvida konstnärliga avhandlingar lever upp till eller kan förstås ifrån dessa två ofta grumligt angivna perspektiv. Trots att argumentet ofta framförs att konsten/den konstnärliga forskningen sysslar med kunskapsproduktion – är det sällan tydligt vilken slags kunskap det är som produceras.<sup>10</sup>

## 2.1. Om tidsperspektivet

I *Languages of Art* från 1976 menade filosofen Nelsson Goodman att någonting kan kallas konst om det fungerar som konst vid ett visst tillfälle.<sup>11</sup> I kapitlet *When is Art?* skriver han att ”genom sin funktion som en viss typ av symbol, blir objektet, medan det fungerar som sådant, ett konstverk.”<sup>12</sup> Detta kan ses som ett elegant sätt att undvika frågan om konstens ontologi eftersom ett resonemang kring ett konstverks tidsspecificitet innebär att vi inte behöver definiera vad, eller på vilket sätt konsten är vad den är. Samtidigt pekade Goodman på att frågan om konstens ”varande” en längre tid inte hade haft ett intressant svar eftersom frågeställningens premiss varken varit produktiv eller korrekt. ”Konst” kanske hade blivit någonting mer analogt med en sittplats än en stol, och då var frågan om *vad* den är mindre

---

<sup>9</sup> Exempelvis i vetenskapsrådets årsböcker och rapporter. Se appendix till denna uppsats.

<sup>10</sup> Komplexiteten med konst som kunskapsproduktion utvecklas i den jämförande analysen längre fram i denna uppsats.

<sup>11</sup> Goodman, 1976, s. 57-70.

<sup>12</sup> “[J]ust by virtue of functioning as a symbol in a certain way does an object become, while so functioning, a work of art.” (min översättning) Goodman, 1976, s. 67.

hjälpösam än *när* den är.<sup>13</sup> Vad det sedan innebär att någonting ”fungerar som konstverk” är såklart en viktig fråga i sammanhanget. Samma kritik skulle naturligtvis kunna riktas till den här undersökningen som dessutom ger sig i kast med ett så grumligt fält som konstnärlig forskning. Men på samma vis som Goodman försköt frågeställningen kring konsten utgör denna uppsats ett försök att skifta perspektivet på konstnärlig forskning i en situation där frågeställningarna ofta tycks fastna i samma hjulspår.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Goodmans text bör såklart även förstås i sitt historiska sammanhang då den kommer under en period av explosionsartad framväxt för den amerikanska och sydamerikanska konceptkonsten, där idéer som ”ready-mades” har hunnit bli både etablerade och omprövade samtidigt som många av de rådande definitionerna och förståelserna av konstbegreppet håller på att omvärderas.

<sup>14</sup> I Goodmans teori om konstverk som symbolsystem, är konst i första hand *refererande*. Ett symbolsystem består enligt Goodman av ett symbolschema som korrelerar till ett referensfält (Goodman, 1976, s. 134). Hans taxonomi kan delas in i två huvuddelar:

1. Denotation (en direkt korrespondens mellan objekt och symbol – genom beskrivning eller representation)
2. Exemplifikation (en symbol korresponderar till ett predikat som kan användas för att denotera symbolen, antingen bokstavligt eller via metaforer).

Även om det inte utgör ett huvudspår i denna uppsats, kan det även vara intressant att beakta Goodmans syn på frågan om konstverkets intention, såtillvida att det som uttrycks, enligt Goodman, kan vara ett symboliskt uttryck för konstnären, betraktaren eller den avporträtterade. Ur detta perspektiv kan avhandlingarna som diskuteras i denna uppsats ses som konst i den mån de kan knytas till upphovsmannens intention att de ska vara det. Detta kommer inte diskuteras i detalj i den här uppsatsen, men skulle exempelvis kunna vara ett sätt att undvika den mer institutionella konstdefinition som präglad, och kommit att determinera en del av diskursen kring den konstnärliga forskningen. Goodman skriver: ”[w]hat is expressed is possessed, and what a face or a picture expresses need not (but may) be emotions or ideas the actor or artist has [...] or thoughts or feelings of the viewer or of a person depicted, or properties of anything else related in some other way to the symbol.”, Goodman, 1976, s. 85.

### 3.0. Forskning i konst och konstnärlig forskning

På Vetenskapsrådets hemsida finner vi följande definition av konstnärlig forskning:

Konstnärlig forskning tar sin utgångspunkt i den konstnärliga processen och verksamheten. Forskningen, som kan beröra alla konstarter, är praktikbaserad och inkluderar en intellektuell reflektion för att utveckla ny kunskap. Resultatet från konstnärlig forskning redovisas vanligen i både gestaltande och skriftlig form.<sup>15</sup>

Ovanstående definition gäller från 2010 och kan ses som ett exempel på hur disciplinen betraktas inom den ”nordiska modellen” för konstnärlig forskning. Denna modell kan beskrivas som en riktning som strävar mot större konstnärlig autonomi genom att avstå från en mer akademisk form. I korthet kan vi konstatera att det finns två huvudspår inom den konstnärliga forskningen. Å ena sidan en falang där det framhålls att den konstnärliga autonomin och verkshöjden är det centrala bedömnings- och utförandekriteriet. Å andra sidan en form av hybrid, ”interdisciplinär” disciplin som försöker anpassa sig till (föreställningen om) ett mer traditionellt akademiskt format och ideal.<sup>16</sup> Något plump kan man säga att dessa

---

<sup>15</sup><http://www.vr.se/amnesomraden/amnesomraden/konstnarligforskning.4.5adac704126af4b4be280008981.html> (2014-12-25).

<sup>16</sup> En bakgrund till detta kan hittas i begreppen ”konstnärligt utvecklingsarbete” eller KU-medel, som introducerades i samband med högskolereformen 1977, och det nyare ”konstnärlig forskning”. Begreppen överlappar delvis varandra, och det finns ingen konsensus om vad dessa begrepp står för. I rapporten *Handslag, famntag, klapp eller kyss?* kartlägger Henrik Karlsson diskussionerna om konstnärlig forskarutbildning i Sverige runt millenniumskiftet. Han visar vilka huvudaktörerna är och redogör för de skilda argumenten. Karlsson beskriver inledningsvis problematiken med att återge de två ytterlighetsåsikterna i diskussionen: (1) Av rättviseskäl bör de konstnärliga högskolorna likställas helt med andra ämnen inom universitetet och högskolor när det gäller forskningsresurser och examina, men det måste ske på deras egna villkor eftersom det är fråga om ett helt nytt forskningsfält. (2) Vetenskap och konst är två skilda världar. Det akademiska samhället har sina traditioner och regler, och inga nya discipliner kan ges långtgående speciella undantag. Om man vill ha den akademiska kostymen får man också fylla ut den.

Diskussionen vid denna tid gällde mest formalia kring själva doktorsexamen (hur en doktorsavhandling kan eller bör se ut) men, påpekar han, handlar detta även om genomgripande förändringar och frågor kring hur nya discipliner eller forskningsfält etableras och vem/vilka som bestämmer hur de ska definieras, om vad som är vetenskap respektive icke-vetenskap. Karlsson problematiserar den konstnärliga forskningen som ett möjligt forskningsfält mellan humaniora, naturvetenskap och teknologi och vill fokusera på gränstrakterna till dessa (dock var han kritisk till utvecklingen av *Konst och Nya media* ett par år senare). Han understryker att ämnet för studien är forskarutbildningen vid de konstnärliga högskolorna men att man kanske bör snegla på arkitekturskolorna i Sverige som enligt Karlsson har ”en lång och väldokumenterad tradition av kombinationen teknik, teori och konstnärlig praktik”. Henrik Karlsson, *Handslag, Famntag, Klapp eller Kyss – Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, Stockholm, Sister (Swedish Institute for Studies in Education and Research), 2002, s.12-13.

två modeller uttrycker olika föreställningar om den kunskap eller sanning som avhandlingarna förväntas utveckla.<sup>17</sup>

Som bakgrund kan nämnas Riitta Nelimarkkas avhandling *Self Portrait* som år 2000 skapade en livlig debatt vid konstindustriella högskolan i Helsingfors på grund av den spekulativa och poetiska stilen i hennes skrivna reflektioner kring den kreativa processen.<sup>18</sup> Mikael Böök som var en uttalad motståndare av avhandlingar i konst skrev i Finlandssvenska *Hufvudstadsbladet* att ”Nelimarkkas bok är en antiavhandling, en doktorsprovokation, vars forskningsobjekt påstås vara ‘konstnärens innersta’. Ett barnkammarskämt mellan hårda pärmar i ett mastigt bokverk. Ett försök att förföra det akademiska etablissemangen. Författaren framhåller utan omsvep sina avsikter och mål. Det främsta syftet med *Self Portrait* uppges helt sonika vara att skaffa Haren (dvs Nelimarkka) en doktorshatt.”<sup>19</sup>

Bööks hårda ord får här sammanfatta en relativt allmän uppfattning vid denna tid: föreställningen om att konsten primärt är intresserad av ökade finansieringsmodeller via forskningsmedel och att konstnärerna är intresserade av den akademiska statusen. Samtidigt hade flera konsthögskolor ifrågasatt relevansen av det akademiska avhandlingsformatet. År 2000 fanns åtta doktorander vid konstakademin i Helsingfors vars arbeten hade en explicit konstnärlig karaktär.<sup>20</sup> En liknande diskussion till den finska pågick i Norge med Grete Refsums avhandling som spekulerade kring relationen mellan teologi och bildkonst.<sup>21</sup> I Norge ledde debatten till bildandet av *The Norwegian Artistic Research Fellowship Programme* 2003, ett slags konstnärligt utvecklingsprogram som motsvarar men som inte formellt är jämförbart med en akademisk PhD examen.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Marta Edling, *Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977-2008. Några reflektioner över en historia som tycks upprepa sig*. s.17-33 i *Årsbok Om Konstnärligt FoU 2009*, Stockholm, Vetenskapsrådet, 2009.

<sup>18</sup> År 2000 underkändes Nelimarkkas doktorsavhandling *Self Portrait* vid Konstindustriella högskolan. Efter att hon överklagat beslutet och vädjat bl.a. till rättsskyddet, godkändes avhandlingen 2001.

