



INSTITUTIONEN FÖR PEDAGOGIK OCH SPECIALPEDAGOGIK

Den konstnärliga forskningens "stilenliga" resultat.

Hur hitta ett ömsesidigt förtroende och samarbete mellan forskning, utbildning och konstnärlig praktik?

Anna-lill Nilsson Institutionen för pedagogik och specialpedagogik

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	PDA161 H13 Magisteruppsats i pedagogik
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	HT 2015
Handledare:	Susanne Dodillet
Examinator:	Liisa Uusimaki
Rapport nr:	HT15 IPS PDA161:3
Nyckelord:	Tankekollektiv, konstnärlig forskning, praktiker, stilriktiga lösningar skapande framåtrörelse, kunskapsteori, perception, förförståelse, praktisk kunskap, teoretisk kunskap, socialt lärande, fantasi, inbillningskraft, Fleck, Rosengren, Blake.

FÖRORD

Arbetet med uppsatsen började 2013 då är också intervjuerna gjorda. Det kan det finnas förhållanden som ändrats sedan dess.

Tack respondenter för att ni deltog.

Tack Susanne Dodillet som varit min handledare.

Tack kära dotter Anna-Kristina för din hjälp med Word.

Tack Sven-Bertil för att du korrektur läste.

Tack Tobias för översynen av referenslistan.

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15hp
Program och/eller kurs:	PDA 161 H13 Magisteruppsats i pedagogik
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Ht 2015
Handledare:	Susanne Dodillet
Examinator:	Liisa Uusimaki
Rapport nr:	HT15 IPS PDA161:3
Nyckelord:	Tankekollektiv, konstnärlig forskning, praktiker, stilriktiga lösningar skapande framåtrörelse, kunskapsteori, perception, förförståelse, praktisk kunskap, teoretisk kunskap, socialt lärande, fantasi, inbillningskraft Fleck, Rosengren, Blake.

ABSTRAKT

I denna uppsats vill jag skapa en bild av den konstnärliga forskningens tillstånd 2013-14 med fokus på Göteborg. Jag har intervjuat konstnärliga forskare inom den konstnärliga forskningen om deras kunskapssyn, den konstnärliga forskningens kunskapsproduktion och dess eventuella påverkan på utbildningar och konstnärliga praktiker. Förutom intervjuer har jag använt textdokument.

Dessa är:

Glänta 4.00 (Blomqvist, 2004; Sandin, 2004; Brag & Thomas, 2004).

Tidskriften *Artmonitor* "Talkin' laud & sayin' something, four perspectiv of artistic research." (Rekula, 2008; Boonimitra, 2008; Hannula, 2008).

Tiden som är för handen (Bondesson & Holmgren, 2007; Lagerström, 2007)

Från *vetenskapsrådets årsbok 2012* (Sand, 2012; Lind, Hellström, Reimer, 2012; Roos, 2012).

Från *vetenskapsrådets årsbok 2013* (Ravini, 2013).

Om den konstnärliga forskningens utveckling i Sverige efter år 2000 (Lilja, 2013).

Undersökningen visar på tydliga konflikter mellan undervisande och forskande personal. Detta visar vikten av ett dugligt ledarskap som förmår skapa dialog kring farhågor och möjligheter med forskningsutveckling inom det konstnärliga fältet.

Undersökningen berättar också om rädda forskare som är låsta av sina egna tankekollektiv och därför producerar mest "stilriktiga lösningar."

Till sist en fråga inför framtiden, vad kan den konstnärliga forskningen ge om forskarna vågar gå utanför sin komfortson och skapa något mer än stilriktiga lösningar?

Syfte: Syftet med undersökningen är att skapa en bild av den konstnärliga forskningen, genom att studera konstnärliga forskare och andra aktörer i det konstnärliga fältet, samt deras syn på kunskap och den konstnärliga forskningens kunskapsproduktion. Syftet är också att utreda vad den konstnärliga forskningen betyder för konstnärlig utbildning, och för de konstnärliga praktikerna.

