

**Elisabet Yanagisawa Avén**

*Att röra sig över, under och på en yta*

Elisabet Yanagisawa Avén bor på Skarpö, Vaxholm och arbetar i sin ateljé på Rindö Redutt och har gått på utbildningar på Beckmans skola, Konstfack, Stockholms universitet och vid Kungl. Konsthögskolan och har en doktorandtjänst i design vid HDK i Göteborgs universitet sedan 2008. Under de senaste två åren har hon bland annat föreläst på *7th Comparative Continental Philosophy Circle*, San Diego (2012), deltagit i performancefestivalen Friction på Uppsala konstmuseum (2012) och i performance *Veka Livet*, Moderna Museet, Stockholm (2012). Det pågående avhandlingsarbetet, *Proximus Sensibilis – The Abyss of the Surface*, handlar om materia och dess nära relationer till kroppen. Artikuleringar om detta utgår inte ifrån representation (produkt), utan handlar om kreativa processer: det onto-estetiska perspektivet berör etik; under antiken utformades olika *själv-tekniker* (Foucault); från östasiatisk håll handlar många konstarter om självkultivering genom konstnärlig process; artikulering av haptisk sensibilitet möter vi i de japanska estetiska begreppen: *yūgen*, *wabi sabi* och *iki*. Det teoretiska ramverket handlar om att låta denna tankestil möta samtida processfilosofi (Deleuze & Guattari, Jane Bennett); genusperspektiv på materia (Luce Irigaray) och estetiker (Roland Barthes). I dessa skärningspunkter framträder nya konstnärliga gestaltningar.

1. Jag sökte mig målinriktat till den konstnärliga forskningen, men vägen dit var en process, krokig, trevande och lång. Jag hörde talas om möjligheterna till konstnärlig forskning redan runt 2001. Genom min man som då hade en tjänst på Vetenskapsrådet (VR) fick jag reda på att de skulle ha ett seminarium på Färgfabriken om konstnärlig forskning. Jag tog kontakt med en informatör på VR och blev inbjuden till detta i övrigt slutna seminarium. Vid den tiden befann jag mig helt utanför akademien. Jag hade runt tio år av ett hektiskt och intensivt arbetsliv som modeskapare med det egna märket e.yanagisawa bakom mig. Det hade inneburit mycket resande, snabba kast mellan tygmässor

i Paris och industri kvarter i Istanbuls förorter, visningar, mässor och representation på ambassader och gallerier. På avstånd från branschens hårt styrda strukturer skapade jag de poetiska koncepten till mina kollektioner på nätter och annan mellantid. Jag hade producerat sjutton kollektioner som jag hade sålt och distribuerat internationellt. Projektet hade kommit att bli omfattande och inkräktade också på mitt vardagsliv och jag tvingades in i modebranschen av bara farten, mer eller mindre mot min egen vilja. Konsumtionssamhällets baksida och marknadsekonomins krassa syn drabbade mig. Samma rutiner upprepade sig i nya säsonger. Detta passade mig inte längre. Jag ville fördjupa mig i ett estetiskt-filosofiskt förhållningssätt till kropp och material, men det fanns inte möjlighet att kommunicera detta på allvar till min publik. Hela tiden kom marknaden i vägen med sina agenter och försäljare som ville profitera på mitt skapande. Och med det höga tempot fanns det ingen tid för mig att formulera mina tankar. Jag saknade ett ontologiskt perspektiv på vår fysiska existens och hur vi framträder i världen. Hur kunde det vara så att koppar och glas, målningar och skulpturer var föremål för estetiskt intresse och avancerade diskussioner, men inte kläder och den materia som vi väljer att omsluta vår kropp och vårt medvetande med? Jag kände att jag inte längre var så intresserad av kläder som representation och jag var inte så angelägen att diskutera den sociologiska aspekten av mode. Jag kände mig inte längre tillräckligt motiverad att fortsätta inom de kommersiella mode- och designvärldarna, men jag hade många tankar om hur jag skulle kunna fortsätta med ett konstnärligt forskningsarbete. Jag ville arbeta med ett existentiellt förhållningssätt till kropp, kläder, medvetande och sinnesförmåelser. I japansk estetik kunde det finnas en möjlighet att gå vidare. Där finns ett förhållningssätt till materia och medvetande sammanlänkade i ett etiskt-estetiskt perspektiv. Sensibilitet uppfattas genom en kroppslig och materiell uppmärksamhet på subtila skillnader. Genom försvinnande och flyktiga handlingar och skeenden uppmärksammas denna typ av sensibiliteter och de värderas högt. Begrepp från denna tankestil ville jag undersöka och överföra till samtida sammanhang, skulle det vara möjligt?

Tillbaka till Vetenskapsrådets konferens på Färgfabriken. Jag hade tidigare haft flera visningar där, men detta sammanhang var helt nytt och jag ville inte delta som artist, men vilken var då min roll? Kanske som en forskningsintresserad person? En av föreläsarna var Fredrika Spindler som föreläste om Gilles Deleuzes filosofi om hur en ny idé uppkommer. Hela det abstrakta resonemanget om hur en ny idé uppkommer gjorde starkt intryck på mig. Spindlers framförande gestaltade ett konkret sätt att filosofera. Hon satt ner vid ett bord och artikulerade långsamt ett tänkande med orden som om de vore materia. Språket blev ett annat, här formades inre tankebilder då jag lyssnade till den filosofiska artikulationen. Detta var att filosofera, tänkte jag. Att formulera sig på detta vis om skapandet av nya tankar och ting skulle kunna