<sup>19</sup> *Hufvudstadsbladet* 10.1.2001. Nelimarkka besvarade recensionen med genmäle som i sin rubrik citerade Einsteins uttalande om att ”fantasi är viktigare än kunskap”, *Hufvudstadsbladet*, Helsingfors, 14.01.2001

<sup>20</sup> Karlsson, 2002.

<sup>21</sup> Grete Refsum, *Genuine Christian Modern Art. Present Roman Catholic Directives on Visual Art Seen from an Artist's Perspective*, skrevs vid högskolan för arkitektur in Oslo år 2000 och finns nedladdningsbar på konstnärens hemsida: <http://www.refsum.no/dissertation/>, 27.12.2014.

<sup>22</sup> Strukturen påminner till viss del om de konstnärliga utvecklingsmedel, eller KU-medel, som tilldelas de konstnärliga högskolorna och som personer knutna till skolorna kan ansöka om för att utveckla konstnärliga experiment och samarbeten. <http://artistic-research.no/stipendiatprogrammet/stipendiater-lang-info/ferdige-kandidater/> (Stipendiater, 2014-12-24) <http://artistic-research.no/stipendiatprogrammet/stipendiater-lang-info/> (pågående projekt, 2014-12-24).

I den skandinaviska historien av doktorandutbildningar på olika konstnärliga högskolor återfinns således de senaste åren ett tydligt mönster där vi kan se ett skifte från en mer vedertagen modell där den skriftliga avhandlingen kombineras med någon form av konstnärlig del mot mer autonoma, experimentella modeller som sätter den konstnärliga metoden står i centrum. Vi har här sett hur det runt sekelskiftet skedde ett tydligt skifte mot den senare modellen i Finland, Norge och Sverige.<sup>23</sup> Examinationsrätten var länge bunden till andra lärosäten än konsthögskolorna, vilket var till fördel för framförallt Konsthögskolan i Malmö (Lunds Universitet) och Valand (Göteborgs Universitet). Det uppstod tidigt även några mer experimentella plattformar som ”kunskapsbildningskollegiet” *Art Tech Sublime*, (2003-2005)<sup>24</sup> och kollegiet *Konst & Nya Media* (mellan 2001 och 2004). *Konst & Nya Media* gav även via ett samarbete mellan Kungliga Konsthögskolan (KKH), Kungliga Tekniska Högskolan (KTH), Södertörns högskola och Karolinska Institutet i Stockholm en doktorandutbildning i regi av KKH med examinationsrätt från KTH.<sup>25</sup> Med inspiration från de tvärdisciplinära experimenten på 1960-talet som *EAT* samlade *Konst & Nya Media* professionella skådespelare, konstnärer, ingenjörer, biologer, humanister i öppna tematiska undersökningar.<sup>26</sup> Doktorandkursen gavs tre gånger på deltid under ett år och kollegiet lades ner efter en avslagen ansökan om en expanderad och mer omfattande interdisciplinär tematisk forskningsplattform 2005. Verksamheten gled över i experimentellt galleri för ny-media konst

---

För en utförligare redogörelse av det Norska sammanhanget se exempelvis, Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*, Kunsthøgskolen i Bergen, 2006.

<sup>23</sup> Karlsson, 2002, Edling, 2009.

<sup>24</sup> Detta var ett samarbete mellan Göteborgs Universitet, Chalmers Tekniska Högskola, som opererade på ett liknande sätt som *Konst & Nya Media*. Se appendix i denna uppsats.

<sup>25</sup> Se appendix i denna uppsats.

<sup>26</sup> E.A.T., eller Experiments in Art and Technology grundades 1966 av den svenska ingenjören Billy Klüver tillsammans med ingenjör Fred Waldhauer samt konstnärerna Robert Rauschenberg och Robert Whitman. Klüver hade även arbetat med bl.a Jean Tinguely och var en centralfigur i lanserandet av den kinetiska konsten i Sverige och Moderna Museet. Organisationen producerade bland annat den experimentella *9 Evenings: Theatre and Engineering* som i 1966 ströks från Fylkingen i Stockholm och istället ägde rum vid the Armory i New York. Evenemanget sammanförde 40 ingenjörer och 10 konstnärer, koreografer och teaterregissörer. De utvecklade flera andra konstnär-ingenjör samarbeten, exempelvis Pepsicola paviljongen i Osaka 1968 med Fujiko Nakaya. Se exempelvis, *Teknologi för livet – Om Experiments in Art and Technology*, E.A.T./ Norrköpings konstmuseum/ Schultz förlag, Paris, 2004 eller *Foundation Langlois*, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=237>, 26.12.2014.

*Mejan Labs* (2006-2010) som tog en annan inriktning och fortsatte ett par år genom finansiering från näringsliv.<sup>27</sup>

På Lunds universitet i Sverige lanserades år 2000 en konstnärlig doktorandutbildning som explicit betvivlade de mer ”traditionella” akademiska formaten.<sup>28</sup> Detta möjliggjorde en ”tjuvstart” för Malmö konsthögskola där de första avhandlingarna kom 2006 (Matts Leiderstam, Miya Yoshida och Sopawan Boonnimitra, samtliga vid Malmö Konsthögskola/Lunds Universitet), följt av Mike Bode & Staffan Schmidt på Akademi Valand/Göteborgs Universitet, 2008 och Bryndís Snæbjörnsdóttir vid samma institution ett år senare. År 2010, fyra år efter Sveriges första avhandlingar i bildkonst, godkände den svenska regeringen en modell där en konstnärlig doktorsexamen motsvarar en akademisk PhD. Sedan dess har det skrivits fjorton konstnärliga avhandlingar inom bildkonstfältet. 2014 slogs ett antal konstnärliga högskolor i Stockholm ihop för att bilda Stockholms konstnärliga högskola, eller Stockholm University of the Arts som är en interdisciplinär plattform för konstnärlig forskning.<sup>29</sup> Trots att KKH har valt att inte ingå i sammanslagningen har de ett visst inflytande över antagningen av PHD-studenter inom bildkonst, samt ett samarbetsavtal med forskarskolan som ännu inte formaliserats.

I de följande tre kapitlen diskuteras Apolonija Šušteršičs tvärvetenskapliga projekt och doktorsavhandling som kretsar kring den tyska orten Hustadt; den bok och de fem filmer *I told you so* som utgör Magnus Bärtås avhandling; och slutligen Tina Carlssons avhandling – bokverket *the sky is blue*. De tre analyserna följs av en jämförande utredning som även diskuterar relationen mellan konst, forskning och kunskap i de tre avhandlingarna. I slutdiskussionen knyts sedan uppsatsens iakttagelser från dessa specifika exempel samman med en bredare diskussion om den konstnärliga forskningen.

---

<sup>27</sup> För fullständig transparens bör nämnas att jag själv deltog i denna doktorandutbildning 2004/05, arbetade för kollegiet under 2005 och arrangerade konferensen *Verge* på Moderna Museet tillsammans med Peter Hagdahl 2006. Jag arbetade även en tid vid Mejan Labs.

<sup>28</sup> Karlsson, 2002.

<sup>29</sup> <http://www.uniarts.se/>, 2015-01-03.

### 3.1. Apolonija Šušteršič



Bild 1: Paviljongen i Hustadt under konstruktion. Bilden kommer från projektets blogg.<sup>30</sup>

Apolonija Šušteršič började arbeta med sin engelskspråkiga doktorsavhandling *Hustadt, Inshallah: Learning from a participatory art project in a trans-local neighbourhood* på Konsthögskolan i Malmö 2009.<sup>31</sup> Hon utgår från sitt eget konstprojekt i bostadsområdet Hustadt i Bochum, Tyskland, som studieobjekt. Transkriberade samtal och brevväxling med olika samarbetspartners, fotografier och kartor av området, samlas på 173 sidor tillsammans med reflektioner kring processen. Analyser av hur platsen används och komplikationerna med den rådande infrastrukturen, diskussion om stadsplanering och självorganisation blandas med samtal om komplexiteten med att dokumentera den form av denna ”performativa forskningsprocess”. Boken kan således sägas innehålla en dokumentation av projektet och en diskussion kring problemen med denna dokumentation och forskningsprocess. I texten hänvisas även till projektets och konstnärens egen blogg. I detta sammanhang väljer jag att förstå både bloggen och själva paviljongen i Hustadt som delar av avhandlingen.<sup>32</sup> Avhandlingsarbetet är tvärvetenskapligt med ett starkt socialt patos och utgår från den konstnärliga metod som Šušteršič har arbetat med under en längre tid. De senaste 20 åren har

<sup>30</sup> <http://hustadtproject.blogspot.se/>.

<sup>31</sup> Apolonija Šušteršič, *Hustadt, Inshallah: Learning from a participatory art project in a trans-local neighbourhood*, Lund, Lunds Universitet, 2013. Texten finns tillgänglig för nedladdning här: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOID=4144448&fileOID=4433682>

<sup>32</sup> <http://www.hustadtproject.blogspot.se/> (2014-12-03).

hon arbetat med en deltagandebaserad praktik som handlar om den fysiska omgivning och dess sociala aspekter.

