

Magnus Bærtås

Verkberättelse som pilgrimage

Magnus Bårtås bor i Stockholm och arbetar på Konstfack, har studerat litteraturvetenskap och hade en doktorandtjänst i fri konst vid Konsthögskolan Valand, Göteborgs Universitet 2004–2010. Under de senaste två åren har han bland annat ställt ut på 9:e Gwangjubiennalen, Sydkorea (2012); Modernautställningen, Moderna Museet, Stockholm, 2010 och "Void of Memory", Platform Seoul, Sydkorea (2009). Magnus Bårtås disputerade 2010 i fri konst på avhandlingen *You Told Me – work stories and videoessays/verkberättelser och videosäer*. Avhandlingen består av tre delar: 1) Ett inledande avsnitt som bland annat introducerar begreppet *verkberättelse* som behandlar ett konstverk som en komponerad serie handlingar med olika innebörder. Denna handlingssekvens betraktas i ljuset av konceptkonstens historia, videoessän och teorier inom narratologi. 2) Ett antal texter som fungerar som utvidgade kommentatorsspår till konstverken. Denna del kontextualiserar avhandlingsämnet med en essäistisk text som speglar, teoretiserar och kontextualiserar omständigheterna, övervägandena och utgångspunkterna till arbetet med videoverken. Inte minst är historieberättandet viktigt i denna del. 3) En dvd med fem filmer, varav tre är gjorda inom ramen för avhandlingen.

Jag hade i början av 2000-talet omvandlat ett textarbete till en serie korta videofilmer med titeln *Who is...?*, vilka var ett försök att göra biografier över kollegor – konstnärer och författare och andra i konstvärlden – som jag träffat under resor. Jag hade då experimenterat med en kondenserad textform, ett sätt att skriva manus i en epigrammatisk form som jag föreställde mig att i princip vem som helst skulle kunna använda. Jag kom in i konsten från en bakgrund som illustratör och litteraturstudent. Den konceptuella konstens möjligheter att skapa begränsningar och egen metodologi, gjorde det möjligt att gå in i nya områden, såsom fotografi och video

utan att vara tekniskt driven. Den konceptuella hållningen inbjöd till att skapa en poetik för varje serie verk jag igångsatte, en egenuppfunnen metodologi där utförandet hade sina regler, vilka i sin tur skulle förhålla sig till ämnet.

Under arbetet med texterna och filmerna kom jag in på formella frågor som rör biografins form, historieberättande i förhållande till information och användningen av voiceover i film. Frågorna öppnade upp nya frågor för nya verk som jag ville pröva. Jag började också fundera över berättelsernas funktion i konsten och den motvilja mot narrativ som ofta fanns i konstvärlden, även uttryckta i konstrummens arkitektur. Berättande film var oftast förvisad till museernas biografier. Narrativ skavde betänkligt med samtidskonsten samtidigt som dokumentarismen hade slagit igenom i konsten med en naiv tro på äktheten i det omedierade, som övergivits inom fotografin på 1980-talet. Men det fanns också en större fråga som intresserade mig och som rörde de dolda berättelserna runt tillkomsten av verk – hur dessa berättelser om processerna bakom verk, vilka ofta var helt centrala för förståelsen av dem – inte bara i den konceptuella traditionen – ändå på olika sätt tonades ner, eller enbart förmedlades muntligt och blev delar i en oral kultur.

Jag visste inte hur jag skulle få ihop de här frågorna, men tyckte att de hängde samman, eller var delar i en möjlig praktisk/teoretisk undersökning. Jag ville sträcka ut några tankar, tänka dem i längre sekvenser och hoppades att doktorandstudierna skulle ge mig tid men också möjligheter att komma in i andra teoretiska diskurser. Inte heller hade jag någon formell konstutbildning och såg fram emot att skriva in mig på universitet, med handledning, seminarier, doktorandkollegor och allt vad det innebär. Däremot hade jag redan en skrivpraktik. Jag hade publicerat en essäbok (tillsammans med Fredrik Ekman) och var på väg att avsluta en ny bok, och det borde inte vara någon lång startsträcka för mig att börja skriva på en avhandling, tänkte jag mig. Ytterligare en sak var väldigt lockande: konstnärlig forskning var något väldigt fårskt i Sverige. Att gå in i ett fält som håller på att formas och som fortfarande befinner sig i en så tidig, lös fas var spännande. Det hade inte förekommit några utlysningar av doktorandtjänster i Stockholm, där jag lever och verkar och jag hade som handledare deltagit i ett pilotprojekt på Valand med studenter som redan tagit sin masterexamen, ett projekt som drevs av Bengt-Olof Johansson och Hans Hedberg. Valet att ansöka till Göteborg var naturligt för det fanns inte så många val.

Jag föreställde mig att forskningen skulle innebära obegränsad tid och stadig månadslön i fyra år (vilken lyx!). Fördjupning och en form av fördjupad dialog både mellan konstnärer och människor verksamma i andra discipliner. Men jag trodde egentligen aldrig på idén om att konstnärlig forskning skulle innebära något radikalt annorlunda än konstnärlig praktik utanför universitetet, förutom på en viktig punkt:

att man förband sig till att dela med sig av sina resultat på ett någorlunda systematiskt sätt. Som konstnärlig forskare förbinder man sig alltså att öppna upp sin process, som jag såg det, och det är en stor skillnad mot de praktiker som inte behöver säga ett ord eller skriva en rad om sina praktiska och teoretiska överväganden.

Den konstnärliga forskningen är praktikbaserad vilket förstås innebär att praktiken är i centrum. Konstpraktik är också interdisciplinär till sin natur vilket innebär att doktorandstudierna, som sätts samman individuellt och kanske inbegriper kurser i semiotik, vetenskapsteori eller sociologi, inte innebär något fullständigt annorlunda än den bildning en konstnär annars genomgår (även om den sker i lösare former). Jag var intresserad av att lära mig något om hur andra konstnärer arbetat med sina verk – vilka processer som igångsätts, hur kunskaper ackumuleras och används, men även hur konstnärer förhåller sig till politiska och sociala frågor och till konstens system och oskrivna lagar. Och om jag i ett forskningsprojekt igångsatte ett antal experiment utifrån vissa frågeställningar och parametrar för att sedan kunna dela med mig av mina erfarenheter skulle det möjligen kunna ge nya kunskaper inom praktiken – och kanske även utanför praktiken för förståelse av vissa konstnärliga processer i en specifik tid. En sådan kunskapsuppgift eller strävan för den konstnärliga forskningen är god nog av det skälet att vi sett väldigt få rapporter inifrån praktiken. Jag hoppades förstås också att forskningen skulle ge mig tid och resurser att gå in i vissa berättelser och verk av andra konstnärer som jag varit intresserad av en tid: framför allt den judisk-japanske konstälskaren Johnnie Walkers biografi och två filmer av Chris Marker (*Mysteriet Kuomiko och Sans soleil*). Det fanns också en rent konkret praktisk fråga, som inte var oviktig. För att komma åt vissa arkiv, till exempel på Arkivet för ljud och bild, måste man vara forskare. Enbart det skälet skulle kunna anföras för inrättandet av doktorandtjänster på konsthögskolorna (i väntan på att dessa arkiv öppnas för alla).