passa mig, tänkte jag. Jag blev uppfylld av denna nya möjlighet som öppnade sig och undrade hur jag skulle ta mig i denna spännande värld. Vad jag inte visste då, på Färgfabriken, var att det skulle ta mig närmare sju år innan jag fick en av de attraktiva doktorandplatserna i konstnärlig forskning vid Göteborgs universitet. Under dessa år ägnade jag mig målinriktat åt olika förberedande forskningskurser. Jag sammanställde min egen förberedande utbildning med målet att få ägna mig åt konstnärlig forskning. Jag började med att studera en termin filosofisk estetik på Stockholms universitet för filosofen och konstkritikern Lars O Ericsson, där jag uppdaterades med samtidskonstens teoribildning. Jag gick också vidareutbildningen *Främlingen* på Konstfack, som var en kurs i kritisk teori om *Den Andre* med professor Tom Sandqvist som lärare. Sedan gick jag ett par kurser på Konsthögskolan, en interdisciplinär post-graduate utbildning, i Konst och nya Media - *Remote Experience* - med professorerna Peter Hagdahl och Johan Scott och slutligen Konst och Arkitektur *Made in China* med professorerna Anders Wilhelmsson och Johan Widén. Vi diskuterade metoder med utgångspunkt från ett konstnärligt perspektiv och ett annat viktigt inslag var resandet som en metod i kunskapande. Båda dessa kurser hade mycket högt i tak, och slutresultaten redovisades som utställningar med våra konstverk. I samarbete med en ekolog, en konstnär och en konstteoretiker var jag med och skapade en

metod för diskonsensus som fick namnet *diffUNDERA*<sup>1</sup>. (Konstverk som jag gjorde under denna period var *The Strangeness of Silence*<sup>2</sup> och *Between Intestines and Costume*<sup>3</sup>.) Under denna tid hann jag också med ett stort utvecklingsarbete av heuristisk karaktär i designmetodik inom ramen för ett samarbete med Nokia Research och svensk-finska kulturfonden<sup>4</sup>. Sedan följde fem år med en tjänst på Konstfack som lektor i mode/kostym. (Verket *Vecket* tillkom under denna tid<sup>5</sup>.) På Konstfack var jag verksam som ledamot i Konstnärliga utvecklingsnämnden och höll mig på så vis uppdaterad i vad som hände inom den konstnärliga forskningen. Jag påbörjade också en magisterutbildning i praktisk filosofi vid Södertörns högskola och då började jag förstå skillnaderna mellan den konstnärliga forskningen och professionskunskap. Jag lämnade bakom mig den industriella tillverkningsdelen och den kommersiella marknadsaspekten. År 2008 fick jag en tjänst som doktorand på HDK och kunde äntligen börja forska!

2.

Förhoppningsvis kan den konstnärliga forskningen visa nya vägar att gå i stället för att ofruktbart hamna i underläge i en polemik med akademien. Att höra och se andra perspektiv på vetenskap är välgörande för akademien. När jag påbörjade min doktorandutbildning ansåg jag mig vara något så när insatt i frågeställningar, metoder och diskussioner inom den konstnärliga forskningen. Men det blev dock mer teoretiska studier de första åren än jag hade tänkt mig, vilket jag i och för sig också önskade. Kunskapsfilosofi och estetik stod högt på min egen agenda.

Mitt forskningsfält ligger mellan olika discipliner och det har gjort att jag har provat på olika sätt att strukturera projektet. Min ursprungliga projektbeskrivning kretsade mycket runt det östasiatiska perspektivet på filosofisk estetik. Jag har inte alls frångått den men nya relevanta perspektiv har tillkommit under processen, jag använder mig nu av en komparativ metod för att hitta bättre uttrycksätt. Det har

1. Metoden *diffUNDERA* bygger på att inte acceptera konsensus, utan att genom en strategisk turordning låta var och en i ett konstnärlig process få vara ledande under en dag, och att övriga underordnar sig en receptiv roll som aktör. Metoden utvecklade också ett intressant responsätt, där man svarade på en instruktion eller stimulans genom att skapa ett konkret verk i ett annat format.

2. *The Strangeness of Silence* är en videoessä om japansk estetik, DVD 17 min, 2004.

3. *Between Intestines and Costume* är en kort konstfilm om bulkproduktionen av västerländska kläder i Kina som ställs mot en omsorgsfull klädvård av skräddade plagg som tillhört en kinesisk poet på 20-talet i Beijing. DVD 8 min, 2005.

4. Jag skapade metoden *Co-exist* som synliggör hur en konstnär/designer läser av en kultur genom att uppmärksamma spatiala, poetiska och sinnliga förnimmelser och hur dessa kan presenteras som kunskap innan en kategorisering och namngivning äger rum.

5. *Vecket* inspirerat av Gilles Deleuzes bok *Vecket* var ett multisensoriskt verk i ny media. Med ljussensorer målades dubbelexponeringar av rörliga bilder som en drömvärld. En getalning av det japanska begreppet *yūgen*, kosmiskt sublimt. Installation, 2007.

tillkommit två filter, det ena är synen på materia och form ur ett feministiskt perspektiv och det andra är synen på natur ur ett icke-västerländskt perspektiv. Dessa bakvägar gör att jag kan undvika att lägga energi på direkt konfrontation med en patriarkal, antropomorf världsbild som ännu styr synen på vad kunskap är, även i ett sekulariserat kunskapssamhälle som det svenska. Gamla kategoriseringar som separerat estetik och etik, liv och konst är fortfarande rådande. Inom konstvärlden märks det i synen på det spatiala, där råder det fortfarande ett hierarkiskt värderande av material, plasticitet och morfologi. Den temporala aspekten tillskrivs också en hierarki. Efemära, försvinnande konstater värderas lägre än hållbara verk i stabila material. Men man skall samtidigt inte glömma att det inom den japanska konstkontexten också finns ett stelt system som konserverar de japanska konstarterna och inte gärna sprider japanska förmoderna estetiska begrepp till omvärlden. Till exempel så är *Teets väg* och *teceremoni* inkapslade i formaliteter som är hårt styrda av ritualer och skolor. Det är en utmaning för mig att försöka frikoppla mig från kategoriseringar som dessa och samtidigt föreslå nya sätt att tänka, gestalta och agera på. Risken finns att ingen riktigt förstår vart jag vill komma, så det kräver att jag är tydlig med min forskningskontext. Det finns ingen facit för min konstnärliga forskning eller, för den delen, för annan konventionell forskning. Den är, liksom konstskapandet, ett stort experiment.