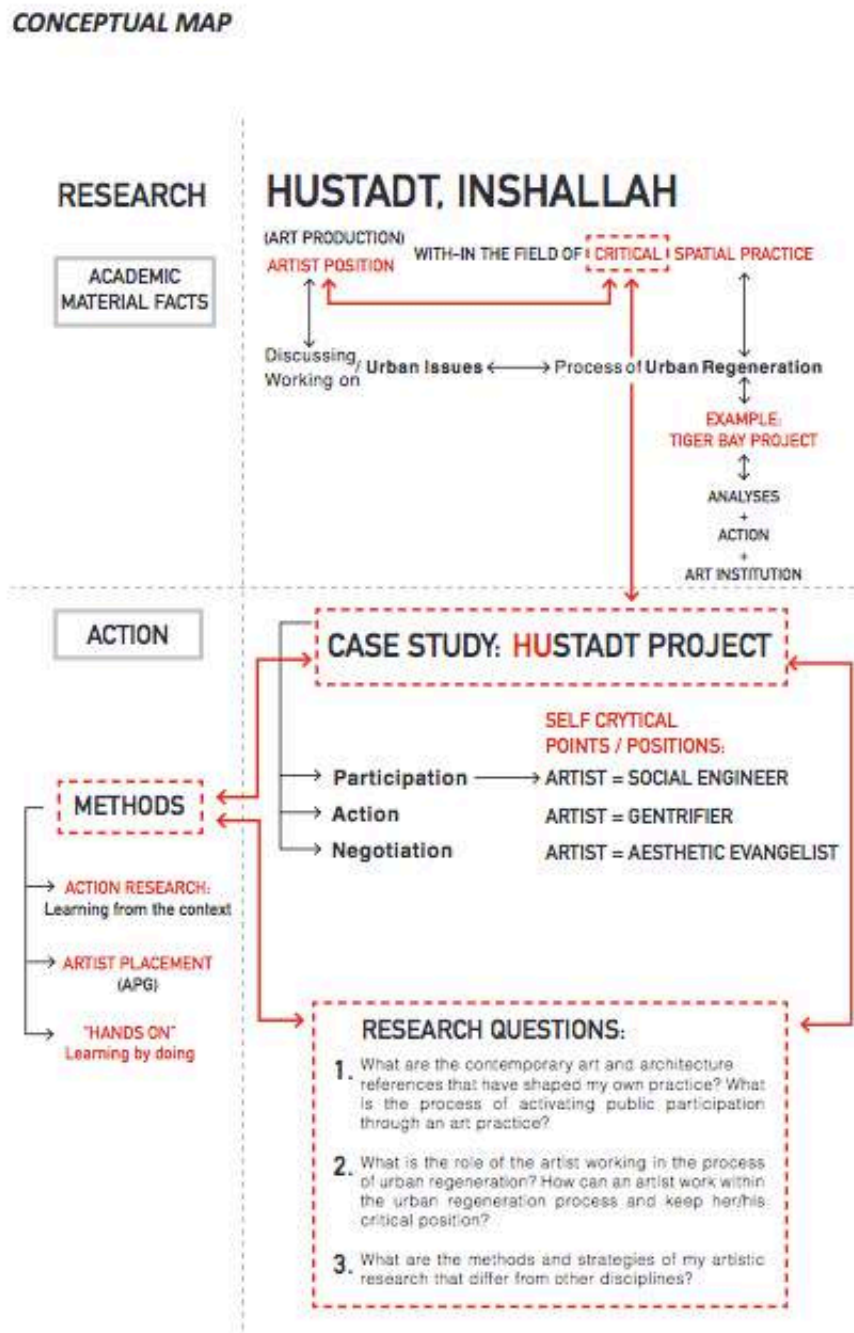


Bild 2: En "konceptuell karta" över de olika delarna av avhandlingsarbetet och ett diagram den (själv-)kritiska performativa forskningsstrategi som återfinns i avhandlingens metod del.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Šušteršič, 2013



Projektet började egentligen 2008 när Šušteršič bjöds in att göra ett offentligt verk för det centrala torget i området, Brunnenplatz. Hustadt byggdes i slutet av 1960-talet som ett bostadsområde för anställda vid universitetet och den närbelägna Opelfabriken. Orten har sedan dess genomgått en drastisk demografisk förändring och vid tiden för avhandlingen representerades 80 olika språk. Šušteršič organiserade ett antal workshops där lokalinvånarna bjöds att berätta om sina liv. Dessa samtal initierades efter att den lokala stadsdelsförvaltningen, Stadtumbauro Hustadt, hade organiserat ett samhällsplaneringsmöte eller workshop där Šušteršič deltog som boende och konstnär med ett pågående uppdrag i området. Workshopen ägde rum på katolska kyrkan. Konstnären, som kommer från Slovenien, reagerade på användandet av en kyrka som plats för att hålla denna typ av möte. Att begära av Hustadts, till stor del muslimska befolkning, skulle komma till en kyrka för att diskutera samhällsfrågor framstod som märkligt i konstnärens ögon. Vid workshopen visade det sig också att de största befolkningsgrupperna inte heller fanns representerade. De flesta deltagare i workshopen var istället representanter från olika organisationer i Hustadt. Hon insåg att det skulle vara mycket svårt att få immigranter och invandrare att delta i stadsplaneringsworkshops i denna typ av rum och menade att detta till stor del berodde på att det saknades en "neutral" plats att hålla denna typ av möten. Under 2009 påbörjade hon därför projekteringen av en "gemenskapspaviljong" tillsammans med lokalbefolkningen på Brunnenplatz som sitt offentliga konstverk. Idén var att paviljongen skulle kunna användas som en naturlig mötesplats med olika funktioner som utomhuskök, närbiograf och publik annonseringsplats.

Šušteršič presenterar varken en sociologisk eller konsthistorisk studie i sin text. Istället är avhandlingen komponerad av en kombination av sociala och rumsliga interventioner samt en skriftlig analys av dem.<sup>34</sup> Avhandlingen är således varken den fysiska, sociala interventionen i Tyskland eller den skrivna engelska texten. Snarare ska den, enligt konstnären, förstås som en konstellation som är sammansatt av båda delar. Šušteršič försöker kombinera en konstnärlig process med mer eller mindre vedertagna sociologiska eller kulturgeografiska narrativ med vad hon kallar "samtalsbaserad" empiri (fika, intervjuer, meningsutbyte).<sup>35</sup> På grund av avhandlingens performativa karaktär blir således de olika offentliga presentationsytorna en

---

<sup>34</sup> Šušteršič, 2013, s.5.

<sup>35</sup> "[This] dissertation follows the method of this research, that is, processual, narrative, and conversational (coffee conversation, interview and exchange of ideas) to emphasise the conversational method that I have used in my research. Therefore, the use of theoretical references is implicit to the main narrative text and intends to support the analysis of the practice in an innovative way." Šušteršič, 2013, s.7.

central del av såväl beskrivningen som förståelsen och tolkningen av avhandlingsarbetet. Därför anser jag även att det är relevant att se hur projektet presenterats offentligt i andra sammanhang. När projektet presenterades på *Modernautställningen 2010*, tre år innan disputationen ingick det utöver filmat dokumenterande material ett antal samtal och seminarier i utställningsrummet. Museets pedagogiska material underströk vidare hur ”[f]rågorna relaterade till det offentliga rummet och handlade om rättvis fördelning av socio-politiskt slag och om samhällsarbete i stort.”<sup>36</sup>

Från vad som skulle kunna kallas en post-Duchampiansk tankemodell – skulle man kunna hävda att konstverk inte finns till förrän betraktaren upplever det.<sup>37</sup> När ett konstverk inte har en mottagare, är det helt enkelt inte ett verk – utan ett potentiellt konstverk. Men när vi ser närmare på Šušteršičs offentliga presentationer av såväl projekt som den skrivna avhandlingen tycks detta inte vara en tillräcklig definition för att förstå vad det är som händer. Delvis beror detta på att det är otydligt om den skrivna avhandlingen också ska förstås som en del av, eller en integrerad reflektion kring projektet i Tyskland, och delvis på att projektet presenterats offentligt ett antal gånger innan disputationen. Men framförallt därför publik, medskapare, aktörer och icke-aktörernas roller går bortom perception eller deltagande. Snarare än att vara en relationell eller performativ situation, består den stora utmaningen i att alla blir del av, vad som i brist på bättre terminologi kan kallas en ”händelse”.

Med *händelse* kunde vi då peka på att sammanhanget huvudsakligen upplevs som en tidlig utveckling, och som sådan utgör en plats där det oväntade kan hända (Detta kan ställas mot idén om en *performance*, som i detta sammanhang förstås som ett arrangerat eller koreograferat arrangemang som fullbordas av en publik genom perception och erfarenhet; händelsen är däremot någonting oöverblickbart som endast kan upplevas ”inifrån”, ur ett maktlöst, singulärt perspektiv som samtidigt är konstitutivt för situationen så som den framträder). Konstverket finns på den tyska orten och i berättelsen om denna ort. Berättelsen äger rum i avhandlingen och i utställningsrummet. Som konst representerar avhandlingen därmed varken sociala villkor eller arbete. Det skulle mycket väl *kunna vara* socialt arbete,

---

<sup>36</sup> Catrin Lundqvist, *Apolonia Šušteršič i Modernautställningen 2010*, Moderna Museets utställningskatalog nr 359, Stockholm, Moderna Museet, 2010, s. 109.

Texten finns även återgiven på Moderna Museets hemsida:

<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utstallningar/2010/Modernautstallningen-2010/Konstnarerna/Apolonija-Sustersic/> (2014-12-11).

<sup>37</sup> I samtal med Maria Lind beskriver Šušteršič sin praktik som ”duchampsks”. Šušteršič, 2013, s. 95. Se även *Apolonija Šušteršič, Moderna Museet Projekt*, katalog, Stockholm, Moderna Museet, 1999.

och vi kan fråga oss huruvida det är arbete som konst eller konst som arbete (genom att exempelvis fråga vem det är som arbetar och vad som gör det till konst). Det är inte min uppgift att i det här sammanhanget att diskutera förhållandet mellan konst och arbete, men i grova drag har representationen av arbete varit ett återkommande tema inom samtidskonsten och inte minst i mer akademiskt inriktade diskurser. I korthet kan diskussionen delas upp i frågor som berör representationen av arbete i konst gentemot konst som arbete.<sup>38</sup> Vad som händer i relationen mellan Šušteršičs arbete som konst och hennes arbete som avhandling är att denna representationsfråga hamnar i limbo. Ur ett konstnärligt perspektiv vill hon trycka på den processuella samtals-baserade metod som hon har utvecklat inom sin forskning medan hon i avhandlingen använder teoretiska referenser för att stödja densamma.<sup>39</sup> Detta är i sig intressant då konstnären inte vill arbeta med representation i sin konst (eftersom det som gör ett konstverk till ett konstverk är att det inte representerar något, utöver ett och annat fall med icke-konst som konst), samtidigt som det är svårt att förstå syftet med de teoretiska referenserna syftar som något annat än försök att förstå (eller rättfärdiga) avhandlingen som kunskapsproduktion. Narrativet som löper genom i avhandlingen tycks trycka på det processuella och en vilja att återge spåren av denna erfarenhet, men med eftertankens analytiska blick. Detta tillför relevanta och lärorika insikter i hur konstnären har tänkt, vilka förhandlingar som processen har inneburit och vilka hinder hon har stött på under processens gång. Resultatet är att den slutgiltiga produkten – avhandlingen – därmed fungerar som en mönsterigill akademisk text, i den meningen att den kan förstås utgöra en form av distanserat vittnesmål som ska generera (ytterligare) mening till skeendet efter att det har ägt rum. Som utomstående läsare eller betraktare uppstår emellertid ett intelligent men inte helt okomplicerat tolkningsmoment när dessa två olika trådar löper in och ut ur varandra. Inför Šušteršičs avhandling ställs jag som läsare/betraktare inför en paradox där det krävs att jag upplever verken utanför den konstakademiska miljön för att förstå dem som konst, å ena sidan helt utanför konstmiljön och andra sidan i utställningssammanhanget. Samtidigt fordras en förkunskap som delar av avhandlingen presenterar för att kunna tillgodogöra sig konsten. ”I sin avhandling synar hon det egna projektet utifrån en kritisk analys av spatiala relationer,”<sup>40</sup> skriver Lundqvist i sin introducerande text i samband med *Modernautställningen 2010*.