Mycket tid och diskussioner hamnade till en början av min forskarutbildning om att försvara den konstnärliga forskningens existens – något vi doktorander drogs in i mer eller mindre mot vår vilja. Det fanns en förvånansvärt stor mistro från omvärlden, både öppet i artiklar och mer informellt i diskussioner med kollegor och andra inom konstvärlden. Reaktionerna rörde sig inom en skala från avvaktande till försiktigt negativa till öppet aggressiva. En stor energi gick åt till att artikulera konstforskningens existensberättigande. Jag uppfattade det som om det största motståndet kom från teoretiker, kritiker och konsthistoriker – och inte utövarna. Möjligen såg teoretikerna det som om konstnärerna klampade in på deras territorium och skulle börja tolka och förklara sin konst, vilket är en grov missuppfattning av den konstnärliga forskningen. Andra såg införandet av doktorsgraden som ett nytt krav från utbild-



ningssystemet att kvantifiera konstnärlig förmåga, vilket skulle bli avgörande vid framtida tjänstetillsättningar vid konsthögskolan. Den senaste farhågan var faktisk rimlig, visade det sig. Redan har doktorsgradskravet införts på sina håll, till exempel i Finland. Jag är emot det och menar att möjligheten till många olika bildningsvägar i konsten är en stor styrka.

Vissa konstnärer ser forskningen som ett tecken på akademisering av konsten, andra hyser en allmän motvilja mot att tala om konstnärliga processer. Att tala om dem är att förstöra dem, menar man. I min avhandling berör jag sådana hållningar i en passage där jag använder Sina Najafis¹ exempel med konflikten mellan surrealisterna André Breton och Roger Callois. Den 26:e december 1934 beskådade de båda konstnärerna tillsammans en mexikansk så kallad hoppande böna. Båda var djupt fascinerade av bönan på bordet som rörde sig. Callois menade att det måste vara en insekt eller en larv inne i bönan som fick den att bete sig så och han föreslog att de skulle skära upp den och undersöka den. Breton blev förolämpad av förslaget och hävdade att ett sådant ingrepp skulle förstöra mysteriet och omöjliggöra alla

1. Sina Najafi , "Cut the Bean: Curiosity and Research in the Pages of Cabinet Magazine" i *What is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, red. Michael Ann Holly & Marquard Smith.

de poetiska fantasier och möjliga förklaringar som bönan kunde ge upphov till hos betraktaren. Bönan förblev orörd, men deras vänskap och samarbete var över. Breton målade upp en falsk antagonism mellan poesi och undersökning, menade Callois. Kunskap om vad som pågick i bönan – det märkliga faktum att en larv skapat ett hem i bönan – innebär vare sig att kunskapsprocessen var avslutad eller ett avtäckande av poesins mysterier. I själva verket inbjuder denna kunskap till nya frågor och nya mysterier så mycket mer intressanta än den blockering av nyfikenheten som Breton förordade. Konflikten om bönan var en konflikt mellan två konstnärers temperament och grundsyn.

Debatten fördes inom klustret, men också utåt. Jag skrev en artikel i en dagstidning, men ville inte ägna all min tid åt den här diskussionen, andra (läs Andreas Gedin) var mycket mer aktiva i sitt försvar utåt för forskningen. Inom den Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet var det däremot högt i tak. Ett sådant förhållande kan te sig paradoxalt med tanke på hur högskoleutbildningarna (inte minst konstutbildningarna) allt mer kommit att styras av instrumentella idéer med ledord som anställningsbarhet och mätbarhet. Men här försvarades doktorandernas frihet och inga formler eller förutbestämda format för avhandlingarna proklamerades. I stället erbjöds ett pärlband intressanta föreläsningar med diskussioner (så kallade högre seminarier). I Göteborg fanns också en intressant kunskapsteoretisk diskussion (med bland annat Eva Mark och Mats Rosengren) och i Valandshuset fanns Johan Öberg och Fredrik Svensk som gästade vårt kluster. Det var en bra samtalsmiljö, som vår huvudhandledare Mika Hannula lade grunden för. Men halvvägs igenom mitt forskningsprojekt fick jag en professur på Konstfack som gjorde det mindre möjligt för mig att vara den student jag hade föreställt mig, som tillbringade en massa tid på Universitetsbiblioteket när jag inte vandrade mellan seminarier och föreläsningar i Göteborg.

En tid in i mitt avhandlingsarbete började jag också resa ragg mot begreppet ”Konstnärlig forskning”. Begreppet irriterade mig. På ett seminarium med andra doktorander (bland annat från Leeds, Helsingfors och Utrecht) i Istanbul så kunde jag inte hålla mig utan sa att jag inte trodde det fanns någon ”konstnärlig forskning” överhuvudtaget. Vad jag menade i denna stund var att det finns forskning – till exempel arbete i arkiv, studier av källor, genomförandet av olika experiment – och så finns det konst. Nu, i efterhand kan jag tycka att jag både hade rätt och fel i det där påpekandet (som fick min handledare att undra om jag var på rätt plats). Forskningen i sig är inte så ”konstnärlig”, menade jag, och skiljer sig inte så mycket åt från annan forskning (det finns till exempel traditionellt en hel del annan praktikbaserad forskning inom andra fält). Däremot skiljer sig resultaten från forskningen som leder till en forskningsrapport oftast från den som leder till (eller utgör) konstprojekt. Vad