Jag arbetar utifrån Nietzsches tänkande om ett *aktivt* skapande (i motsats till ett *reaktivt* skapande). Som jag ser det ligger fokus i den konstnärliga forskningen på processer och förhållningssätt som inte funnits tidigare, utan som *framträder, tillbliver*. Nietzsches existensfilosofi och värdefilosofi är för mig en av de viktigaste källorna i modern västerländsk filosofi som uttrycker detta. Här berörs frågor om *vad* som ska värderas och *vem* som skapar grundvalen för värderingen och dessutom *vem* det är som anses vara kapabel till att utföra värderingen. Ur denna värdefilosofi har differensfilosofin utvecklats, vilken jag använder mig av i tänkandet om hur världen upplevs från sinnena och kroppen: hur mångfalden av skillnader i till exempel nyanser, ytor, texturer och dofter berikar våra liv. Och detta är ett viktigt kunskapande om världen som vi behöver också tala om och skriva om. Det är angeläget att se till att denna sensibilitetskunskap inte kommer i skuggan av informationshället och konsumtionssamhällets rationella värdesystem. Att formulera sensibilitetskunskap är för mig ett av de starkaste skälen till varför konstnärlig forskning är en så viktig ny disciplin inom akademien. Det är en maktfråga. Vi som är de första doktoranderna har alla en viktig uppgift att med våra projekt och förhållningssätt var och en lägga till en liten mursten till denna nya byggnad.

3.

Till att börja med var jag lite för receptiv till den akademiska miljön och hade en del förväntningar på handledarna och kurserna. Att min tidigare huvudhandledare Mats Rosengren inte delade mina referenser utgjorde en svår utmaning, det skapade ett motstånd i min process att orientera mig i relation till en västerländsk filosofisk kanon. Från början har jag haft en konstnär, Anders Krüger som är skulptör, som bihandledare. Med hans spatiala perspektiv på begreppsbildning har jag hela tiden påmint om vikten av sinnenas kunskapande, och det har fungerat som en mycket nödvändig balans mot all akademisk teori. Mitt 50 %-seminarium var därför mycket givande eftersom opponenter Katarina Bonnevier, fil.dr. i arkitektur, gav mig rådet att just lyfta fram en annan, alternativ och mindre känd kanon som diskuterar sensibla närhetsvärden och kommer ifrån en annan tankestil: östasiatisk filosofi, kvinnliga tänkare och kvinnliga konstnärer. Roland Barthes har också i sitt sista arbete, föreläsningarna om *Le neutre*, inspirerat mig när han betonar vikten av hur man gör urvalet av texter och han rangordnar sina nyckeltexter för att visa detta. Och det är en bra modell för mitt arbete eftersom jag på detta vis kan betona betydelsen av en specifik kanon. Jag refererar till till exempel Okakura Kakuzo, Sen no Rikyu och Zeami (det är intressant att se att Barthes har med alla dessa i *Le neutre*, som fungerar som en associativ begreppsvärld som bygger på olika sensibiliteter). Och typiskt nog är dessa





konstnärer och skribenter sedan lång tid etablerade källor i Japan men de figurerar sällan i en västerländsk akademisk kontext. Efter detta seminarium lärde jag mig att stå på mig och insistera på mina referenser. Jag sökte mig utåt, internationellt och hittade en person, Erik Bordeleau vid Mc Gills University i Montréal, som är hemmastadd i den östasiatiska estetiken och dessutom i processfilosofi, och har en vidare syn på estetik (Deleuze & Guattari, Peter Sloterdijk, Isabel Stengers med flera). Han är nu min bihandledare, vilket är en stor hjälp för mig när jag nu skapar ett koherent ramverk till min jämförande metod.

Jag uppskattar verkligen denna doktorandtid då jag får ägna mig åt studier, vistas i sammanhang med många inspirerande människor och kunskaper, men det är också en stor utmaning. Jag tycker att jag har befunnit mig i en ständig omvärderingsprocess sedan starten, gått runt i labyrinter flera varv. Ibland har det känts ensamt, som när jag läste i teoretisk filosofi på heltid vid Stockholmsuniversitet. Det var ett mer anonymt sammanhang jämfört med den konstnärliga forskningen. Ibland har jag känt mig helt vilse, som när jag var i Tokyo på ett forskningsstipendium och återvände från ön Sado med intensiva, nästan överkliga upplevelser som jag inte visste hur jag skulle bearbeta och få in i forskningsprojektet. Jag hade ingen att rådfråga, men kom fram till att jag behövde tid för att bearbeta mina upplevelser.

I det dagliga forskningsarbetet är det de subtila händelserna som är glädjen! På bibliotek eller på resande fot, på jakt efter olika material, på utställningar eller i ateljén händer det ofta att jag hittar exakt det jag behöver just då, eller möter en person som är perfekt för processen just då. Det ena leder till det andra på ett associativt, flytande sätt. Detta flyt är forskningsprocessens stora drivkraft och fungerar på samma vis som mina intuitiva arbetsprocesser då jag arbetar med olika konstverk.

