

Vad är meningen med forskning och doktorsstudier i konst?

Jan Kaila

1. Studier.

När jag sökte till en doktorandtjänst vid Konstakademin i Helsingfors 1997 hade det stor betydelse för mig att akademien hade en policy för forskning i visuell konst. Enligt denna policy skulle forskningen inom visuell konst betraktas som ett sammanhängande helt där de viktigaste beståndsdelarna är studentens eget konstnärliga arbete (konstverk, utställningar osv.) och en undersökning av de frågor detta konstnärliga arbete väcker.

Jag ansåg inte att det var av någon grundläggande betydelse, eller relevans, att den konstnärliga forskningen tillfredsställde vetenskapliga krav (uppriktigt sagt tänkte jag inte så mycket på det problemet, vilket jag tror är naturligt för en konstnär *som inte* kommer från vetenskapen utan från *konsten*). Jag var däremot mycket intresserad av hur man skulle kunna utveckla och externalisera den estetiska och begreppsliga kunskap som är avgörande för den visuella konstnären i arbeten, texter eller andra former av reflekterande arbete.

Sådan kunskap som jag anser vara central för den visuella konstnären är kunskapen om det konstnärskapets rum som bildas av handlingar, begreppsligt tänkande och kunskapsstilläggelse – det rum inom vars väggar verk skapas. Orsakerna som skapat detta rum kan vara logiska, eller absurda eller slumpartade, men alla är de relevanta.

Redan på en tidig etapp i mina doktorsstudier beslöt jag att ”den demonstration av konstnärlig skicklighet och lärdom” som skulle skänka mig en dokortitel (Konstakademin kräver inte att man skriver en doktorsavhandling) skulle bestå av en eller två utställningar och två texter av vilka den ena skulle bestå av samtal och den andra av ett flertal appendix av artikeltyp. Idén om samtalen uppstod för att det skulle vara möjligt att nästan utan fördröjning kunna undersöka mina egna arbetens upphov och utveckling. Appendixen däremot kunde användas för att uppmärksamma verk av andra konstnärer, och de teoretiska texter som underbyggde mitt arbete var också avsedda att koppla ihop min forskning med samtidskonstens vidare referensram. Med det här tillvägagångssättet menade jag att den ”analytiska sektionen” i min forskning skulle bli en trovärdig reflektion över mina skilda konstnärliga praktiker.

”Ämnet” för min demonstration av konstnärlig skicklighet och lärdom kom gradvis att förfinas under 1997–2000. När jag till slut namngav ämnet var det ett problem att jag inte uteslutande arbetade med en sammanhängande uppsättning problem som kunde knytas till en specifik plats eller ett fenomen, utan istället gjorde arbeten som var inte så lite disparata till sin karaktär och svåra att inordna i en lista under ett gemensamt begrepp eller en rubrik. Tvärtom var jag – både i min praktik och på en teoretisk nivå – i allt högre grad intresserad av vad som sker när en fotograf börjar arbeta med andra uttrycksmedel än fotografier. Detta hade länge varit ett av mina huvudintressen. Ända sedan början av 1990-talet hade jag arbetat med att göra utställningar som kombinerade vitt skilda uttryck med fotografier. Under mitt forskningsarbete nådde jag fram till en nivå där jag namngav den uppsättning problem som jag arbetade med begreppet fotografikalitet. Definitionen var: fotografikalitet betecknar en serie konstnärliga grepp som kännetecknar arbete med fotografi, men också kan projiceras på andra uttrycksmedel.

I en text som blev ett av resultaten av min forskning betecknade jag mitt sätt att arbeta med olika medier såhär:



”Vad – Var – När”, 1999–2000. Svartvita fotografier och böcker.



”Att Svänga Om”, 1998–2000. Kläder, 5 monitorer (DVD-video)

Jag vill uppnå fotografikalitet genom att använda tredimensionella objekt. Jag hoppas att detta ska frammana den motsättning mellan presentation och representation som ryms i ett fotografi. Denna motsättning uppstår genom det sätt som fotografier refererar till någonting som redan finns, medan de samtidigt är sig själva och fysiskt närvarande i ett ”nu”. Detta är tanken med att ta med in slitna kläder och böcker på utställningen, med andra ord föremål som synliggör en förgången tid.

De videofilmer jag har producerat bygger inte på mainstreamtraditionen för rörliga bilder. Där genereras en traditionell linjär berättelse där kameror eller kameraåkningar liksom klippning och redigering används för att fånga subjektet från olika håll. I mina videoverk är kameran statisk så som den är när jag tar fotografier (den enda rörelse som uppträder härstammar från de föremål som filmas) och jag redigerar dem i syfte att åstadkomma simultanitet – inte linjäritet.

De texter jag använder i mina arbeten påminner varken om traditionell litteratur eller, i dess absurditet, om alldaglig information. Genom att producera textpaneler som registrerar saker på ett sätt som liknar dokumentära kvaliteter typiska för fotografi försöker jag att reflektera de traditionella åsikter som genereras av den fysiska sammanställningen och överlagringen av vanlig skrift och fotografier.

Jag visade den praktikbaserade delen av min demonstration av konstnärlig skicklighet och lärdom år 2000 på Amos Anderssons konstmuseum i Helsingfors i form av en utställning med titeln *Mystery of the Object*. Syftet var att installera arbeten gjorda av fotografi, kläder, mjuka leksaker, böcker, texter och videofilmer som ett slags ”fotografisk diskussion i hybridform” mellan olika material och skilda informationsinnehåll.