jag ville fokusera på var den konstnärliga utsagans värde och verkan. Att konst inte helt och hållet borde jämföras med kunskapsproduktion. Men min egen undersökning om berättelsernas funktion motsade mig delvis. När jag i forskningen studerade den konceptuella konstens historia blev det ju tydligt att det är oklart vem som ”äger” den konstnärliga utsagan. Lawrence Weiner påpekade att man bara behövde känna till hans verk för att ”ha dem”, de skulle kunna förmedlas muntligt, och Ian Wilson ägnade sig enbart åt att gå omkring och prata, han slutade göra fysiska verk och brydde sig inte ens om att dokumentera sina aktiviteter. Däremot var hans tal en del i en estetisk strategi och hade en speciell form. Inget av dessa begrepp – konst och forskning – är förstås stabila, de genomgår förhandlingar och förskjutningar. För de flesta forskare är det numera en självklarhet att subjektet kommer att rista in sin egen historia och självbild i objektet för sin undersökning, liksom det för de flesta konstnärer numera är en självklarhet att konstens meningsproduktion är spridd över ett vitt fält av aktörer och instanser där konstnären mer eller mindre aktivt kan medagera. Ingen av dessa aktörer skulle hävda att deras arbeten är resultat av ”objektivitet” eller ”subjektivitet” eller kommer att få sin verkan enbart i kraft av sin egen utsaga. Ändå finns det oftast en skillnad mellan intressanta konstverk och vetenskapliga utsagor. Det finns utrymmen, eller hålrum, i ett intressant konstverk som inte är fyllda av redovisad kunskapsprocess eller information. Intressant konst är polyfon och det polyfona innehåller dissonanser eller konflikter mellan röster. Den är också tolkningsbar, vilket innebär att den kan misstolkas. Ett konstverks utgångspunkter låter sig oftast beskrivas men konstens verkan på enskilda människor kan sällan varken fullt kalkyleras, eller ens analyseras. Konstens verkan tycks emanera ur ett svårinringat område, eller från en död vinkel. Denna svårfångade verkan hör förstås ihop med relationen till omgivningen – hur verket samspelar med sin tids förväntningar, föreställningar och politiska situation – och det är förstås konstnärens uppgift att forma och placera sin utsaga med en känslighet för de krafterna. Här finns en växelverkan hos konstnären mellan kunskap, levd erfarenhet och intuition.

Jag tror det finns skäl att elaborera kring den första delen i begreppet konstnärlig forskning, inte minst när så många konstnärer arbetar i olika utvidgade fält. Vad betyder ordet ”konstnärlig” för en konstnärlig forskare? Vad ska vi ha konsten till? Vilket slags politiskt samtal kan man föra med konst och hur skiljer det sig från andra politiska samtal? När förlorar begreppet sin betydelse? Har ordet det bara en institutionell betydelse? Om jag vill lokalisera min egen konstnärliga gärning ligger den nära journalistik och dokumentära praktiker. Men som handling och utsaga tycker jag annars konst oftast ligger närmast de tre områdena poesi, humor och aktivism. Poesi därför att det viktigaste som sker i sker i sammanställningen, mellan raderna. Humor därför att humor är representation och imitation i lätt förvrängd

form. Aktivism därför att aktivism bygger på performativa handlingar.

I högre grad än jag trodde blev min forskning inriktad på metodologi och poetik. Jag blev delvis påverkad i en poetik-kurs som hölls av litterär gestaltning på Göteborgs Universitet. Den korta startsträcka som jag trodde att jag hade med tanke på mitt tidigare skrivande var inte lika kort som jag föreställt mig. I ärlighetens namn tycker jag mycket av samtida kulturteori och culture studies-prosa är andefattig, för att inte säga dödande. Jag ville också undvika det inslag av åkallan som finns i mycket kritisk teori där man positionerar sig i förhållande till fältet genom sina referenser och fåfängt försöker upprätta ett system med inflöden av kritikalitet från tunga källor. Jag försökte avhålla mig från det, men det är inte upp till mig att bedöma om jag lyckades. I skrivprocessen sökte jag efter en samklang mellan skrivandets form och undersökningen, resorna och det praktiska och teoretiska arbete med videoessäerna. Jag sökte efter en subjektiv essäism där också essästiken som form blev allt viktigare som redskap för reflektion. Essästiken befinner sig just i en pendlingsrörelse mellan kunskapsproduktion och estetisk utsaga. Skrivandet – både för filmerna och textessäerna i avhandlingen – kom att handla mycket om litterära, närmast hantverksmässiga frågor som hur man använder vissa upprepningar och kontraster, hur man skapar bryggor mellan textpassager och närmast omärkliga förflyttningar i tid och rum och hur man ibland försöker låta partier erbjuda ett visst språkligt motstånd för att låta andra bli närmast transparenta. Arbetet med videoessäns form kom främst att handla om hur de olika verkande instanserna inom narrativ film, såsom bild, ljud, röst, berättare, text och upphovsman relaterade till varandra. Framförallt var det berättarens position jag vill undersöka i ett antal experiment.

Det fanns också ett begrepp som jag saknade under arbetet, ett begrepp som kunde fånga en viktig aspekt av hur ett konstverk får betydelse och som jag nämnde i inledningen. I avhandlingen skapade jag begreppet verkberättelse (som också kom att bli en del av avhandlingens titel). Begreppet ser jag som sprunget ur en läsning av konceptkonstens historia, men jag kom att använda det i en utvidgad och ganska öppen betydelse. En verkberättelse kan kortfattat beskrivas som den berättelse som uppstår kring görandet av ett verk. En verkberättelse kan vara en kort, torr beskrivning av en process, närmast som en materialbeskrivning inom måleriet, eller vara en komplex berättelse i litterär/essästisk form. I den konceptuella traditionen är oftast verkberättelsen avgörande för receptionen av verket och många gånger cirkulerar verken enbart som verkberättelser. Verkberättelsen innehåller, som jag ser det, alltid en öppen eller dold uppmaning till betraktaren att själv skapa och kan också ha karaktären av instruktion, eller partitur. I avhandlingen gick jag in på hermeneutiska, mediala och sociologiska aspekter av verkberättelser, men jag tror att mycket mer egentligen kan utvinnas ur begreppet och hoppas andra kommer använda det på eget



sätt (vilket också börjat ske). Som praktiska exempel ville jag att mina tre textessäer skulle fungera som utvidgade verkberättelser och att det speglade mitt val av förhållningssätt till den konstnärliga forskningen.

Avhandlingsarbetet kom att innebära många resor och en del längre vistelser utomlands som förde mig till nya platser och nya berättelser som jag givetvis inte kunnat kalkylera. Flera resor gick till Sydkorea, men den märkligaste gick till Nordkorea. (Mycket energi ägnades åt att ansöka medel för dessa resor hos olika instanser). Att jag ingick ett samarbete med musikern och skådespelaren Will Oldham i San Francisco ser jag som en lycklig slump. Will Oldham agerade berättare i videoessän *Madame & Little Boy* och var på så sätt med att iscensätta en geografisk och politisk triangel mellan USA, Korea och Japan, en triangel som jag ville framhäva i historien om kidnappningen av ett filmpar från Sydkorea till Nordkorea

Min huvudhandledare Mika Hannula hade förmågan att se helheten i mitt projekt – hur det kunde begränsas, vilken riktning det kunde ta, var det befann sig i förhållande till andra undersökningar. Överhuvudtaget kunde han betona vad som var viktigt och vad jag kunde släppa fokus. Som bihandledare hade jag lingvisten Irina Sandormiskaja under den första tiden. Med sina djupa teoretiska kunskaper och med sin speciella kombination av djärv intelligens och känslighet var hon väldigt viktig för mitt arbete i början. På slutet arbetade under kortare perioder i dialog med olika

personer som gick in i detaljer i min avhandlingstext – författaren och konstnären Jörgen Gassilewski och dåvarande Geist-redaktionen (Andreas Ejiksson, Fredrik Ehlin och Oscar Mangione). Det innebar en väldigt nyttig genomkamning av texten. I efterhand kan jag tycka att jag var ganska sent ute med att knyta kompetenser till mitt arbete. Just denna möjlighet är annars en av de starkaste i ett avhandlingsarbete och i detta avseende kan verkligen konstnärlig forskning innebära något värdefullt för en konstnär.