Under mina olika seminarier har jag upplevt att det förväntade samtal uteblev och att det i stället uppstod tystnad. Ett annat problem är att det är svårt att få igång samtal om konstverken och inte bara om texterna. Och ofta har de mer konventionellt akademiska texterna fått störst utrymme. Det har till stor del berott på handledaren men också på gruppdynamikens karaktär och bristen på gemensamma referenser och förståelsehorisonter. Den bästa enskilda kursen jag gått var en genuskurs i akademiskt kreativt skrivande för Hanna Hallgren. Gruppen var liten och det fanns en balans mellan genusteori, andras akademiska texter och de egna texterna. Framförallt var diskussionerna givande och arbetet med att opponera på varandras texter var också lärorikt. Den verktygslåda med begrepp och metoder vi fick var guld värd i hanteringen av ett perifert perspektiv inom akademien och som också kan vara till hjälp för den konstnärliga forskningen i dess möte med akademien.

Jag trodde inte att det skulle vara så svårt att komma igång och börja skriva som det var. Men jag har valt en svår väg eftersom projektet kräver grundläggande kun-

skaper inom både västerländsk och österländsk filosofi och konst. Jag vill skapa en tredje väg, en ny väg som inte förstärker dikotomin öst-väst. Och skrivandet är en konstnärlig process som kräver mycket förberedelser, tid och lugn. Jag arbetar i olika skift och måste skilja på det praktiskt gestaltande arbetet, teoretiskt instudering och eget skrivande. Men idéer och tankar kommer ibland helt obeställda och då måste jag vara beredd.

Forskningen har också resulterat i flera verk och som har genererat mycket material för analys. *Drömmar om materians intimitet*, mitt första publika seminarium, var en performativ akt med publikt deltagande som varade en timme. Ett trettiotal personer deltog. Resultatet blev komplext och överraskande i sin ymnighet. Jag mötte en del motstånd och kritik som berörde kunskapsfilosofiska frågor. Vid analysen efteråt började jag förstå att mötet med formlöshet, tomhet och en abjektal morfologi uppfattas mycket olika inom olika konstkontexter. Jag har bland annat kommit fram till att genusfrågor är mycket mer relevant för mitt projekt än vad jag först trodde. Och projektet påverkas väsentligt beroende på vilken värderingskontext man placerar det i. Vissa problem har jag löst, men alla frågor är verkligen inte avklarade. I min analys av mitt seminarium kom jag bland annat fram till att jag är intresserad av materia ur ett morfologiskt perspektiv, som samtidigt interrelaterar till ett kosmiskt perspektiv. Taoism och Zen är koherent med immanensfilosofi, feministisk ekologi och i viss mån spekulativ konstruktionism. Det komparativa inslaget är därför ett viktigt förhållningssätt för mig. Först vid jämförelser mellan olika system av tänkande, material eller rörelser kan jag hitta en tredje väg att artikulera det på ett sätt som är samtida.

#### 4.

Frågan om vart det hela ska leda till rent konkret, är mer och mer närvarande för mig. Kanske blir det att vara insatt i olika konstnärliga metoder, värden och förhållningssätt? Kanske blir resultatet inte bara den egna forskningens sakfrågor ... de hoppas jag förstås också ska ha sin plats. Min förhoppning är att resultatet av min forskning inte bara blir en disputation där den skrivna boken granskas med luskam med fokus på sådant som språkfel och notapparat. Jag önskar att varje delprojekt får sin rättmätiga uppmärksamhet som ett uttryck för en kontingent djuplodande konstnärlig forskning. Jag hoppas också att den konstnärliga gestaltningen och hur den artikuleras, mer och mer ligger som grund för bedömningarna av helhetsarbetet. Jag hoppas också att de disputerande konstnärerna bemöts välvilligt inom sina egna led och att man låter deras kunskap implementeras in i undervisningen eller i konstformerna man verkar i.

För min egen del blir kanske resultatet att jag under studietiden kan bygga upp ett fungerande internationellt nätverk som jag kan arbeta vidare med i någon form.

Det internationella perspektivet är viktigt och för mig det har tagit sin tid att våga sticka ut hakan och resa ut och presentera mitt projekt i sammanhang som inte är den konstnärliga forskningen. Det hittills största steget utanför min egen forskningsvärld tog jag när jag under våren 2012 reste till San Diego och presenterade ett projekt vid 7:e internationella CCPC (Continental Comparative Philosophy Circle). För mig var detta ett nytt möte med en publik som var hemmastadd i mina referenser och min kanon. Det nya för dem var att se dessa filosofiska begrepp gestaltade, uttryckta i form och spatiala sammanhang, ett konkret filosoferande.

Vad resultatet kommer att bli är i min situation ännu ett önsketänkande. Kanske jag i framtiden kommer att gästa andra hus som genusvetenskap och filosofi. Men lika viktigt är det för mig att få verka på konstplattformar, och att fortsätta verka inom den konstnärliga högskoleutbildningen och implementera forskarnivån i undervisningen. Det är intressant att förmedla den terminologi som vi alla så mödosamt har byggt upp, både som enskilda forskare och gemensamt. Den behöver både introduceras och prövas i undervisningen. De ord och uttryck vi skapar, hittar, formulerar och använder oss av inom den konstnärliga forskningen är något som jag hoppas ska leva vidare och användas aktivt av studenter och lärare, och ses som en värdefull tillgång.