---

<sup>38</sup> Se vidare t.ex. antologin *Work, Work, Work – A Reader on Art and Labour*, (red) J H Engqvist, A Enqvist, M Massucci, L Rosendahl & C Widenheim, Berlin/Stockholm, Steinberg Press/Iaspis, 2012.

<sup>39</sup> Šušteršič, 2013, s. 7.

<sup>40</sup> Lundqvist, 2010, s. 109.

Kanske kan avhandlingens versatile formation i olika utställnings- och seminariesammanhang sägas göra någonting liknande.

### 3.2. Magnus Bærtås



Bild 3 och 4: Omslag, och närbild Magnus Bærtås, *You Told Me – verkberättelser och videoessäer*

Magnus Bærtås avhandling, *You Told Me – verkberättelser och videoessäer* (2010) består av tre, som han kallar det ”videobiografier”, och två ”videoessäer”, som samlas i en sammanhållen tvåspråkig publikation.<sup>41</sup> Publikationen har genomgående engelsk text i inledning och huvudtext med några kapitel svensk/engelsk parallelltext.<sup>42</sup> Dess inledning beskriver fältet och kompletteras med tre reflekterande uppsatser. I den tryckta avhandlingen finns de fem filmerna på en medföljande DVD-skiva.

I de tre videobiografierna söker Bærtås upp personer som han träffat förut och får dem att ”spela” sig själva efter ett manus som Bærtås har skrivit baserat på hans egna minnen av dem. Det är alltså inte direkta dokumentärfilmer, utan en slags filmberättelser där distinktionerna och skarvarna mellan berättelsen och berättaren är en del av filmens egna narrativ.<sup>43</sup> De längre videoessäerna handlar istället om att söka upp personer, platser och referenser till andras verk. *Kumiko, Johnnie Walker and the Cute* utgår från den franske filmaren Chris Markers

<sup>41</sup> Termen ”videobiografier” syftar huvudsakligen till Bærtås egen serie med kortfilmer *Who is...?* Avhandlingen innehåller följande tre filmer: *Who is Zdenko Buzek?*, 9 min (2003); *Who is Eva Quintas?*, 10 min (2003) och *Who is Dimitris Houliarkis?*, 10 min (2003). De två videoessäerna är nyare: *Kumiko, Johnnie Walker & The Cute*, 48 min (2007); *Madame & Little Boy*, 28 min (2009).

<sup>42</sup> Språkvalet motiveras av Bærtås som en nödvunden del av samtidskonsten i kapitlet ”Artistic Research – a new old practice” där författaren diskuterar behovet av att konstnärer berättar om vad de gör med referens till den Serbiske konstnären Mladen Stilinic berömda banderol ”An artist who does not speak English is no artist” från 1992. Bærtås, 2010, s.71.

Jag kommer även återkomma till språkfrågan i min jämförelse av de tre avhandlingarna längre fram i denna uppsats.

<sup>43</sup> I de tre kortare filmerna porträtteras Eva Quintas i Montreal, som i filmen agerar sina misslyckade försök att få kontakt med sin spanska släkt, respektive Dimitris Houliarakis, en poet i Aten som skrivit om hur ett helt fotbollslag omkom i en flygkrasch; samt Zagrebkonstnären Zdenko Buzek, som bor med sin mamma, kan trä tråd på nålar, känner en man som kan stoppa in hela handen i munnen, gillar att klaga på saker och vill göra en utställning med titeln ”What the fuck is going on?”.

*Mysteriet Kumiko*, där Marker under OS 1964 mer eller mindre i smygfilmade en kvinna vid namn Kumiko på Tokyos gator. Bärtås letar upp Kumiko i Paris och ställer ett antal frågor med utgångspunkt i Markers film. I denna film dyker även Tokyofiffaren Johnnie Walker upp och förargar sig över den japanska vurmen för det gulliga. Sista essän, *Madame & Little Boy*, kretsar kring Sydkoreanska skådespelaren Choi Eun-hee. Den beskriver hur hon kidnappas av Nordkorea 1978 och sedermera lyckas fly 1986, samtidigt som en Nordkoreansk monsterfilm agerar förebud om kärnvapenhot. Den skrivna delen av avhandlingen är en form av meta-berättelse – som diskuterar hur ett narrativ påverkas av vem som talar och bildkonstens förhållande till det skrivna och talade språket.

Bärtås är, i högre utsträckning än både Šušteršič och Carlsson, tydlig med hur han ämnar skriva in sig själv i ett konsteoretiskt och konsthistoriskt sammanhang i och med sitt avhandlingsarbete. Genom att både på svenska och på engelska lansera termen ”verkberättelse” [work story] vill han beskriva ett skriftligt eller talat narrativ som förmedlar hur formerandet av material, immateriella enheter, situationer, relationer och sociala praktiker utgör och formar, eller leder till, ett konstverk.<sup>44</sup> Bärtås konstruerar det egna arbetet som post-konceptuellt genom att teckna upp en genealogi från surrealisterna, via framförallt den amerikanska konceptkonsten (Allan Kaprow, Laurence Wiener, Sol Lewitt), Lucy Lippard’s dematerialiserade konstobjekt och Ian Wilssons efemära praktik som till stor del består i rykten, spekulation och skvaller.<sup>45</sup> Han menar att dessa amerikanska konceptkonstnärer utnyttjade och drog konsekvenserna av att konst inte kan existera utan texter eller berättelser. Bärtås menar att det exempelvis i Simon Starlings arbete i princip inte finns någon information i den rumsliga gestaltningen.<sup>46</sup> Enligt Bärtås bygger förståelsen av verket snarare på vad Nicholas Bourriard har kallat en nätverkstopografi: en (textuell) förförståelse av den komplexa arbetsprocess som har lett till dess tillblivelse, och detta är en förståelse som inte

---

<sup>44</sup> *Abstract*, Bärtås, 2010.

<sup>45</sup> *Artistic research – a new old practice*, Bärtås, 2010.

<sup>46</sup> Simon Starling (f. 1967) är en av de mer etablerade brittiska konstnärer i sin generation. Han arbetar i en mängd olika medier (film, installation, fotografi). I sina verk undersöker han konst- och designhistoria, vetenskapliga upptäckter, och frågor om global ekonomi och ekologi. Bärtås exempel är Simon Starlings *Flaga 1972-2000* (2000) där besökaren möter in röd och vit Fiat 126 från mitten av 1970-talet.

Bärtås val av exempel kan också sägas slå ett slag för mer didaktiska presentationer av konstnärliga forskningsprocesser vilket skulle kunna tolkas som en positionering i relation även till den intellektuella och diskursiva position som Starling har kommit representera inom en internationell konstreception, och ett försvar för Bärtås eget val att delge mycket information i sina egna utställningar, till exempel i: Magnus Bärtås, *You told me*, Gävle Konstcentrum, 28/8 - 3/10 2010.

finns att tillgå i verket (som det kan göra exempelvis i en målning).<sup>47</sup>

Bärtås avhandling kan sägas fungera som en välregisserat metanarrativ, eller rentav som en katalog till den utställning som de fem medföljande filmerna utgör. Avhandlingen föregriper några av de problem som uppstår i tolkningsarbetet med Šušteršičs avhandling som helhet genom en närmast immanent kombinationsprodukt där texter och essäer informerar det visuella materialet, och konstnären föreslår en möjlig, om än öppen, tolkningsmodell. Detta beror troligtvis på att Bärtås material är immanent, medan Šušteršičs mer generativa och process-drivna arbete inte kan överblickas från ett singulärt perspektiv. Kombinationen av konstvetenskapliga och essäistiska reflektioner föreslår vidare hur avhandlingen ska mottas såväl akademiskt som konstnärligt.

Även i Goodmans teori om konstverk som symbolsystem, är konst i första hand *refererande* och separerade från avhandlingen fungerar både mikrohistorierna och videoessäerna som autonoma tids-baserade berättelser, där verken ständigt refererar till varandra (och även till kommande verk), till sina texter, och till konstvärlden.<sup>48</sup> De är tydliga med hur de befinner sig i ett nätverk av såväl interna som externa referenser och är, med David Joselits ord, ständigt ”bredvid sig själva”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Nicholas Bourriard, *Altermodern*, Tate Triennial catalogue, London, Tate, 2009.

David Joselit ifrågasätter även med exempel som den amerikanska konstnären Jutta Koether möjligheten att läsa av målningar fränkopplat från det sammanhang de producerats i och de narrativ som omger det.

Se vidare: David Joselit, *Painting Beside Itself*, October #130, 2009, s 125-134.

<sup>48</sup> Goodman, 1976, s 134.

<sup>49</sup> Joselit, 2009.

### 3.3. Tina Carlsson



Bild 5: Tina Carlssons avhandling, *the sky is blue*<sup>50</sup>

Av de exempel som diskuteras här, är denna avhandling den som i sitt tryckta format avviker mest från den hävdvunna formen för doktorsavhandlingar i traditionella akademiska ämnen. Den ifrågasätter redan i sin framställningsform huruvida det skrivna arbetet är process, produkt eller spår. Den invecklar därmed tanken om hur den teoretiska delen hänger ihop med gestaltningen på ett tänkvärt vis. Samtidigt leker själva formatet för avhandlingen med någonting av det mest konventionella inom den moderna och samtida konsten – tanken om den vita kuben. Avhandlingen består av en begränsad upplaga ändamålsenligt formgivna lådor i hård vit kartong, cirka 40x40x15 cm. Lådorna innehåller fotografiska verk, teckningar och texter tryckta som broschyrer i olika nyanser av blått i ett vikt och häftat A5 format.<sup>51</sup> I locket ligger en innehållsförteckning. Under locket finner man fem små bilder av himlen i

<sup>50</sup> Bilden är hämtad från Gupea, där även delar av avhandlingen finns återgivna: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/27860>, 2014-12-28.