Avhandlingen blev en bok om 512 sidor där det ingår en dvd med fem filmer. Jag skrev en inledande teoretisk del på engelska och tre essäer på svenska. Dessa översattes till engelska. I essäerna försöker jag ger en utvidgad verkberättelse, där man kan följa mina personliga möten, praktiska och teoretiska övervägande samtidigt som jag försöker ge historiska, sociala och politiska fonder till verken. Den avslutande delen – där jag berättar om arbetet med videoessän *Madame & Little Boy* – innehåller till exempel en del diskussioner om japansk och koreansk film och filmhistoria (och rör sig delvis i närheten av filmvetenskap). Denna essä byggdes sedan ut till en bok som jag skrev tillsammans med Fredrik Ekman som heter *Alla monster måste dö*, och som i mycket större utsträckning än avhandlingstexten har karaktären av ett reportage.

Essän *Vem är Zdenko Buzek?* behandlar arbetet med en video med samma namn. Här skriver jag en del om kroatisk/jugoslavisk konceptkonst och situationen på Balkan efter inbördeskriget. Jag ville veckla upp händelserna utifrån biografiska detaljer i Zdenkos biografi men också genom läsningar av hans olika konstprojekt, till exempel ett verk där han samlar och framför vitsar från Balkan som han delat in i olika historiska perioder. Mina resor till Korea och Kroatien (och möten med Zdenko) har fortgått efter att avhandlingen blev klar och jag kan i efterhand tycka att mina beskrivningar av situationen på Balkan inte helt träffade rätt och ibland blev lite svepande. Här finns också ett par faktafel i inledningen som rör staden Rijeka – en plats jag nu återvänt till för en fördjupad i forskning i dess märkliga historia.

Den intressantaste utvecklingen av min forskning var antagligen min stipendievistelse i Tokyo 2006 som ledde vidare till Paris. I Tokyo använde jag Chris Markers filmer *Mysteriet Kuomiko* och *Sans soleil* som ett slags kartor för resande. Det var en metod som Marker själv beskrev i *Sans soleil* och som han kallade för *pilgrimage ...* vilket betyder att resa i textens eller filmens fotspår. Med pilgrimage upplever man ett verk på nytt, genom dess länkar till fysiska platser. Man rör sig längs förbindelselinjerna mellan fiktionen och verkligheten, mellan världen och representationen och mellan dåtiden och nutiden. Jag sökte upp alla de platser som förekom i de två filmerna även om det inte var så lätt i Tokyo då det är en stad där man river och bygger nytt med korta intervaller. Ett delmoment av min pilgrimage var att för-

söka hitta huvudpersonen i *Mysteriet Kuomiko*. Det var egentligen väldigt naivt att dimpa ner i megastaden Tokyo och tro att man kan finna en människa där som var med i en experimentell dokumentärfilm 1964, en person som har ett högst vanligt namn. Men jag hade tur. En av assistenterna på organisationen AIT (Arts Initiative Tokyo), som var min värd, kände igen ett namn från filmens eftertexter – den assisterande regissören – som fortfarande var aktiv på en filmskola i Tokyo. Personen som vi lyckades komma i kontakt med efter invecklade japanska artighetsmanövrar gav ett märkligt svar. Han sa: ”Besök La Jetée bar i Golden Gai och fråga ägarinnan, hon vet.” (Golden Gai är ett nöjesdistrikt i närheten av Shinjuku). Ägarinnan till baren hade döpt sitt etablissemang efter Chris Markers film. Hon var god vän med Kumiko, men förklarade att huvudpersonen sedan närmare fyrtio års tid bodde i Paris. Men jag fick Kumikos adress och började brevväxla med henne. Till slut bjöd hon in mig till hennes lägenhet intill Montmartres kyrkogård och så inleddes ett samtal över tre dagar som kom att fortsätta i flera besök och utvecklade sig till en vänskap (senare kom Kumiko även att besöka mig i Sverige). Kumiko blev viktig i mitt arbete med att förstå hur Chris Marker arbetade, men också för förståelsen för vissa koloniala motiv som rörde den japanska ockupationen av Manchuriet och som var inskrivna i hennes biografi. Kumiko bidrog med egna självbiografiska texter och hjälpte mig i min forskning. Dessutom läste hon in en lång text för min videoessä, som ett nytt svar på en av frågor som Chris Marker ställde 1964 och som jag återaktualiserade. Kumiko återupptog även sin vänskap med Chris Marker, en vänskap som legat på is sedan Kumiko av misstag lämnat ut hans adress, vilket han såg som närmast oförlåtligt. Själv hade jag bara e-mailkontakt med Marker, men han gav sin tillåtelse att använda hans film som jag ville. I Markers pilgrimage finns en närheten till återuppförandets metod, som i sin tur hör ihop med läsakten. Vad jag erfor genom pilgrimage-metoden, där jag inkluderar mitt åkerbruk av delar av Markers film, är vad återuppförandets metod egentligen innebär, nämligen ett omtänkande av ett verk eller en historisk handling. Att färdas i texten eller filmens hjulspår innebär – i likhet med läsakten – att göra nya hjulspår intill de gamla.

Mina filmer som ingick i avhandlingen kom att visas på olika utställningar och filmfestivaler. Den intressantaste platsen för dessa filmer var Kimusa, i centrala Seoul – före detta högkvarteret för den sydkoreanska säkerhetspolisen. Det var hit man förde misstänkta nordkoreanska spioner att torteras och det var hit man förde diktatorn Park Chung-hee 1979 efter attentatsförsöket utanför presidentpalatset någon kilometer bort. Utställningen *Void of Memory* 2009, vilken behandlade ”dolt, veckat och gömt minne” hölls i Kimusa. Det var i detta sammanhang *Madame & Little Boy* hade premiär, och ingen plats kunde ha varit intressantare. Kimusas lokaler hade fortfarande en skrämmande utstrålning. Det här var en avskild zon där grymheter utspelats i ett nyligen förflutet, grymheter som aldrig helt kan vädras ut.