Inom min konstnärliga praktik har resultaten blivit dels egna verk som jag visat på konstperformance scener som *Friction*. Jag har också arbetat i samarbetsformer som resulterat i till exempel *Veka Livet*, som uppfördes nu i augusti på Moderna Museets *Bucky Dôme*. Det finns emellertid en svårighet, det är inte så självklart problemfritt att visa samma verk inom kontexten konstnärlig forskning som i konstvärlden. En intressekonflikt kan uppkomma, utanför den konstnärliga forskningen kan det till och med vara klokt att i dagsläget ligga lite lågt med begrepp och texter. Denna paradox mynnar ut i praxisen som konstvärldens institutioner har haft, att konstnären inte själv brukar formulera vad hon/han vill säga, utan att det är en curator som förmedlar detta. En traditionell curator som inte är insatt i den konstnärliga forskningen är inte rätt person att presentera ett verk som skapats av en konstnärlig forskare. Att ta insistera på att göra en introduktion själv, om detta krävs, är inte alltid lämpligt. Jag har stött på välrenommerade curatorer som totalt missförstått något av mina verk, därför att de endast utgått från en konventionell konstkontext. Vid ett tillfälle i Leeds visade jag en fotodokumentation av en performativ akt, *Framing the Body*, där jag lindade in ett spädbarn i rispapper. Curatorn förstod inte alls akten, och frågade bara efter hur många som var publik. Jag hade försökt att fånga ett skört och delikat sammanhang som inte kan skapas med en stor publik. Curatorn såg troligen det som en publik performance och tyckte troligen att jag inte kunde kalla akten för performance, eftersom den hade så få i publiken. Detta verk är ett exempel på hur



man inom den konstnärliga forskningen kan gå nya vägar och prova andra format för akter, performativa deltaganden, händelser och aktioner. Till exempel påverkar antalet deltagare akten i sig, och vissa akter kan inte göras med många deltagare. Hur ska sådana akters kunskapande dokumenteras och föras vidare? Historiskt sett har det funnits olika former som vi kanske inte kommer ihåg idag, riter, initieringar och ceremonier. Kunskapen och det poetiska inslaget i dessa har bevarats, och den har om och om igen levandegjorts i olika format som ritual eller muntligt minne. Genom att bedöma verk som görs inom konstnärlig forskning utifrån konsthistoriskt perspektiv, finns en risk att man missar poängen totalt. Med ett sådant tänkande rör vi oss bakåt, eller snarare på fel plan. Här kommer Gilles Deleuzes fortsättning på den nietzscheanska filosofin till sin rätt, det är med emergensfilosofin med betoning på immanent tillblivelse (becoming) som dessa verk kan läsas, och inte mot en konsthistorisk kontext. Den konstnärliga forskningen och de verk som den producerar söker redan nu ett nytt slags publik, som söker nya intellektuella utmaningar. En publik som värderar att gå från konkret till abstrakt och inte tvärtom, en publik som välkomnar estetiska, etiska, ekologiska och feministiska interrelationer. Denna publik finns säkert redan idag, men den kanske inte har hittat till den konstnärliga forskningen?

## ELISABET YANAGISAWA AVÉN - SAMTAL

**Niclas:** Jag tänker på hur du beskriver ditt begär efter det teoretiska och hur du ser du på det i dag. Skrivandet av den här antologitexten har i varje fall hjälpt mig att förstå vilken position vi befinner oss i dag. Hur tänker du kring det?

**Elisabet:** Jag har lugnat ner mig. Jag tror att den mellanrumssposition som jag har haft inom olika estetiska kontexter födde ett behov av att formulera något som jag har uppfattat som vagt. Men nu efter några år av konstnärlig forskning kan jag luta mig tillbaka och lyfta fram andra saker i stället. Jag har ett större självförtroende och vågar uttala mig i högre grad än tidigare. Det är mindre en ny insikt utan mer av att jag vågar lyfta fram mitt praktikkunnande, in i den konstnärliga forskningen. Det som vi sysslar med har inte tillerkänts ett teoretiskt värde tidigare. Det tycker jag är en av de stora sakerna med den konstnärliga forskningen. Men det finns inga genvägar, det är processer.

**Andreas:** En följdfråga: I Elisabets text finns någonting som skiljer den från de andra texterna och det är skildringen av ett tydligt brott mellan den konstnärliga forskningen och förståelsen av konst i övrigt. Särskilt i slutet där du beskriver att en curator inte förstår ditt verk därför att hon tillhör den vanliga konstvärlden och inte förstår sig på konstnärlig forskning. Till exempel Magnus hävdar ju motsatsen, att konstnärlig forskning är en fortsättning på det konstnärliga arbetet. Kanske beror din uppfattning på att du har din bakgrund i kläddesign och inte i konst?

**Elisabet:** Jag har hela tiden poängterat det interdisciplinära inslaget i min forskning, jag rör mig mellan olika fält men inte hör hemma

någonstans. Ibland kan det vara så att det är någon inom ett annat område än konstens som bättre förstår vad jag gör än inom till exempel det konstnärliga. Men jag har kommit fram till att konstnärlig forskning är någonting annat än vanligt konstnärligt arbete.

**Niclas:** Men om man tänker bortom de mer generella reflektionerna och tar ner det till en konkret nivå skulle du kunna peka ut några konkreta rörelser mellan olika discipliner som finns i ditt arbete?

**Elisabet:** Ett exempel: Jag och en kollega träffade filosofen Lars Erik Hjertström Lappalainen som ritade upp hur Deleuze bild av konstnärligt arbete skiljer sig från det konsthistoriska perspektivet. För Deleuze handlar det om framträdandet. Man behöver inte se tillbaka på historien, det handlar om risktagande. Man värderar det pågående, processen. Marcia Sá Cavalcante har skrivit en mycket bra bok, *Tänka i skisser*, där hon öppnar upp för skapandet, för emergensen.

**Niclas:** Kan du peka ut i ditt forskningsarbete där du befinner dig i denna rörelse, i vilka verk du överträder gränser på det sätt som du säger.

**Elisabet:** På mitt 50%-seminarium visade jag en serie fotografier på en skadad hand, på hur ett bandage viras upp och sedan, makabert, hur stift dras ut ur handen. Och sedan på hur den lindas in i bandage igen. Någonting händer, plötsligt blir det dokumentära någonting annat, men sedan glider det tillbaka igen, och blir dokumentärt. Det kan jag inte veta på förhand. Det handlar om att göra experiment. I en sådan sekvens kan det dölja sig någonting som sedan kan lyftas in i ett annat sammanhang. Det kallar jag emergens, det har ingenting med historik att göra.