<sup>51</sup> Boxen är tillverkad i ett begränsat antal och endast några valda delar av den finns tillgängliga på internet. Hela boxar finns tillgängliga på Konstfacks bibliotek, Malmö bibliotek, Malmö Konsthögskolas bibliotek, Umeå bibliotek, Konsthögskolan Valands och Konstakademins bibliotek, Kungliga biblioteket, Göteborgs Universitetsbiblioteks konstabibliotek. På Konstakademins bibliotek sorteras Carlssons avhandling in på en hylla tillsammans med olika självtryckta konstnärsböcker och tryckta formatexperiment och inte tillsammans med andra avhandlingar inom fri konst.



akrylplast, cirka 3x5 cm infällda i en kartongbit som ligger överst i lådan, de kommer ur verkserien *jag samlar på himlar, jag samlar himlen – mina himlar* (2005-2011). Den fotografiska serien kan kortfattat sägas kretsa kring relationen mellan det allmängiltiga och specifika. När den visades på galleri Pictura i Lund 2010 bestod installationen av närmare 300 små färgbilder i plexiglas av himlar fotograferade från år 2005 och framåt placerade på kartor som ritats upp med kol eller svart krita på galleriets väggar så att motivet stämmer överens med den plats där bilden är tagen.<sup>52</sup> Kartongens utformning signalerar att det rör sig om en avancerad ”artist book” snarare än en akademisk avhandling, och i introduktionen förstärks detta intryck genom att konstnären förklarar hur avhandlingen är tänkt som ”ett försök att förstå varför jag gör vad jag gör i min konstnärliga praktik”. Detta sker genom att den egna konstnärliga praktiken speglas i avhandlingens metod.<sup>53</sup> De två huvudverken *jag samlar på himlar, jag samlar himlen – mina himlar 2005-2011* och *1000 stories about a blue sky* är enligt konstnären, avhandlingens utgångspunkt och centrala föremål. Förutom innehållsförteckningens lösblad finns det inga instruktioner kring vilken ordning texterna ska bearbetas eller deras inbördes förhållande till varandra: En dikt, tolv betraktelser, tre CD-skivor, fyra verksbeskrivningar och sju bilagor (med fotografier, klotter, meddelanden). Avsikten är att den icke-linjära strukturen ska spegla konstnärens process, och även läsarens personliga associativa upplevelse av konst.<sup>54</sup> Iakttagelser och anekdoter skapar på vis associativa berättelser genom olika media, parat med bakgrundstexter som utspelar sig i nutid, och tankar och associationer kring vardagliga situationer. Exempelvis genom en berättelse om att ”snedda” som ett sätt att tala om vardagens regleringar i stadsrummet.<sup>55</sup>

Om Riitta Nelimarkkas avhandling *Self Portrait* skapade kontrovers i Finland ett decenium tidigare genom att ifrågasätta det akademiska sanningsanspråket som finns inbäddat i den språkliga framställningsformen, gör Carlsson gällande att hon med sin avhandling vill ifrågasätta själva idén om en (akademisk) publikation. Samtidigt anser Carlsson att det är

---

<sup>52</sup> Tina Carlsson, *Under en himmel*, Gallery Pictura, Lund, 27/3 – 17/4 2010.

Verket har i denna gestaltning många likheter med den isländske konceptkonstnären Rúris *The World* (1977-) där konstnären har brett personer från hela världen fotograferat himlen och ta en bit jord från marken där de befinner sig, och sedan visat detta tillsammans med en världskarta som pekar ut de olika platserna. Christian Schoen (red) *Rúri*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, s.149.

<sup>53</sup> *en introduktion till the sky is blue*, Carlsson, 2011.

<sup>54</sup> Carlsson skriver: ”the dialogical situation between the works does not only correspond to my artistic practice; I also consider the former to nurture the methods that are used to convey knowledge and meaning within the arts” *Abstract*, Carlsson, 2011.

<sup>55</sup> *Att snedda*, Carlsson, 2011, ljudfil: [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/27860/7/gupea\\_2077\\_27860\\_7.mp3](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/27860/7/gupea_2077_27860_7.mp3) (2014-12-28).

viktigt att avhandlingen finns tillgänglig på bibliotek för framtida referens och forskning. Föresatsen med detta format är också att *the sky is blue* ska agera både kritiskt och performativt.<sup>56</sup> Utöver sin milda institutionskritiska hållning, syftar detta möte enligt konstnären till att tillföra ny kunskap: ”Jag vill genom *the sky is blue* försvara konstens metoder som kunskapsproducerande, ” skriver Carlsson, ”eftersom jag menar att största ’vinsten’ med etablerandet av konstnärlig forskning främst är att vinna acceptans för konsten som meningsskapande, likvärdig annan etablerad kunskapsproduktion inom forskarfältet.”<sup>57</sup>

Marta Edling och Henk Borgdorff har på olika sätt visat hur man inom diskussioner kring konstnärlig forskning har försökt göra distinktioner mellan kunskap i, om, och/eller genom konst.<sup>58</sup> Borgdorff menar att konstnärlig forskning har en särställning just här eftersom den sysslar med forskning ’i, om och genom konst’. Dessa tre distinktioner kan förstås på olika sätt i relation till Carlssons avhandling. Den kan plausibelt sägas positionera sig som ett försök att huvudsakligen bedriva forskning ”genom konst” i den mån att hon försöker finna resultat genom sitt eget konstnärliga skapande och tolkande praktik. Avhandling tycks, i samklang med Borgdorffs analys, redogöra för att forskning genom konst är något som endast en utövande konstnär kan genomföra eftersom konstnärens specifika kunskapsfält finns inbäddat i själva framställningen. I denna mening blir avhandlings metod även avhandlingens medel, eftersom den utgör tillvägagångsättet.<sup>59</sup> Situationen är onekligen mycket komplex eftersom forskningsobjektet är *performativt* såtillvida att den både produceras och blottas samtidigt. I Carlssons avhandling är tanken att konstnären praktiserar sin specifika uttrycksform som undersökningsmetod. Genom poetiska, associativa och visuella reflektioner

---

<sup>56</sup> ”[G]enom sina verk visa att både institutionella och subjektiva begränsningar är närvarande i våra liv, men att vi genom våra drömmar fantasier och visioner har en förmåga att överskrida dessa begränsningar. Tina Carlsson hävdar att denna förmåga, som finns inbyggd i titelns envisa påstående att himlen är blå, bär på möjligheten att förändra det närvarande” skriver förlaget *ArtMonitor* som ger ut avhandlingar, en tidskrift och en bokserie om konstnärlig forskning vid den konstnärliga fakulteten i Göteborg i sin introduktionstext:

<http://www.konst.gu.se/artmonitor/avhandlingar/tina-carlsson> (3-12-2014).

<sup>57</sup> *en introduktion till the sky is blue*, Carlsson, 2011.

<sup>58</sup> Edling, 2009, Borgdorff, 2006.

<sup>59</sup> I detta hänseende visar Katerina Elam på ett intressant sätt i sin rapport hur denna mer “performativa” konstnärliga kan jämföras med aktionsforskning, det vill säga med en specifik metod som “lånas” från samhällsvetenskaplig forskning snarare än med samhällsvetenskap som disciplin. “konstnärlig forskning närmast betraktas som en metod bland andra metoder och som i första hand svarar på frågan hur ska undersökningen genomföras? Svar: genom konstnärlig forskning. Detta kan kanske sägas gälla i situationer där konst används som ett medel för att undersöka/avtäckta ett visst (utomestetiskt) problem; det som diskuteras som ’genom konst’.” Elam, 2012.

Se även Šušteršičs konceptuella karta i kapitel 3.1. i denna text.

som både gestaltar och beskriver hur det egna arbetet äger rum förväntas den konstnärliga processen framträda som kunskap för läsaren och/eller betraktaren.

### 3.4. Jämförande analys och frågan om kunskap

För att kunna genomföra en jämförande analys av de tre avhandlingarna med fokus på huruvida de utgör process, produkt eller spår av det konstnärliga arbetet, behöver jag återkoppla till spörsmålet om konstnärlig forskning och kunskapsproduktion, samt omformulera ärendet som följer: Varför har kunskap blivit en så central fråga i diskussionerna kring bildkonst och forskning?

Om målet med konsten är kunskap, kunde vi rentav kunna hävda att en konstnärlig avhandling är dömd till att bli en form av tillämpad konst, det vill säga design. Ur detta hänseende är det lite paradoxalt att ingen av dessa dissertationer ifrågasätter sitt eget ärende som kunskapsproduktion.<sup>60</sup> Det diskuteras inte i (eller i någon större utsträckning utanför) avhandlingarna vilken kunskap som produceras och vem den produceras för.<sup>61</sup> Detta vore intressant att adressera i sin egen rätt, då konstverket/avhandlingen genom denna förskjutning tenderar att bli ett medel snarare än ett mål.

Enligt Stephen Scrivner kan svaret delvis finnas i själva idén om forskning, när denna förstås som en ursprunglig undersökning som syftar till att öka kunskap och förståelse (exempelvis av ett visst fenomen).<sup>62</sup> Med en sådan bestämning av forskning, bör då även konstnärlig forskning dra sitt strå till stacken och bidra till kunskap. Men bildkonsten lägger även starkt fokus på sensibilitet, konstobjektet och den konstnärliga processen. Vi har i dessa tre exempel också sett hur bildkonsten samtidigt söker en form av forskning där konstnärlig produktion bedöms som forskning och konstverket bemöts som en form av kunskap. Detta är en position

---

<sup>60</sup> Detta gäller, med undantag av Andreas Nobels nyutkomna konstnärliga avhandling i just design, *Dimmer På Upplysningen – text, form och formgivning*, samtliga avhandlingar i fri konst och relaterade ämnen. Även i Nobels fall stannar kritiken vid ett betvivlande av bildningsidealet genom att ställa upp en dikotomi mellan teori och praktik. Avhandlingen finns att ladda ner här: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:735878/FULLTEXT03.pdf>.