Relativt få människor som såg verken (och ser dem) vet att de är resultatet av ett antal frågeställningar och experiment inom ramen för en avhandling i konstnärlig forskning. Det fanns två undantag: en separatutställning på Gävle Konstcentrum hösten 2010, efter att avhandlingen publicerats och grupputställningen *Modernautställningen* (Moderna museet) vintern 2010/2011. På dessa utställningar framgick det tydligt att vad som visades var resultatet av konstnärlig forskning och själva avhandlingen fanns tillhands för den som ville fördjupa sig i den. Gävle utställningen kan ses om en rumslig gestaltning av avhandlingen. På *Modernautställningen* visades arbetet i en specialdesignad del av utställningen i ett slags modulsystem tillsammans med arbeten av andra doktorander (och dessutom verk av Per Hasselberg, New Beauty Council och Föreningen Ja!). Den curatoriska idén var alltså att särskilja den konstnärliga forskningen (tillsammans med ett par kollektiva och aktivistiska arbeten) från de övriga utställarna. Det fanns möjligen en pedagogisk poäng i att betona att forskningen togs in på institutionen som en del av en grupputställning och där gavs en speciell framställning, men jag tycker inte det var nödvändigt. Dessa arbeten bröt inte av eller vad tydligt ”avvikande” i förhållande till övriga verk i utställningen, ett faktum som förstärktes av att verk av en konstnärlig forskare – Matts Leiderstam visades bland de övriga verken (utan forskarstämpeln). Jag nämner detta för att återknyta till mitt resonemang i inledningen där jag skriver att jag inte tror att konstnärlig forskning inte nödvändigtvis resulterar i något radikalt annat än vad konstnärlig praktik producerar utanför universitet. Jag tror alltså inte att vi kommer att få ses en speciell ”avhandlingskonst” – även om det kanske vore intressant. Jag vet att det kan vara en stötande åsikt för många som byggt upp stora förhoppningar, närmast ideologier runt den konstnärliga forskningen. Mina slutsatser kanske också rimmar illa med synen hos de konstnärliga forskare som överhuvudtaget inte vill tala om sitt arbete i termer av konstverk utan menar att det centrala för dem är det kritiska uppdraget och själva undersökningen av ett ämne som de angriper på ett transdisciplinärt sätt, och att enbart forskarmiljön kan erbjuda denna möjlighet till ett fredat liv från den övriga konstvärlden.

Däremot kommer forskningen givetvis påverka resultatet – och det är inte en självmötsägelse. Processen infärgas institutionellt/politiskt, finansiellt och genom handledning, seminarier, diskussioner. Verket får förmodligen också en riktning genom upprättandet av en form av transparens gentemot processen. Som offentliggjord kunskapsprocess belyser den ”vad man gör när man gör det man gör”, som Mika Hannula brukar uttrycka det. Men resultatet är förhoppningsvis – för att återigen betona det ord som i vår tid både upphöjs och töms på mening – konst. Och med konst menar jag ett uttryck som så starkt tycks ha ett ärende även om vi inte känner till det. En osviktig vilja att säga något eller berätta något viktigt, även om vi bara kan ana vad detta viktiga är.



MAGNUS BÄRTÅS - SAMTAL

Niclas Östlind: Du har ju en ganska udda bakgrund med tanke på din position i konstvärlden. Vilka slags motstånd och problem har du stött på?

Magnus Bærtås: Jag tycker inte att jag har stött på så många problem. Antingen så har man gått på Mejan eller så har man det inte. När jag var ung i slutet av 1980-talet och hade kollegor som gick på Mejan så fick de lära sig sådant som att: verket talar för sig själv och att det litterära är fult. Och man använde inte ens begreppet konceptkonst. Mejaneleverna matades med föreställningar hämtade från långt tillbaka i tiden och de fick svårt att sedan möta ett förändrat konstliv och konstnärsroll. Och jag hade studerat litteratur, arbetade som illustratör och skrev om konst

så man kan säga att jag inte var belastad av vad som Mejan stod för. Kanske var det ett litet bekymmer i början att min position var oklar. Men det gick över ganska snabbt. Så jag tycker inte att jag har fått kämpa av den anledningen.

Andreas Gedin: Jag vill korrigera dig en aning. Vi har ju följts åt en del i karriären och har en liknande grundinställning till konst. Nog var det väl ändå så att du och jag och en del andra har varit marginaliserade i vissa sammanhang som olika typer av grupputställningar. Men att du nu skriver historia som en segrare.

Magnus: Jag kanske är naiv, men jag hade till exempel turen att som ganska okänd vara med på en grupputställning, *Rum mellan rum*, på Moderna Museet 1992 och det gav mig en rejäl skjuts i karriären.

Andreas: För något år sedan på ett klustermöte upptäckte jag någonting intressant. Flera av oss doktorander har verkat inom Fotograficentrum/Index. Det var en viktig plats för samtidskonsten under nittio-talet om man till exempel inte gick på Mejan och inte delade dess konstsyn. Jag var medlem i utställningsgruppen under största delen av nittio-talet och en bra bit in på 2000-talet, och satt i styrelsen och var ordförande under en period. Niclas satt också i styrelsen och i tidskriften Index redaktion tillsammans med bland andra Magnus på nittio-talet. Och på 2000-talet har både Elisabet och Annica Karlsson Rixon varit ordförande i styrelsen. Och Tina har varit med och drivit Galleri Box i Göteborg som startade 1998 som Fotograficentrum's göteborgsavdelning.

Ylva Gislén¹: Vad karaktäriserade Fotograficentrum?

Andreas: Under det postmoderna genombrottet vid denna tid så kunde fotografiska bilder för första gången bli betraktade som äkta konst i nivå med de klassiska konsterna. Fotograficentrum blev en viktig plats för denna fotografiska konst och sedan samtidskonst i stort. Denna nya syn på fotografi sammanföll med både en internationalisering av konstlivet och en feministisk väg. Konstfacks fotografiutbildning spelade här en viktig roll, och flera av de som drev den, bland andra Hans Hedberg och Olof Glemme, hade verkat inom Fotograficentrum. Och från Konstfacks fotografiutbildning kom sedan konstnärer som Annika von Hausswolff och Maria Miesenberg.

1. Ylva Gislén bor i Stockholm och är föreståndare för Nationella Konstnärliga forskarskolan. Hon är i FD interaktionsdesign vid Konst, kultur och kommunikation, Malmö högskola, 2003. Avhandlingen, *Rum för handling. Kollaborativt berättande i digitala medier* utgjordes av sex design/konstprojekt av olika storlek, från idé/skiss till större produktion i samarbete med SVT, dokumenterade, analyserade och syntetiserade i en monografi.