**Marta:** Hur ser din bakgrund ut? 2001 får du information om det där seminariet om konstnärlig forskning på Färgfabriken? Men vilken grundutbildning har du?

**Elisabet:** Jag kom in på Beckmans treåriga designutbildning när jag var 20 år gammal. Efter examen arbetade jag med ett eget klädmärke i tio års tid.

**Marta:** Skulle du beskriva din tid på Beckmans som en grund för din teoriutbildning, för det intellektuella samtalet?

**Elisabet:** Nej, grunden till min teoriutbildning har jag skaffat mig efteråt. Direkt efter att jag gick ut Beckmans så var jag kritisk till undervisningen. Men så här i efterhand har det slagit mig att många av gästlärarna var kända konstnärer. Det fanns inga tydliga kursupplägg på den tiden utan man var mer av lärling. Vi tecknade och ritade kroki och läste konsthistoria.

**Marta:** Men läste ni Deleuze?

**Elisabet:** Nej.

**Marta:** Apropå var man kommer ifrån. De högre utbildningarna i fri konst har sedan början av nittioalet allt mer integrerat ett tankegods som hänger samman med vad man nu tillägnar dig i doktorandutbildningen. Du är ju på flera sätt mycket väl förberedd för forskningen och du beskriver i din text hur du målmedvetet söker dig till den. Men du har inte bakgrund i den fria konstens teoribildning de senaste tjugo åren. En faktor att beakta är att doktoranderna har olika bakgrunder. Frågan om relationen mellan konst och forskning kommer därför att besvaras olika beroende på vem som svarar.

**Elisabet:** Det stämmer inte riktigt. Jag skaffade mig en teoretisk grund redan i början av 2000-talet, långt efter det att jag hade slutat på Beckmans. Och när jag var lektor i kostym och mode på Konstfack så integrerade jag mycket av mina kunskaper i teori i undervisningen.

**Helga Krook<sup>1</sup>:** Du ställer frågan om relevans på flera ställen i den här texten. Och du berättar att du byter bihandledare för att få en som delar din "kanon". Under forskningens gång tydliggörs att du inte kan förhålla dig öppen gentemot olika diskurser utan måste begränsa dig, välja. Och så slutar du med att ställa frågan: "Den konstnärliga forskningen och de verk som den producerar söker redan nu ett nytt slags publik, som söker nya intellektuella utmaningar ... Denna publik finns säkert redan idag, men den kanske inte har hittat till den konstnärliga forskningen?" Detta tycker jag är en viktig fråga. Alltså, på vilket sätt blir ditt projekt relevant för den konstnärliga forskningen? Du skriver att du har skapat en egen kanon. Hur skall den kunna bli öppen för kritik?

**Tina:** Jag har blivit anklagad för att jag ser vetenskapen som ett slags hotande spöke. Men det gör jag inte. Jag ser den som ett annat slags berättelse. Ändå tycker jag att det verkar som om vi går runt vetenskapsbegreppet som katten en het gröt. Jag tänker på de diskussioner vi

1. Helga Krook bor i Stockholm, är poet och doktorerar vid Litterär gestaltning, Göteborgs universitet sedan 2008. Det pågående avhandlingsarbetet har än så länge bara en undertitel: *En gestaltning av en berättarproblematik utifrån ett dokumentärt material*. Den övergripande frågan handlar om själva berättandet: Hur förändras en historia/en händelse/ett skede/en upplevelse av att berättas? När blir en samling ord eller bilder en berättelse, och vad måste offras på vägen för att den ska kunna bli det? I dag blandar man ofta fritt, men när det gäller djupa kollektiva trauman finns ofta en skarp gräns mellan autenticitet och fiktion. Vad innebär det att avlyssna historier som filtrerats genom minnet och som redan från början är upplösta, omskapade? Vad innebär det att återberätta en annan människas historia?

har haft på möten i Nämnden för konstnärlig utveckling (NKU) om de två olika examina inom konstnärlig forskning, filosofie doktor och konstnärlig doktor. Samtidigt tänker jag på vad Lars O Ericsson sa när han satt i betygsnämnden för bedömningen av Lars Wallstens avhandling. Han sa att han aldrig skulle ha kunnat godkänna den om det hade varit fråga om vanlig humanistisk och inte konstnärlig forskning. Och då frågar jag mig: var brister det? Jag tror förstås att det har att göra med att Wallstens avhandling inte är vetenskapligt korrekt på det vis som krävs inom humaniora i övrigt. Och jag tyckte att det var intressant att den konstnärliga forskningen var inne på det humanistiska fältet och bråkade. Men hur ser du på skillnaden mellan konstnärlig forskning och konst?

**Niclas:** Jag vill bara inskjuta att Lars O Ericsson ville blotta sin osäkerhet när sa att han inte visste vilka kriterier som gällde inom den konstnärliga forskningen.

**Elisabet:** Jag har inget behov av att göra denna åtskillnad mellan konst och konstnärlig forskning, men jag har erfarit den. Ni har säkert alla varit med om att andra konstnärer har sagt att allt konstnärligt arbete är konstnärlig forskning. Men det är inte samma sak. Samtidigt har jag inte har lust att ta striden i dessa situationer.

**Niclas:** Men vad svarar man då?

**Elisabet:** Det är svårt. Man har ju inte lust att sätta sig på några höga hästar, så det kanske är lika bra att hålla tyst.