<sup>61</sup> Andra undantag finns naturligtvis, bland annat i Marta Edlings undersökningar av maktstrukturerna som omgärdar och omgärdat den konstnärliga forskningens utveckling de senaste decennierna, en kritisk artikel av Katrin Busch i *Texte Zur Kunst* temanummer om konstnärlig forskning från 2011, och Stephen Scriveners diskussioner om huruvida ett objekt kan inlemma eller förmedla kunskap. Det är anmärkningsvärt hur få av dessa annars genomreflekterade och kritiska avhandlingstexter inte ifrågasätter en sådan premiss. Katrin Bursch, *Knowledge in the Arts – A Philosophical Daydream, Texte zur kunst* # 82, Artistic Research, Berlin, 2011.

<sup>62</sup> "I would propose that we should not attempt to justify the art object as a form of knowledge and should instead focus on defining the goals and norms of the activity that we choose to call arts research" Stephen Scrivener, *The Art object does not embody a form of knowledge*, 2014. [https://www.herts.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0008/12311/WPIAAD\\_vol2\\_scrivener.pdf](https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf) (2014-12-25).

som till viss del verkar acceptera ovanstående bestämning av forskning vilket innebär att de påstår sig genom avhandlingen kunna *förklara* på vilket sätt bildkonsten bidrar till kunskap. För Bärtås är tanken att forskningen ska delge kunskap som informerar avhandlingen och dess egen position som konst. Hos Šušteršič får vi ta del av kunskaper som projektet har generat genom forskningsprocessen, och för Carlsson tycks förhoppningen vara att forskningens kunskapsgenererande förfaringssätt ska leda till att betraktarens umgänge med själva avhandlingen leder till kunskap i form av en djupare förståelse av konstnärens egen metod.

En annan position vore att säga att dessa exempel på olika sätt visar hur processen av att göra konst producerar en form av kunskap som är oberoende av de objekt som framställs. Detta skulle exempelvis kunna gälla om vi ser de skrivna avhandlingarna som del av den större diskussionen om konstnärlig forskning som de alla hänvisar till. Detta riskerar däremot att göra konstverket till en biprodukt till förmån för kunskapsproduktionen, vilket enligt Scrivner, kan föra med sig att konstproduktionen görs sekundär till, eller instrumentell för, andra discipliner eller intressen.<sup>63</sup> Givetvis kan vi säga att kunskap genereras på detta sätt. På sikt kan det dock vara olyckligt om en sådan tolkning determinerar hur vi uppfattar konst, eftersom den typ av avled kunskap som kan hämtas från en sådan syn på konstnärlig forskning, där konst blir en form av kunskapsförmedling, kan tendera att bli en ytlig sådan. Bland annat, menar Scrivner, är ett sådant kunskapsförmedlande inte den primära dispositionen när vi ställs inför ett konstverk. Om vi till exempel tittar på receptionen av de sammanhang då avhandlingarna som diskuterats i denna uppsats presenterats som konst i olika utställningssammanhang blir det tydligt att konstvärlden (konstnärer, historiker, kritiker, publik, och så vidare) inte heller verkar vara primärt angelägen av att se konst som kunskapsutveckling. Tvärtom tycks detta vara en kunskapsform som svårligen kan komma åt de motsägelsefulla känsloregister, existentiella frågor och insikter som konstverk kan uppbära. Vi kan, enligt Scrivner, veta saker på minst två olika sätt – antingen genom en direkt erfarenhet eller genom kommunikation. Om vi förkastar den första positionen kan konst fortfarande förmedla kunskap primärt som kommunikation. För att konsten ska kunna utgöra medel för kunskapsproduktion bör vi då kunna säga att vi vet någonting *på grund av* ett konstverk.

---

<sup>63</sup> Scrivener, 2014.

Frågan är vidare *för vem* kunskapen produceras, och ur detta hänseende är det hithörande att återkomma till valet av avhandlingsspråk i uppsatsens exempel: Šušteršič, vars projekt äger rum i en mångkulturell miljö i Tyskland, skriver uteslutande på engelska och Bärtås som berättar historier om svenska minnen från hela världen, väljer att publicera en del av sitt material på svenska, men har engelska som sitt huvudspråk. I Carlssons alla-har-samma-himmel tes, är samtliga texter skrivna på engelska med en svensk sammanfattning. Detta svarar indirekt mot universitetens krav, och troligen talar avhandlingarna till en angelofon konstvärld eller konstnärlig forskarvärld. Det är dock viktigt att skilja på de olika lager av meningsproduktion som interagerar här. Den 28 november 2008, det vill säga innan hon officiellt påbörjat avhandlingsarbetet skriver exempelvis Apolonija Šušteršič (på engelska) på sin projektblogg: ”Och en mycket viktig anmärkning: språk! Jag talade inte tyska alls! Jag behövde lära mig det omedelbart eftersom ingen här pratar engelska.”<sup>64</sup> Avhandlingen och det social-konstnärliga projektet verkar med andra ord operera med (minst) två olika kommunikationsstrategier i åtanke. Vilket, i förhållande till Scriveners resonemang, skulle kunna innebära att hon arbetar med flera simultana förståelser av kunskap: Šušteršičs idé om konstproduktion, *som konst*, skulle kunna betraktas som ett medel, eller verktyg för konstnärens egna socio-politiska intressen.

På sätt och vis har Bärtås undanmanövrerat problematiken med kunskapsproduktion genom att visa hur ”läsningen” eller tolkningen av konstverk har skiljt sig, och skiljer sig från att se eller uppleva dem. Det vill säga att avhandlingen *både* kan vara ett konstverk som agerar på sina egna villkor, *och* ett dokument som berättar om sin egen tillkomst. Med denna idé om läsning kan blicken även riktas mot det gemensamma draget av historieberättande som tycks vara centralt i alla tre avhandlingar. Det är ett berättande som försöker agera inom såväl det konstnärliga fältet som rättfärdiga sitt narrativ inom ett mer akademiskt format – antingen med hänvisning till andra discipliner (sociologi, konstvetenskap, fysik) eller till den egna experimentella och tillblivande disciplinen konstnärlig forskning. Likväl innebär Vetenskapsrådets tidigare citerade bestämning att dessa konstnärliga undersökningar *per definition* söker ny kunskap eller förståelse av världen. Om konstverk behöver förstås med sinnena och intellektet, och därigenom visar hur saker har varit eller är – kan vi möjligtvis

---

<sup>64</sup> “And one very important remark: language! I didn’t speak German at all! I needed to learn it immediately since nobody here speaks English.” (Min översättning).

[http://hustadtproject.blogspot.se/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://hustadtproject.blogspot.se/2008_11_01_archive.html) , 2015-01-01.

säga att konstverk ger oss nya perspektiv på tillvaron. De förmedlar alltså kunskap genom (estetiska) erfarenheter. Även om skillnaden mellan konst och konstnärlig forskning härmed riskerar att antingen bli godtycklig eller primärt av sociologiskt intresse med en sådan tanke upplever jag att det är denna väg som verkar lämpligast att gå. Snarare än att berättiga konsten som kunskapsform, kan vi kanske med detta se närmare på målen och normerna för den aktivitet som kallas konstnärlig forskning. Alternativet är att den konstnärliga forskningen blir något som rör sig in och ur konsten med sin egen överlevnad som enda huvudmål och därför primärt intresserar sig för sin egen definition som konst, och som forskning.

När är då den konstnärliga forskningen konst? Som vi har sett i samtliga avhandlingar, men främst och tydligast genom exemplen med Carlsson och Šušteršič, produceras och undersöks forskningsobjektet i samma rörelse. Goodmans förslag att konst fungerar som konst på symbolisk nivå blir därmed otillräcklig som beskrivningsmodell.<sup>65</sup> Vad som händer i en läsning av dessa tre avhandlingar är att själva konstbegreppet tycks skifta – inte bara *mellan* avhandlingarna, utan även *inom* dem. Vid olika tillfällen under avhandlingarnas tillblivelseprocesser och receptionsstadium kräver de i olika grad en variation av konstbegrepp.<sup>66</sup> Dessa konstbegrepp tycks i fallet med den konstnärliga forskningen även hänga intimt samman med kunskapsbegreppet, och ur denna processuella förståelse av konst är avhandlingarna ibland konst och ibland någonting annat: De kan exempelvis vara konstverk när avhandlingens spår presenteras i utställningsrummet, men någonting annat när konstverkens spår presenteras i avhandlingen. Om seminariet är den konstnärliga forskningens ateljé – är de i det sammanhanget kanske potentiella konstverk, eller idéer om konstverk. ”Konst”, som med Goodmans hjälp kunde förstås analogt med en sittplats snarare än stol; har efter en genomgång av dessa tre avhandlingar och med stöd i Borgdorffs tanke att forskningen sker ”i, om och genom konst” visat sig vara invecklad. Med Goodmans ord, är det frågan om att definiera en stabil egenskap i termer av en efemär funktion.<sup>67</sup> När det gäller preciseringen av de avhandlingar som valts som exempel och försöket att formulera objektets ”vad i termer av när” behöver detta inte nödvändigtvis begränsa sig till dess plats som konst

---

<sup>65</sup> “[J]ust by virtue of functioning as a symbol in a certain way does an object become, while so functioning, a work of art.” Goodman, 1976, s. 67.

<sup>66</sup> Exempelvis kan vi lite svepande tala om en samtidighet av historiska konstbegrepp (avhandlingen placerar sig i konsthistoriskt sammanhang, eller kräver en mängd konsthistoriska förkunskaper), ett institutionellt konstbegrepp (avhandlingarna är för-sanktionerade, de, eller deras spår är *per automatik* konst) och i viss mening ett autonomt konstbegrepp (konstnären hänvisar till sig själv, sin intention, och sina egna erfarenheter).

<sup>67</sup> Goodman, 1976, s.70

även om det är denna uppsats huvudsakliga frågeställning. Enligt Goodmans symbolorienterade teori beror preciseringen bland annat på intention, och huruvida konstverket ibland, alltid, eller enbart fungerar som sådant. ”Ett objekt kan symbolisera olika saker vid olika tillfällen, och ingenting vid andra tillfällen”, skriver Goodman. ”Ett inert eller rent funktionellt objekt kan komma att fungera som konst, och ett konstverk kan komma att fungera som inert eller rent funktionellt objekt. Måhända är inte konsten lång och livet kort, utan båda något obeständigt.”<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> ”An object may symbolize different things at different times, and nothing at other times. An inert or purely utilitarian object may come to function as art, and a work of art may come to function as an inert or purely utilitarian object. Perhaps, rather than art being long and life short, both are transient” (min översättning), Goodman, 1976, s. 70.