Tina Carlsson: I Göteborg hade konceptkonsten en helt annan ställning redan på 1980-talet, kanske därför att vi inte hade en stark kommersiell scen. I slutet av åttiotalet var sådana som Stefan Karlsson med Paper Pool Production viktiga. Det var snarast så att det konceptuella var det som gällde. Man skulle kunna säga att Göteborg vid ett tillfälle i historien låg i framkant. Och fortfarande är det så att de konstnärsdrivna utställningsplatserna driver konstscenen framåt hos oss.

Marta Edling²: Det är viktigt att lyfta fram att Göteborg är en plats där det historiskt sett har funnits ett handlingsutrymme eftersom de tunga institutionerna och professorsstolarna inte finns där. Och ditt exempel från 1980-talet är ett bra exempel på detta. Men sedan så överger de flesta aktörerna Göteborg.

En sak som Magnus tar upp i sin text är de framtida tjänstetillsättningarna och att forskningen är en del av den konstnärliga praktiken. Då kan det vara värt att tänka på att den konstnärliga forskningen kan ses som ett utslag det ökade intresset för teori inom samtidskonsten sedan början av 1990-talet. Å andra sidan så förs det också strider inom den konstnärliga forskningen, om vilket innehåll, vilken riktning den skall ha. Men man håller dessa frågeställningar relativt öppna. När det sedan kommer till frågan om kriterierna för tjänstetillsättningar så bränner det till. Det finns så få tjänster och det är så

2. Marta Edling bor i Stockholm och arbetar på Södertörns högskola och Uppsala universitet. FD i konstvetenskap 1999, Stockholms universitet och disputerade 1999 vid Stockholms universitet på avhandlingen *Om måleriet i den klassicistiska konsteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*. Studierna av konstakademiernas konstsyn ledde vidare till en ansökan om konsthögskolornas historia som beviljades av Riksbankens jubileumsfond 1999. Huvudresultaten från detta projekt presenterades i boken *Fri konst. Bildkonstnärlig utbildning vid Konstfackskolan, Konsthögskolan Valand och Kungl. Konsthögskolan 1965-1995* (2010).

avgörande vilka individer som hamnar på dessa platser. Jag har haft förmånen att få sitta med i en nämnd på en konstnärlig högskola som skall formulera en tjänstebeskrivning. I den står det, i all välmening, att tjänsten kräver att den som innehar den kan uttrycka sig väl i tal och skrift. Och då säger jag, den enda akademikern i rummet, att ni skall tillsätta en meriterad konstnär. Kanske har denne konstnär en konstnärlig kompetens just därför att han eller hon har odlat den, men inte har odlat kompetensen att uttrycka sig i tal och skrift. Det är ändå en rimlig hypotes. De hade också skrivit att tjänsten krävde att man hade bedrivit konstnärlig forskning. Men jag protesterade: är det detta ni vill ha? Då kan det ju komma någon från högskoleverket och kräva att de som tillsätts har en doktorexamen.

Johan Öberg: Det finns ju två parallella diskurser, dels en ämnesbeskrivning och så finns det en utlysning av en tjänst. Och vilket alternativ man håller sig till kan variera i olika fall, men fackförbundet poängterar ämnesbeskrivningens betydelse. Till detta kan man tillägga att i samband med remisspromemorian om att slå samman konstnärligt utvecklingsarbete med konstnärlig forskning så uppstår ytterligare ett problem. Nämligen att de svenska högskolorna skall styras med utgångspunkt i konstnärlig eller vetenskaplig kompetens. Enligt vad som statuseras i promemorian så är konstnärlig forskning varken konstnärlig praktik eller vetenskap. Och verksamheten, som har formulerats av ett antal utredare, kolliderar med de existerande bedömningsstrukturerna i olika nämnder och styrelser. I formell mening innebär det att konsthögskolorna saknar kompetens för att bedöma sin egen verksamhet. Frågan är då: om konstnärlig forskning skall vara kompetensgrundande vid tjänstetillsättningar, hur skall man kunna göra det när de som skall värdera kompetensen inte

själva besitter kompetens för att göra detta? Så systemet befinner sig i ett slags kris.

Andreas: Kan man inte tänka sig att erfarenheten av att bedriva professionell konstnärlig forskning är en kompetens bland andra. Och så får den vägas in beroende på vilken tjänst det handlar om.

Magnus: På Konstfack är man orolig för att inte ha tillräckligt många disputerade konstnärer anställda på skolan.

Tina: Jag tänkte på tjänstetillsättningarna. Det är ett formellt system som inrättas för att man vill styra någonting. Men vad är det man vill styra? Magnus, du skiljer på en vetenskaplig och en konstnärlig utsaga. Egentligen handlar det om vad kunskap är, hur definierar vi den? Vad är en kunskapsprocess för enskilda individer? För det finns en skillnad mellan vad vetenskapliga utsagor vill med oss, de vill nagla fast någonting, och konsten, som du skriver, som också arbetar med mellanrum, outtalade utsagor. Är verkberättelsen då den vetenskapliga utsagan?

Magnus: Jag tänker mig att konstverk inte enbart representerar kunskapsproduktion. Ett konstverks verkan finns också ett i tomrum, och det är intressant därför att det skiljer konstverket från andra slags utsagor. För mig är konst intressant därför att den är tolkningsbar och också kan feltolkas.

Tina: Skall man inte också värna om detta inom den konstnärliga forskningen? Som enskild individ utsätts man för olika kunskapsprocesser och det där hållrummet gör någonting med oss, på ett annat sätt än rent vetenskapliga utsagor.

Magnus: Jag ser inte konflikten i detta. Det finns inom den konstnärliga forskningen och samtids-

konsten i stort en del som bara är intresserade av processer och tycker att det är fånigt att tala om konstverk. Men jag tycker att verk och deras funktioner är intressanta. Även om någon gör ett verk som är fullkomligt obegripligt så går det att redogöra begripligt för olika överväganden och för arbetsprocessen. Och jag menar att man har ett kontrakt med högskolan eller universitetet när man går in i ett forskande. Man skall redogöra för arbetsprocesserna och det är ett slags kunskapsproduktion. Och detta är någonting nytt, detta att man för första gången inifrån en praktik någorlunda systematiskt delar med sig av sin praktik. Men i detta finns ingen konflikt med hur konstverket tar sig ut.

Tina: Ja, men jag tycker också att man måste värna om den konstens egenart som vi talar om.

Elisabet Yanagisawa Avém: Jag tänkte på vad du skriver om det poetiska. Som väl är en av dina drivkrafter? Skulle du vilja se mer av detta i den konstnärliga forskningen?