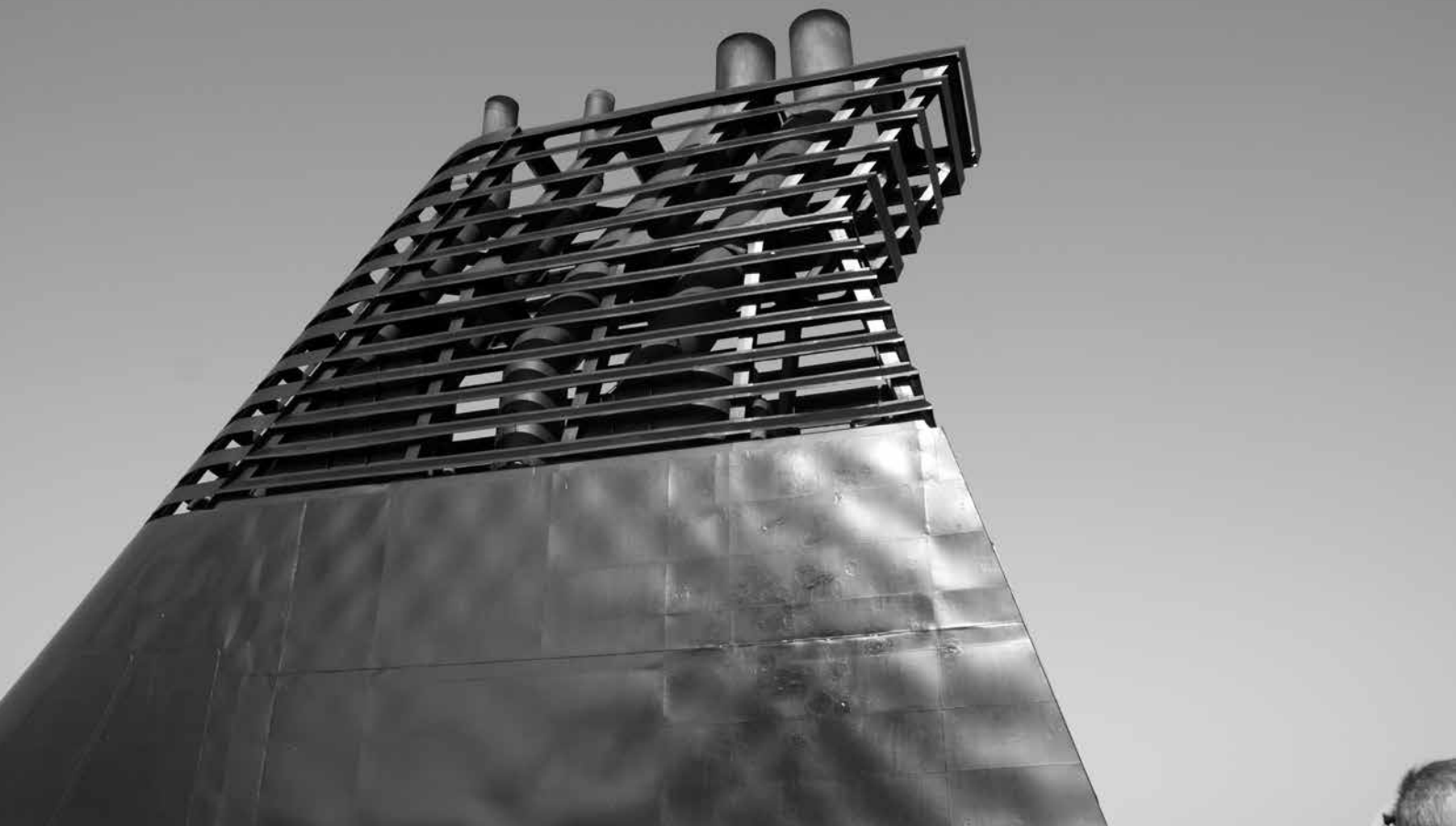
**Andreas:** Jag brukar svara att en del konstnärer utanför akademien bedriver konstnärlig forskning, men inte alla.

**Magnus:** Jag skulle vilja ta upp det du skriver om texterna som skrivs inom konstnärlig forskning. Att det finns en tendens att de får större uppmärksamhet än konstverken under etappseminarierna och jag känner igen detta. Så fort det kommer ett papper med text på bordet får det uppmärksamhet, men när ett verk visas går man ganska snabbt förbi det. När du deltog i den där filosofikonferensen i San Diego, då var du där som konstnär. Var det också då din text som står i centrum?

**Elisabet:** När jag förberedde mig tänkte jag att deltagarna just var "textmänniskor" så jag fokuserade på att visa dokumentationer av mina verk. Och jag var också den enda som gjorde en visuell presentation. Det gav en otroligt rolig feedback och diskussion kring verken. Det är klart att bilderna jag visade hade inte fungerat utan min framförda text. Men det var en otrolig skillnad mot våra seminarier inom den konstnärliga forskningen.

**Andreas:** Jag har en fråga om relationen mellan det generella och det specifika. Någon sa att du har ett mycket specifikt projekt. Samtidigt vill jag påstå att du gör en del förvånansvärt generella påståenden om sådant som "den västerländska och österländska filosofin". Och jag tänker mig att frågan om relationen mellan det specifika och generella också kan ställas om den konstnärliga forskningen. Har du funderat på det i relation till ditt projekt?

**Elisabet:** Jag tycker inte att man kan arbeta generellt inom den konstnärliga forskningen. Det är som med konst, den är specifik. Samtidigt måste man förhålla sig till ett större sammanhang, ha en plattform. Jag försöker hitta en tredje väg mellan österländskt och västerländskt tänkande.



**Andreas:** Ja, men det är så generella begrepp ... Jag har noterat att det finns en tendens hos oss konstnärliga forskare att vilja skriva in oss i stora sammanhang. Kanske kan man gå åt andra hållet och göra ett projekt som är extremt specifikt och inte tar hänsyn till större sammanhang. Som ett konstverk. Man kräver ju inte att konstverk skriver in sig i något större sammanhang.