#### 4.0. Slutsats och summering

I den här uppsatsen har jag velat ställa frågan när konstnärlig forskning är konst. Om vi ser på hur de valda exemplen framställer sig själva och sin roll som kunskapsförmedlande eller kunskapsproducerande kanske vi i grova drag kan säga att strategin hos Šušteršič är att framhäva avhandlingen som en diskussion om något som *var* konst; vidare att Bärtås syftar till att bevisa hur det *blir* konst; och att Carlson genom upplösandet av presentationsformen försöker visa att även den skriftliga framställningen *är* konst.<sup>69</sup>

Spörsmålet har tidigare ställts om när konsten är, och vi har sett exempel på att konstens *när*, agerar både i tid och rum. Frågeställningen om konstens plats, eller tid, inom den konstnärliga forskningen handlar således inte om konstens essens utan tycks innebära ett slags vagt oscillerande rörelse in och ut ur olika delar av konstvärlden. Detta är inte någonting unikt för den konstnärliga forskningen, men väl någonting signifikativt. Konst är som sådant vanligen något som blir till inom, eller i gränslandet till ett diskursivt, visuellt, socialt fält som hela tiden omförhandlas mellan sina aktörer.

De senaste decenniernas konst har inneburit en utvidgning av konstbegreppet och en globalisering av konstfältet. Konsten har därigenom ställts under kritisk lupp av poststrukturalistiska, feministiska och postkoloniala teorier som effektivt desarmerat de universella anspråken. Detta är en utvidgning som skett i symbios med expansionen av den konstnärliga forskningen. Det har även visat sig vara en bidragande orsak till svårigheten med att angripa fältet som helhet. En sådan på många sätt välkommen kritik av estetiken som sanningsparadigm har gjort mycket för att vidga perspektiven på vad konst kan vara, och har inneburit att det specifika, och fokuset på artegna erfarenheter har trätt in i de allmänna anspråkens ställe. Emellertid kan detta även ha lett till att allmänna begrepp som ”forskning” och ”kunskap” i vissa fall riskerar att förlora sin mening. Såväl politiska och estetiska som existentiella frågor äventyrar därmed att bantas ned till fallstudier, situationer eller i vissa fall till ren jargong. I en tid av specialister inom det estetiska fältet, har denna text påpekat

---

<sup>69</sup> Ett närmast tautologiskt svar på frågan om när konstnärlig forskning är konst som kan utläsas i de tre avhandlingarna är att i konstnärlig forskning är det forskningen som är konst. Ergo: Konstnärlig forskning är konst när den bedriver konstnärlig forskning. Till viss del verkar detta bero på att doktoranderna apriori tycks stödja sig på ett (mer eller mindre artikulert) institutionellt konstbegrepp. Om det räcker med att säga att konstnärlig forskning är en accepterad del av konstvärlden, och därmed konst per automatik, riskerar vi dock att antingen falla tillbaka på Goodmans idé om intention eller en variant på Baret Newmans ”konst är vad en konstnär gör i sin ateljé” definition.

behovet en mer ”generell hållning” till den konstnärliga forskningen visavis konst: En plats utifrån vilken dessa teorier kan betraktas på nytt, för att förstå varifrån vi talar. När jag väljer att ställa dessa allmänna frågor, är det inte så mycket för att jag väntar mig ett uttömmande svar som en medveten position i skarven mellan den allmänna frågans önskemål om ett allmänt svar och det specifika sättet att erbjuda många exempel.

Frågeställningen skulle med fördel kunna utvecklas och nyanseras med hjälp av fler exempel, en strukturell analys, samt en kritisk, sociologisk studie över olika relationer och positioner inom den konstnärliga forskningen i relation till andra delar av konstvärlden (så som skolornas, galleriernas och inte minst Vetenskapsrådets roller). En mer djuplodande undersökning bör även se närmare på frågor som konstnärernas karriärvägar i ett minst sagt bisarrt akademiskt system som inte bara tillåter, utan uppmanar professorer att bli doktorander. En sådan analys skulle kunna peka på några av de tilltagande reaktioner som redan kan anas på olika konsthögskolor i Sverige.<sup>70</sup> Men genom att försöka definiera processerna i tid snarare än som sociala fält har det förhoppningsvis blivit möjligt att få syn på, om en inte felaktigt ställd fråga, så åtminstone en klumpig utgångspunkt: Frågan om *vad* konstnärlig forskning är. Det skulle även kunna vara ett sätt att undvika ett ytligt polemiskt positionerande av den konstnärliga forskningen gentemot en löst formulerad idé om ”vetenskap”.<sup>71</sup>

I denna text har jag velat föreslå betydelsen av att se *när* den konstnärliga forskningen är konst, när den genererar kunskap, och när den är någonting annat. Att säga *när* någonting är konst, eller vad konst gör, är inte samma sak som att säga att vad konst är.

---

<sup>70</sup> Exempel av praktiker som går åt motsatt håll som ren reaktion på denna akademisering som Linnéa Sjöbergs *salong flyttkartong* och konstnärssduon *studio stök* som examinerades från Kungliga konsthögskolan i år, men även ett antal tvärdisciplinära experiment och olika exempel på examensarbeten som ter sig som ”forskarkonst” samt ett par ord om Bårtås som genrebildande för tendenser som ”story telling”, mikrohistorier, och så vidare.

<sup>71</sup> Katerina Elam skriver i sin rapport att ”[d]etta tema [konstnärlig forskning vs. vetenskap] återkommer i flera avhandlingar [inom konstnärlig forskning skrivna vid Göteborgs Universitet]. Eftersom konstnärlig forskning är ett relativt nytt fält, blir ett komparativt förhållningssätt förmodligen det mest uppenbara sättet att få fältet att framträda. Man särskiljer och positionerar den egna ansatsen i relation till de föreställningar som man har om traditionell vetenskap och forskning. På samma gång som man beskriver det som man *inte är* eller vill vara, framträder den egna identiteten på ett tydligare sätt. Men det här blir problematiskt om föreställningen rörande vetenskaplig forskning inte bara är föråldrad och fördomsfull utan även direkt felaktig. Om den egna antitesen är falsk, bör det rimligtvis slå tillbaka på den bild man samtidigt framställer av sig själv.” Enligt Elam är problemet är att den bild av vetenskap som skrivs fram i några av avhandlingarna uppvisar bygger på ett antal ”grundläggande missuppfattningar vilket, förutom ovan nämnda problem, knappast lär förenkla acceptans, möten eller möjliga samarbeten med forskare från andra discipliner.” Elam, 2012.

## 5.0. Sammanfattning

Denna uppsats har diskuterat konstnärlig forskning med fokus på tre konstnärliga avhandlingar som skrivits vid de två dominerande lärosätena för konstnärlig forskning i Sverige. Genom att schematiskt redogöra för avhandlingarnas innehåll, kartlägga gemensamma drag och diskutera deras reception, har jag velat undersöka på vilket sätt det som produceras relaterar till konstfältet: det vill säga fråga *när det är konst*, och när det är någonting annat. Alla tre avhandlingar gör gällande att de producerar kunskap, antingen som direkt eller som indirekt mål. Det är dock inte helt tydligt i avhandlingarna huruvida kunskapen som produceras ska förstås som en del av konsten eller som avledd kunskap. I uppsatsen har jag föreslagit att detta delvis beror på en okritisk acceptans av de regelverk och definitioner som vid första anblick kan verka diktera den konstnärliga forskningen, och delvis på en förståelse av konst som medel för (eller kommunikation av) kunskap. Konstaterandet har inneburit ett översiktligt resonemang kring föreställningen om kunskapsproduktion och pekar på ett behov av ett mer kritiskt förhållningssätt till den egna disciplinens premisser.

## Källförteckning

(Avhandlingar i Fri konst t.o.m. december 2014):

Konstfack:

Bärtås, Magnus, *You Told Me – verkberättelser och videoessäer*. Avhandling i fri konst, 2010.

Carlsson, Tina, *the sky is blue*. Avhandling i fri konst, 2011.

Andreas, Gedin, *Jag hör röster överallt! - Step by Step*. Avhandling i fri konst, 2011.

Hällander, Frida, *Crafted Vernacular* (2014). Samarbete med Göteborgs universitet.

Hällgren, Nina, *Urban ljuddesign – Metodutveckling kring spatial ljudanalys* (2013).

Samarbete med KTH.

Lindberg, Katji, *Bara som skapande: om konstpraktik och reflektion* (2014). Samarbete med Senter for praktisk kunnskap (SPK) vid Universitetet i Nordland i Bodö, Norge.

Nobel, Andreas, *Dimmer på upplysningen*, Konstfack (2014). Samarbete med KTH.

Göteborg:

Snæbjörnsdóttir, Bryndís, *Spaces of Encounter: Art and Revision in Human - Animal Relations*. Avhandling i fri konst, 2009.

Östlund, Niclas, *Performing History: Fotografi i Sverige 1970–2014*. Avhandling i fotografi, 2014

Malmö:

Ault, Julie, *Remembering and Forgetting in the Archive: Instituting 'Group Material' (1979–1996)*, 2011

Boonnimitra, Sopawan, *Lak-ka-pid-lak-ka-perd: contemporary urban conditions with special reference to Thai homosexuality*, 2006

Jacobi, Frans, *Aesthetics of Resistance. An investigation into the performative politics of contemporary activism – as seen in 5 events in Scandinavia and beyond*, 2012

Leiderstam, Matts, *See and Seen – Seeing Landscape through Artistic Practice*, 2006

<http://www.seeandseen.net/dissertation/data/html/index.htm>

Sheikh, Simon, *Exhibition-Making and Political Imaginaries*, 2012

Šušteršič, Apolonija, *Learning from a participatory art project in a trans-local neighbourhood*, 2013

Yoshida, Miya, *The Invisible Landscapes -The Construction of New Subjectivities in the Era of the Mobile Telephone*, 2006

### **Övriga publikationer:**

Bourriard, Nicholas, *Altermodern*, Tate Triennial katalog, London, 2009

Borgdorff, Henk, *The Debate on Research in the Arts*, Bergen, Kunsthøgskolen i Bergen, 2006.