Magnus: Jag talar kanske mer om hur ett konstverk verkar. Många verk inom forskningen skulle kunna göras utanför forskningen och omvänt. Det är sådana verk som har en reflexiv nivå jämte den konstnärliga utsagan. Det gäller inte minst den genre som jag har intresserat mig för i min avhandling, videoessän. Men konstverk som helheter är inte bara något slags information, de innehåller också tomrum. För att uppfatta ett verk måste man utföra ett slags arbete. Jag sympatiserar med idén att ett verk är en sammanställning. Som konstnär är man en redaktör, som Andreas skriver om i sin avhandling. Men det är i glappen mellan de olika sammanställda delarna som verket verkar. Detta är det poetiska. Vi känner till alla orden i en dikt vi läser men det är sammanställningen, ordsekvensen, som

skapar det poetiska. Konsten ligger på detta vis nära poesin. Kursen i poetik som hölls i Göteborg var viktig för mig. Man kan till exempel tala om en "liten poetik", att enskilda verk har en egen poetik.

Elisabet: Jag tycker att det du Magnus skriver om hålrummet är fantastiskt bra. Men hur skall man motverka att idén om att hålrummet blir en romantisk idé?

Magnus: Jag tycker inte att man behöver motverka det. Men jag tycker att man skall akta sig för de instrumentellt inriktade krafter som menar att verk skall vara nyttiga, uppbyggliga, att de måste verka för någon specifik, accepterad uppfattning eller avgränsad politisk idé för att vara giltiga. Ett intressant konstverk är egentligen ganska ambivalent och kan användas till många olika saker.

Tina: Det är just därför man måste värna om hålrummet, för det kan finnas en fara med konsten i den konstnärliga forskningen att den just skall vara nyttig.

Andreas. Rädslan för hålförlusten ... Bortsett från vissa institutionella implikationer så är risken för en sådan förlust egentligen inte något problem. Det finns helt enkelt inga solida konstverk utan hålrum. Jag har aldrig erfarit ett sådant problem i verkligheten. Jag tror att det ofta döljer sig helt andra saker i detta slags resonemang. Som att man vill bevara hemligheter för att behålla kontrollen och makten över verket och sin konstnärsposition.

Magnus: Har du inte stött på konstverk som är som rapporter?

Andreas: Det finns förstås dålig konst, men det

är en annan sak. Men inte heller sådana verk är helt tilltänkta. Också en rapport kan härbärgera möjliga tomrum som uppenbaras genom att de kontextualiseras, curateras.

Ylva: Ett annat sätt att se på kunskapsproduktion i forskningen, men också konsthistorien, är att byta fokus och formulera den som en fråga: vad är kunskap i detta? Och sedan undersöka vad som händer när man ställer denna fråga. Min farhåga är, som ni säger, att frågor kring kunskapsproduktion inom hela forskarsamhället, är extremt kopplade till idéer om instrumentalisering. Så i detta är den konstnärliga forskningen inte alls unik. Och textens roll i den konstnärliga forskningen är kopplad till detta. Om någonting inte finns nerskrivet på papper så riskerar det att inte räknas som kunskap.

Johan: Man skulle kunna hårdra det lite till. Om du Magnus, som konstnärlig forskare påstår någonting om ditt konstnärliga arbete så står du på en mycket solid grund. Men vilken ambition tycker du att du måste ha med begreppet kunskapsproduktion för att formulera det i skrift? Är det inte så att de konstnärliga forskarna på samma sätt som humanister måste värja sig för idéer om kunskapsproduktion? God humaniora är också lika spännande, heterogen och ihålig som konstnärlig forskning ...

Ylva: ... liksom naturvetenskapen.

Johan: Ni riskerar fångas i kunskapsproduktionens fälla. Egentligen så sysslar inte den konstnärliga forskningen med kunskapsproduktion utan med kunskapsanspråk som har med det konstnärliga att göra, i Irina Sandomirskajas Svejik-idé: ni vill till fronten! Men du problematiserar inte alls begreppet kunskapsproduktion i din text utan tar det för givet.

Magnus: Ja, det är problematiskt att använda begreppet kunskapsproduktion. Det är en berättigad kritik du ger, jag skall fundera vidare över detta.

Niclas: Frågan är vad som är den konstnärliga forskningens fiende. Det verkar som om det är byråkratin och inte andra aktörer på konstfältet som till exempel kritiker. När jag tänker på det känns det plötsligt som det vilar ett blytungt moln ovanför mig.

Ylva: Eller liksom en självgående och obeveklig tanks som rullar in.

Marta: Konsten har ju alltid haft intellektuella intressen. Det fanns till exempel i den intellektuella modernismen, i ett bildande, analytiskt samtal som till exempel fördes av flera av måleri-professorerna här på Mejan. De så att säga peer-reviewade varandra och valde in varandra till olika poster och var införstådda i en intellektuell tradition. Det konstnärliga utvecklingsarbetet i högskolorna föds som en underbar idé om ett handlingsutrymme för konsten där man skall kunna ägna sig åt en kompetensfördjupning, åt att skapa ett slags frontlinje där konsten skall kunna utvecklas. Både bildkonstnärsfondens projektbidrag och det konstnärliga utvecklingsarbetet på högskolorna skapas i detta syfte. Det ter sig löftesrikt. Men problemet inom högskolan är att allt detta byråkratiseras. Problemet har sin grund i sent 1980-tal när den socialdemokratiska kanslihusögern med Kjell-Olof Feldt i spetsen etablerar en redovisningsskultur som kräver rapporter om vad man har åstadkommit för pengarna. Då har man egentligen inte längre användning för de informella och traditionella praktikbaserade kvalitetsbedömningarna inom konsthögskoleutbildningarna.

Johan: Eva Lilja, rektor vid Dans- och cirkushögskolan, sa oberört apropå detta häromdagen: vi gör ändå vad vi vill själva med forskningspengarna.

Marta: Men dilemmat är då inte den egna organisationen, men tjänsteställningarna kräver till exempel transparens: genusfrågor, meriterande kompetens ... och så krävs utvärderingar bolognaprocess, homogeniseringar ... där finns problemen!

Ylva: Men det finns ju en god vilja i och problemet blir inte mindre av att många av dessa krav och förändringar drivs fram av goda intentioner.

Tina: Då vill jag vara hopplöst romantisk. Jag tänker mig att konsten kan vara en bastard och att min avhandling till exempel skulle kunna undandra sig mätbarhet. Dess titel, *The Sky is Blue*, är just svår att ringa in. Detta enkla, allmänna påstående producerar ändå någonting i egenskap av att vara konst som undandrar sig mätningar. Om man nu skall vara romantiker och vägra att inordna sig. Kan inte konsten vara rebellisk, en trojansk häst? I detta finns också en större politisk fråga: vad är kunskap, vilken potential har konsten i ett större sammanhang?