**Marta:** Jag vill återknyta till frågan om relevans. Det ställs oerhört höga krav på den som antas till en doktorandplats i konstnärlig forskning. Ingen som antas i till exempel konstvetenskap avkrävs någonsin svar på vilken plats de intar, vilken identitet de har och vilka de adresserar. De är fullkomligt självklara, som fisken i vattnet, och behöver inte förklara vad vetenskaplighet är. Så det som verkar vara den största utmaningen har med professionaliteten att göra. Grunden, det konstnärliga arbetet, måste vara angeläget

för kollegorna. Sedan har vi forskningen inom det egna området, det konstnärliga utvecklingsarbetet (KFoU). Det måste man också orientera sig i. Ovanpå det måste man orientera sig i de vetenskapliga formatmallarna som har en tendens att sätta en mössa på de konstnärliga forskarna. Men det är inte akademikerna som kräver det utan högskolebyråkratin. Sedan finns det en strid om vad konstnärlig forskning skall vara. Mig veterligen är den konstnärliga forskningen det enda vetenskapliga området som har två olika forskningsexamina. Det är ett utfall av dessa strider som pågått i trettiofem år. Och därför avkrävs ni svar på alla dessa brännande frågor. Det är en utmaning som heter duga!

**Niclas:** (Puh, varför var det ingen som sa det till mig när jag sökte tjänsten ...) Jag kommer att tänka på Mike Bodes och Staffan Schmitz' disputation. De fick kritik för att de inte kontex-



tualiserade sitt projekt utanför projektet. (Samtidigt som det hade monumentala anspråk.) Så jag skulle vilja fråga dig Elisabet. Jag tycker att ditt projekt är intressant men om någon frågade mig vad det handlar om så skulle jag inte kunna svara på det. När vi har skrivit de här texterna så tycker jag att jag har tvingats att formulera mitt eget projekt klarare. Hur skulle du beskriva ditt projekt i dag?

**Elisabet:** Att jag är materia- och formforskare. Min forskning handlar om sensibiliteter – konkreta och abstrakta – som manifesteras i en liten skala, nära kroppen och med sinnena som utgångspunkt.

**Helga:** Apropå vad Marta sa om relevans tidigare. Det är omöjligt att göra något utan att ta spjörn, man måste förhålla sig till något. Och i den konstnärliga forskningen måste man hitta rätt motstånd annars är det risk att man blir diltant inom alla områden. Detta knyter också an till frågan om handledarnas betydelse. De är ju precis lika färskas inom området som vi forskare. Och är ju inte alls säkert att de kan ge en just det motstånd man behöver. Men om man inte formulerar detta motstånd riskerar man att gå vilse och bli helt förlorad. Det är ju bara i en dialog som man kan säga någonting. Har du funderat på hur du kan skapa en meningsfull, relevant diskussion bortom de vanliga akademiska frågeställningarna som brukar dyka upp?

**Elisabet:** Motståndet har varit mycket viktigt för mig, inser jag nu efteråt. Jag hade problem med min första huvudhandledare, filosofen Mats Rosengren. Jag trodde att han skulle kunna hjälpa mig med teorin men jag insåg inte att han representerade en filosofisk inriktning som inte passade mitt projekt. Det skapade min drivkraft! Vad gäller Helgas fråga om att skapa egna

sammanhang så planerar jag just nu mitt nästa konstprojekt och till det handplockar jag en publik som också kommer att vara en del av verket.

**Magnus:** Om man skall vara lite hård så skulle man kunna säga att ”som man ropar får man svar”. I din text och i en del andra sammanhang uttrycker du dig gärna om teori men det verkar finnas en ovilja hos dig att tala om din konstnärliga praktik. Du kanske skulle behöva tala om den konkret, om vad du gör. Det är ju i den man börjar. Och då kanske du skulle få intressantare respons på vad du gör.

**Elisabet:** Jo, jag hoppas att jag får det då jag visar mitt nya projekt. I början var det svårt att få svar från forskarvärlden och akademien. Men jag får respons från annat håll, från olika discipliner och områden. Och man får räkna med att det tar tid att få med sig sin gamla publik och samtidigt finna en ny.

**Niclas:** Jag tycker att frågan om relevans är mycket viktig. Om jag hade varit opponent i egenskap av curator på några av de disputationer som har förevarit i konstnärlig forskning så hade jag fet-underkänt flera av avhandlingarna. Den konstnärliga gestaltningen har i flera fall varit sämre än på vanliga elevutställningar. Man måste fråga efter relevansen för fältet i sin helhet.

**Marta:** Apropå att man söker så vida ramar för arbetet så finns det uttryckt i flera av era texter att vardagen, forskningsmiljön är avgörande för arbetets fortskridande, som i den övriga akademien. I samband med det tänker jag på vilka betydelse handledarna och seminarierna har. Det är inte särskilt utforskat. Jag har erfart hur en forskningsmiljö kan vara oerhört kreativ, men sedan slockna. Men ingen har gett svar på frågan: vad är ett bra seminarium? Ändå slår ett bra

arbetsseminarium vilken handledare som helst. Vad är bra kritik? Good practise? Att man lär av varandra. Och jag tror att den konstnärliga forskningen mer borde vända blicken inåt och finna arbetsrutiner än att fråga sig vad konstnärlig forskning är. Man tänker ofta på forskarutbildningen som en patriarkal struktur där man följer i handledarens fotspår. Men forskning ska inte bygga på ett mästar- lärlingsförhållande!

**Tina:** Jag uppfattar det som om de flesta av oss på något vis har flytt till den konstnärliga forskningen från någonting. Och du Elisabet har då flytt från den kommersiella världen till en forskarmiljö. Hur gick det med denna flykt? Hur förhåller sig dessa platser till varandra, hur blev denna nya plats? Vad vill dessa olika platser med dig?

**Elisabet:** Det är kopplat till en personlig kunskapslängtan.