Den analytiska delen av min demonstration av konstnärlig skicklighet och lärdom genomfördes i sin slutliga form i slutet av år 2002 och publicerades tillsammans med en portfölj som dokumenterade utställningen *Mystery of the Object* i en bok kallad ”Fotografikalitet och presentation/representation i samtida konst. Arbeten från 1998–2000” (*Vaakuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa – Teoksia vuosilta 1998–2000*).

Jag fick min doktorsgrad i konst i slutet av 2002, och sedan januari 2004 har jag arbetat som professor i avdelningen för forskarutbildning på Konstakademien i Helsingfors.

Jag ska nedan ta upp några aspekter av konstnärlig forskning och konstnärers doktorsstudier i ljuset av vad jag lärde och erfor.

2. Nu och då

I och med att doktorsnivån i konstnärlig forskning är såpass ny är det både svårt och tvivelaktigt att försöka skapa några heltäckande lösningar som kan passa över hela fältet. Huvudproblemet i doktorsstudier förefaller emellertid att ha att göra med identiteten hos den konstnärliga forskningen – med hur forskning definieras till exempel, och hur den hänger ihop med traditionell (vetenskaplig) forskning. Kan en konstnär doktorsstudier skapa en helt ny form av forskning, eller är detta en fråga om en transplantation på konsten av modeller som tidigare har betraktats såsom dugande inom vetenskaperna?

Det är omöjligt att skapa en helt ny form av forskning, eftersom det skulle innebära att man träder utanför språket. Med andra ord är konstnärers arbete alltid i viss utsträckning kopplat till traditioner inom konsthistorien, semiotiken och estetiken. Av detta följer emellertid inte att konstnärer i egenskap av forskare borde plagiera den mer traditionella forskningen, utan snarare att vetenskaps-traditionerna borde anpassas också för att kunna användas av konstnärer som undersöker sitt eget arbete och sitt eget fält med utgångspunkt i sina egna konstnärsskap. Bara genom att på en gång använda och bryta ner de rådande strukturerna för benämning av tingen kan vi gradvis skapa vår egen tradition. Men det kommer att ta tid, och kräver att vi får såväl arbetsro som möjligheter att ta *risiker*. Men många gånger är det dessutom så att problemet i ett konstnärligt doktorsarbete inte så mycket handlar om forskaridentitet och -legitimitet som om hur vi handskas med konstnärers egna rädslor och tvivel i relation till konstnärlig forskning. Ibland känns det som om själva ordet ”doktor” provocerar fram meningslösa, ja komiska, passioner från ett håll. Och grundlösa förväntningar på någonting oerhört som skulle hända med en gång, här och nu från ett annat håll.

Än så länge finns det inte så många doktorer i konst. Därför befinner vi oss i den paradoxala situationen att en stor del av pedagogerna, handledarna och examinatorerna saknar praktisk erfarenhet av hur konstnärlig forskning fungerar och istället baserar sitt tänkande på traditionell forskning eller, i bästa fall, på en vision av vad konstnärlig forskning ytterst skulle kunna handla om. Detta problem framstår tydligt i samband med examinationer av konstnärliga forsknings-

arbeten. De examinatorer som kallats in från skilda fält har ofta bara värderat, eller till och med bara velat värdera antingen den praktikbaserade delen eller den skrivna, analytiska delen, med resultatet att själva målsättningen för konstnärlig forskning – att praktik och analys ska hänga samman – till stor besvikelse för konstnären, kan bryta samman, suddas ut och förvandlas till en fruktlös motsättning mellan praktiskt arbete och analytisk reflektion.

3. Och varför

Till vad ska man då ha doktorer i konst? Denna fråga är lika spekulativ och stor som frågan om konstens nytta, men icke desto mindre ska jag ge mig på att försöka kommentera den.

Nu, då många europeiska konstutbildningsinstitutioner har förvandlats till universitet skulle det vara underligt om det inte gick att studera där såväl på grund- som masters- och doktorsnivå, som i andra delar av universitetsvärlden.

Och då måste vi också ställa frågan: Måste konstnärer verkligen ha universitetsutbildning?

En betydligt mer komplicerad fråga är huruvida konstnärlig forskning kan bidra med någonting specifikt till konstnärer och andra intresserade. Något som den befintliga forskningen inom konstvärlden inte förmår att ge? Jag tror att den har det. När den är som bäst leder den till att man går på djupet med den särskilda kunskap som är en beståndsdel i ett konstnärsskap och till att man sprider den här kunskapen till konstvärlden och andra delar av samhället. Och den här typen av kunskap och spridning kan bara åstadkommas av en undersökande konstnär. Den här spridningen sker i praktiken via de utställningar, publiceringar och den undervisning som blir resultatet av den konstnärliga forskningen.

Och slutligen: Under senare decennier har det skett en förändring i den arbetsdelning som föreskriver att konstnären producerar verk, curatorn curerar och kritikern skriver kritik. Samtidskonsten upptar i sig ett ständigt ökande antal aktiviteter och därför förväntas konstnärer kunna hantera ett ”utvidgat konstnärsskap” – en förmåga att verbalisera, analysera och tolka sina egna och andra konstnärers verk och andra aspekter av konstvärlden. Nuförtiden innebär dessutom konstnärsskap ofta att man engagerar sig tillsammans med andra i kollaborativa projekt, att organisera och genomföra sådana slags aktiviteter som tidigare betraktades som ”utomkonstnärliga”. I denna situation är den tradition av kunskap och språk som uppstår i den konstnärliga forskningen av avgörande betydelse. Att reagera på dessa förändringar med tystnad skulle kunna leda till exkludering och med osynliggörande.

Översättning Jan Kaila och Johan Öberg