Magnus: Ändå är det inte samma sak att enbart vara konstnär som att vara konstnärlig forskare. Som forskare förbinder man sig att göra någonting som konstnärer annars inte behöver göra. En konstnär kan inte avkrävas ett enda ord om sina verk, men en konstnärlig forskare tar på sig en uppgift, att redogöra för någonting. Där finns en skillnad.

Niclas: Det vore intressant att göra en utställning i ljuset av den konstnärliga forskningen. Man skulle studera vad som präglar de verk som har

producerats inom forskningen och sedan se tillbaka i historien och se vilka verk som har gjorts tidigare som sedan kan skrivas in i denna historia i efterhand. Ungefär som man gjorde med utställningen *Implosion* på Moderna då man skrev in allt som man fann relevant i modernismen i det postmoderna.

Elisabet: Magnus, du tar upp detta att levd erfarenhet och intuition är viktigt för dig i ditt sätt att arbeta. Och så är du kritisk till detta att positionera sig genom att hänvisa till en massa teori, tunga källor och så vidare. Tycker du vi som konstnärliga forskare skall undvika att referera för mycket till teori, som inom akademien i övrigt?

Magnus: Jag tänker mig att det i detta sammanhang är viktigt att tala om praktiken. Det finns olika slags teori. Ett slags teori kommer ur praktiken och den kan man kalla för en poetik: erfarenheten av att göra något leder till en kunskap om att göra detta. Även om den kanske inte uttrycks i skrift så odlas den inom vissa grupper, till exempel bland oss konstnärer. Så en uppgift för den konstnärliga forskaren är att formulera denna teori om praktiken. Sedan så finns det "high theory", som sociologi, filosofi och psykoanalys. Mötet mellan high theory och poetik kan bli oerhört intressant. Men man kan inte kräva av en avhandling att den skall relatera till sådana teorier, av samma anledning som man inte kan kräva av en student som arbetar med ett visst slags objekt att han eller hon skall läsa Kristeva. Det är en inte helt ovanlig repressiv teorianvändning. Men man kan inte kräva detta slags legitimering.

Ylva: Magnus, du säger du ingår kontraktet som konstnärlig forskare med skolan, att du förbinder dig att göra någonting särskilt i och med detta?

Magnus: Ja, men det är min personliga tolkning av konstnärlig forskning, men det fanns inget sådant uttalat krav. Mitt intresse för det här fältet har sin grund i mitt intresse för vad andra konstnärer gör.

Ylva: Man skulle också kunna formulera det som att man förbinder sig att vara nyfiken på vad andra konstnärer gör eller att man förbinder sig att öppna upp sitt verk i kollektiva kunskapsprocesser. Då behöver forskningen inte innebära att man alltid berättar vad man gör. Jag vill bara peka på att det finns olika möjligheter till överenskommelser och sätt att forska på.

Johan: Det finns ju kontrakt i konstvärlden i övrigt, uppdrag. Och det finns en risk att denna uppdragskultur färgar av sig för mycket på den konstnärliga forskningen, att man förbinder sig att utföra vissa konstverk. Och detta har att göra med universitetens egen ihållighet. Dels är de tjänstegumma åt techno science, samtidigt har en svensk student rätt att vara fullkomligt illojal mot sin uppdragsgivare. Vi har haft ett sådant fall i Göteborg där en student på olika vis gett sig på sina kollegor. Och universitetets jurist har informerat om att studentens yttrandefrihet står över andra krav på lojalitet. Samma sak gäller för övrigt doktorander, men inte oss tjänstemän. Så denna romantiska idé om akademisk frihet lever vid sidan av denna techno science. Den konstnärliga forskningen skulle kunna inspireras av denna möjlighet att vara ännu mer innovativ och ännu mer kritisk. Men denna möjlighet synliggörs lustigt nog inte så ofta när doktorandreglerna förmedlas ...

Magnus: Vi hade en mycket stor frihet att göra vad vi ville.

Johan: Men nu är det annorlunda.

Magnus: Vi uppfann i mycket våra regler själva, gav oss egna uppdrag.

Niclas: Jag intervjuade nyligen Tuija Lindström och hon berättade att när hon var professor på Högskolan för fotografi så brukade hon säga till studenterna att ”ni kan göra mycket mer innan ni åker fast”. Jag vill också återkomma till vad Magnus sa om ”kontraktet” som en forskartjänst inbegriper, att forskaren förväntas säga saker om sitt arbete. Jag vill påstå att det också finns ett icke formaliserat kontrakt utanför forskningen där konstnären förbinder sig att uttala sig om sin verksamhet. I dag är det nog nästintill omöjligt att vara konstnär utan att ha den förmågan. Så skillnaden kanske inte är så stor vad gäller kravet på att berätta om sin konst i och utanför den konstnärliga forskningen.

Magnus: Jag kanske hårddrog resonemanget, men kraven på en avhandling inom den konstnärliga forskningen är trots allt formaliserade. Och tänk på att det finns många olika konstvärldar med olika slags krav. Men när man ser på till exempel masterutbildningen på Konstfack så skall den uttryckligen vara forskningsförberedande vilket bland annat innebär att de skall skriva en text.

Ylva: Alltid fokus på detta med text ...

Magnus: Jo, men forskning med konst är också centralt inom forskningen, man undersöker någonting med sin konst. Och det gör ju också konstnärer utanför forskningen. Men inom den konstnärliga forskningen skall vi släppa in andra och låta dem ta del av forskandet, av processen.

Tina: För min del menar jag att konstnärlig forskning kan röra vid eller handla om andra delar i en större process, där också processen mellan



verk och betraktare kan vara viktig eller att den kunskap som de konstnärliga verken ”delger” också är konstnärlig forskning. Det vill säga att man genom konstnärlig forskning, konstnärliga verk, kan skriva fram ett narrativ som påstår något om världen. Jämför till exempel med ett vetenskapligt narrativ.

Marta: En konstvetenskaplig avhandling ser ut så här: det görs olika undersökningar som leder till mängder av spretiga resultat. Vi någon tidpunkt måste man bestämma sig för vilket som är avhandlingens egentliga ämne. Och sedan berättar man om delar av undersökningen, inordnar den i en narrativ struktur som man påstår är angelägen. Men man berättar inte om hur det gick till, om processen. Det är fullkomligt ointressant. Men i den konstnärliga forskningen är den tvärtom ofta viktigt. Jag tänker mig att det

vore viktigt om den självreflekterande praktiken sipprar ner till grundnivåerna så att självmedvetandet ökar också inom administrationen om vad, man gör, när man gör det. Och att det kan leda till en bättre praktik.

Elisabet: En utmaning för den konstnärliga forskningen är också att utveckla nya sätt att tänka. Tänk om hela modellen kan integreras i ett möbiusband?! Så att verket också är en process som också är en distribution till en publik. Så att hela forskningsprocessen är integrerad i verket, som kanske till och med kan vara en materiell egenskap.