Goodman, Nelson, *An approach to a theory of symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company Inc., 1976

Hagdahl, Peter & Joki-Jakobsen, Anne, *Kolliderande Världar*, Konst och Nya Media, Stockholm, Kungl.Konsthögskolan /Gidlunds Förlag, 2005

Edling, Marta, *Konstnärlig forskning och utveckling i Sverige 1977-2008. Några reflektioner över en historia som tycks upprepa sig*. s.17-33 i *Årsbok Om Konstnärligt FoU 2009*, Stockholm, Vetenskapsrådet, 2009.

Elam, Katarina (opublicerad) *Rapport. Metodfrågor inom konstnärlig forskning*. Göteborg, Göteborgs universitet, 2012

Engqvist, Jonatan Habib; Enqvist, Annika; Massucci, Michele; Rosendahl, Lisa & Widenheim, Cecilia (red), *Work, Work, Work – A Reader on Art and Labour*, Berlin/Stockholm, Steinberg press/Iaspis, 2012

*Modernautställningen 2010*, Moderna Museets utställningskatalog nr 359, Stockholm, Moderna Museet, 2010

Joki-Jakobsson, Anne (red), *Dokumentation / Konst och Nya Media / 2003*, Stockholm, Kungl.Konsthögskolan, 2004

Joki-Jakobsson, Anne (red), *Dokumentation / Konst och Nya Media / 2004*, Stockholm, Kungl.Konsthögskolan, 2005

Karlsson, Henrik, *Handslag, Famntag, Klapp eller Kyss – Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, Stockholm, Sister (Swedish Institute for Studies in Education and Research), 2002

*Teknologi för livet – Om Experiments in Art and Technology*, Paris, E.A.T./ Norrköpings konstmuseum/ Schultz förlag, 2004

Nobel, Andreas, *Dimmer på upplysningen*, Stockholm, Konstfack, 2014: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:735878/FULLTEXT03.pdf>

Refsum, Grete, *Genuine Christian Modern Art. Present Roman Catholic Directives on Visual Art Seen from an Artist's Perspective*, Oslo, Oslo School of Architecture, 2000

Scrivener, Stephen, *The Art object does not embody a form of knowledge*,

[https://www.herts.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0008/12311/WPIAAD\\_vol2\\_scrivener.pdf](https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf)

(2014-12-25)

### **Tidskrifter och tidningar:**

*Paletten* # 4 2006, Tema Konstnärlig Forskning, Göteborg, 2006

*Texte zur kunst* # 82, Artistic Research (juni 2011), Berlin, 2011

Allgårdh, Sophie, "Mönstring utan debatt och friktion" Svenska Dagbladet, 18.10.2010

Böök, Mikael, "En förförerskas bekännelser", Hufvudstadsbladet, 10.1.2001

Joselit, David, "Painting Beside Itself", October #130, 2009 (s 125-134)

Nelimarkka, Riitta, "Fantasi är viktigare än kunskap", Hufvudstadsbladet, 14.01.2001

### **Internet (i förekomstordning):**

Journal of Artistic Research: <http://www.jar-online.net/>

Vetenskapsrådet om konstnärlig forskning:

<http://www.vr.se/amnesomraden/amnesomraden/konstnarligforskning.4.5adac704126af4b4be280008981.html> (2014-12-25)

Foundation Langlois: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=237>

(2014-12-26)

Grete Refsums hemsida: <http://www.refsum.no/dissertation/> (2014-12-27)

Stipendiatprogrammet i Norge, Stipendiater: <http://artistic-research.no/stipendiatprogrammet/stipendiater-lang-info/ferdige-kandidater/> (2014-12-24)

Stipendiatprogrammet i Norge, pågående project: <http://artistic-research.no/stipendiatprogrammet/stipendiater-lang-info/> (2014-12-24)

Stockholms Konstnärliga Högskola

<http://www.uniarts.se/> (2015-01-01)

Innehållsbeskrivning av Carlssons avhandling från Art monitor:

<http://www.konst.gu.se/artmonitor/avhandlingar/tina-carlsson> (2014-12-03)

Pedagogisk text av Catrin Lundqvist i samband med Modernautställningen 2010:

<http://www.modernamuseet.se/Stockholm/Utställningar/2010/Modernautställningen-2010/Konstnarerna/Apolonija-Sustersic/> (2014-12-11)

Hustad project, projektblogg: <http://www.hustadtproject.blogspot.se/> (2014-12-03)

Ljudfil, *Att snedda*, Carlsson, 2013:

[https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/27860/7/gupea\\_2077\\_27860\\_7.mp3](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/27860/7/gupea_2077_27860_7.mp3) (2014-12-28)

**Bilder:**

Bild 1: Paviljongen i Hustadt under konstruktion. Bilden kommer från projektets blogg:

<http://hustadtproject.blogspot.se/> (2014-01-02).

Bild 2: En ”konceptuell karta” över de olika delarna av avhandlingsarbetet och den performativa forskningsstrategin som återfinns i avhandlingens metoddel. Bild: Apolonja Šušteršič

Bild 3 och 4: Omslag, Magnus Bärtås, *You Told Me – verkberättelser och videoessäer*. Bild, Magnus Bärtås.

Bild 4: Detalj/närbild, omslag, Magnus Bärtås, *You Told Me – verkberättelser och videoessäer*. Bild, Magnus Bärtås

Bild 5: Tina Carlssons avhandling, *the sky is blue*. Bilden är hämtad från Gupea:

<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/27860> (2014-12-28).

## Appendix

### **Konstnärliga forskningsprojekt som stötts av VR med anknytning till Bildkonst t.o.m. dec 2014:**

Tvärdisciplinära Studier i Komplexitet och Transformation (Cheryl Akner Koler) t.o.m. 2005

Naniformgivning genom haptiska, estetiska laborationer (Cheryl Akner Koler) t.o.m. 2011

Konst genom staden – ett KFoU projekt om bilder i och av städer (Karin Becker), t.o.m. 2008

Mikrohistorier. Om videoessän som konstform (Magnus Bärtås), t.o.m. 2015

Konst och Nya Media (samarbete mellan KTH, KKH, Södertörns Högskola och KI. Ansvarig, Marie-Louise Ekman), kollegiebidrag 2001-2005

Den kritiska texten inom arkitektur och designforskning (Katja Grillner), t.o.m. 2008

AKAD – Akademin för konstnärlig forskning inom arkitektur och design (Katja Grillner), kollegiebidrag 2003-2005

Autopoesis & Design- om upphovsmannaskap och självgenererande designstrategier (Rolf Gullström-Hughes), t.o.m. 2007

Händelser, konflikter och transformationer [komplexa system](Peter Hagdahl), t.o.m. 2001

Art Tech Sublime, Kunskapsbildningskollegiet (samarbete mellan Göteborgs Universitet, Chalmers, CTH. Projektledare, Hans Hedberg), kollegiebidrag 2003-2005

Mått mätt mot. Konstnärlig gestaltning kring klimatforskning (Hans Hedberg) t.o.m. 2014

Fiktionens sanning – en undersökning av fiktion som forskningsmetod och redskap för social förändring (Oscar Helmer) t.o.m. 2009

En undersökning av A4-arket (Emma Kihl) t.o.m. 2012

Public Speaking – konst och det offentliga rummet (Marysia Lewindowska) t.o.m. 2010

Queera rörliga bilder; deras skönhet och flyktigheten i deras existens (Anna Linder) t.o.m. 2015

Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling (Roland Ljungberg) t.o.m. 2012

Plats och Minne – spår av livsströmmar (projekt på och om Slussen med Mikael Lundberg/Moderna Musseet) t.o.m 2014

Forskarkollegium om konstnärliga forskarprocesser (konsthögskolorna i Malmö, Umeå och Konstfack. Projektledare Håkan Lundström), kollegiebidrag 2001-2005

Forskningsprocesser i Konst (Per Nilsson/Elin Wikström), t.o.m. 2005

Passionen för det reala – om dokumentarismen och konsten. Om olika konstformers ”poetik” och samspelet dem emellan (Eva Nässén) t.o.m. 2008



Stadsrummet som konstnärligt laboratorium – mellan mörka utrymmen, upplysning, överbelysning (Monika Sand) Planeringsbidrag, 2011  
Deltagande kartläggning? Studier för rumslig praktik (Meike Schalk) 1 årsbidrag, 2010  
Ingrepp – konst i stadsliv och stadsutveckling (Peter Ullmark) t.o.m. 2009  
Engagemangets metoder: Ett projekt om den epistemologiska relationen mellan samhällsvetenskap och konst (Elin Wikström) t.o.m. 2008  
Konsten, politiken och pappa. Berätta genom andras röster och överskrida genre (Maria Zennström, Konstakademien) t.o.m. 2013

### **Pågående avhandlingar, december 2014:**

Göteborg:

Marhöfer: Imaginary Site – Cultural Ambiguity as an Object of Description and Critique (2014).

Lisa Tan: For Every Word Has Its Own Shadow (2014)

Konstfack:

Petra Bauer: Deltagande filmpraktiker och film/rörlig bild som handling (2015). Samarbete med KTH.

Kungliga Konsthögskolan:

Ana Džokić: Practices of the Essential In-between (2016). Samarbete med Lunds universitet.

Simon Goldin: ANYWHERE YOU AREN'T -Absence, displacement and delegation as artistic methodology (2015). Samarbete med Lunds universitet.

Karin Hansson: Konstnärliga processer i digitala medier (2014). Samarbete med Stockholms universitet.

Olivia Plender: Society is a Workshop (2017). Samarbete med Lunds universitet

Malmö:

Rosa Barba (2018)

Matthew Buckingham, The sense of the past: Considering historiography in the visual art context (2014)(tjänstledig).

Mats Eriksson: Ytterområden i konstens värld (2014)

Stockholm University of the Arts (grundat 2014):

Nils Claesson: Gestaltungsprocesser i berättande animerad film (2016). Samarbete med Lunds universitet.

Kirsi Nevanti: Light My Fire. Om kreativa processer och parallella verkligheter i dokumentärfilm (2016). Samarbete med Lunds universitet