Teori: Teorin baseras på beskrivningar av konflikter inom det konstnärliga fältet (Wallenstein, 2004) och på idéer från (Fleck, 1997) om hur vi människor

utvecklar omedvetna tankekollektiv i relation till våra professioner och livsmiljöer. Dessa tankekollektiv bestämmer vår perception och får oss att skapa s.k. stilriktiga lösningar på problem. Rosengren (2008) bygger sin avhandling, *Doxologi*, på Ludwik Flecks teori men adderar fantasins makt och vår förmåga att skapa nytt. I uppsatsen understryks också denna förmåga av konstnären och poeten William Blake (i Malmberg, 2013). Arbetet undersöker förekomsten av tankekollektiv enligt Fleck (1997) och om dessa i så fall kan förklara konflikter i det konstnärliga fältet och vad gäller teorin från (Rosengren, 2008) om den kan ge uppslag till att öppna upp positionerna och skapa dialog.

Metod: Metoden i undersökningen vilar på fenomenologisk grund, kvalitativa intervjuer och analyser av textdokument med referens till (Kvale, 1997; Bryman, 2011; Berhanu, 2013).

Min intention har varit att sätta min egen uppfattning inom parentes och genom att ställa så öppna frågor som möjligt, låta respondenterna tala om sin upplevda verklighet. Intervjuerna har spelats in och skrivits ut i sin helhet och därefter analyserats tillsammans med utvalda dokument hämtade från den konstnärliga forskningen.

Resultat: Undersökningen presenterar fyra kategorier av konstnärliga forskare.

Den individuella praktikern

Processkonstnären

Den pragmatiska reflekterande praktikern

Den akademiska karriäristen

Vad gäller kunskapssyn så nämnde respondenterna olika former av praktisk kunskap såsom socialt lärande (Säljö, 2010) och "reflection in action" från Donald Schön (i Molander, 1996) Samtliga intervjuade menade att konstnärlig forskning måste skapa någon form av gestaltning. En särskild form av konstnärlig kunskap definierades i en av intervjuerna och denna kan relateras konstnären och poeten William Blake; "den skapande framåtrörelsen" (Malmberg, 2013).

Kunskapssynen och kunskapsproduktionen i kategorierna överlappar även om det finns anslag till gemensamma mönster inom grupperna. Många talar om praktisk kunskap men definierar den på olika sätt. Ingen verkar vilja kalla sig själv teoretiker. Den konstnärliga forskningen har påverkat konstnärliga

utbildningarna mot ett processinriktat arbetssätt. Utbildningarna har alltså blivit mer processinriktade och mindre produktionsinriktade.

Innehållsförteckning

FÖRORD

ABSTRAKT

Teori, Metod, Resultat, Reflektion

INLEDNING	1
BAKGRUND	2
Konsthistoria	2
Styrdokument	5
TEORI	6
Ludwik Fleck (1896-1961).....	6
Mats Rosengren.....	7
William Blake	8
Genomgång av centrala begrepp	9
Sammanfattning av bakgrund och teori.....	10
SYFTE.....	12
Forskningsfrågor	12
METOD.....	13
Avgränsning	13
Presentation av underlaget för dokumentanalysen	13
Urval.....	15
Genomgång av referenslitteratur	16
Genomförande av intervjuer.....	16
Genomförande av dokument- och intervjuanalys.....	16
Reliabilitet och validitet	17
Kommentar till begreppen reliabilitet och validitet i kvalitativ forskning	18
Etiska överväganden.....	18
RESULTAT	19
Beskrivningskategorier eller tankekollektiv.....	19
Underlag från intervjuer: Den individualistiska praktikern.....	19
Underlag från dokumentanalysen: Den individualistiska praktikern	20
Underlag från intervjuerna: Processkonstnären.....	21
Underlag från dokumentanalysen: Processkonstnären	24
Underlag från intervjuerna: Den pragmatiska reflekterande praktikern.....	25
Underlag från dokumentanalysen: Den pragmatiska reflekterande praktikern	26
Underlag från intervjuerna: Den akademiska karriärlisten.....	27

Sammanfattning: tankekollektiv och kunskapsproduktion.....	28
Kunskapssyn och tankar om lärande	29
Underlag från intervjuerna: Praktisk kunskap.....	29
Underlag från dokumentanalysen: Praktisk kunskap	31
Underlag från intervjuerna: Den skapande framåtrörelsen.....	33
Underlag från dokumentanalysen: Den skapande framåtrörelsen.....	34
Underlag från intervjuerna: Teoretisk kunskap.....	34
Sammanfattning; kunskap och lärande.....	35
Underlag från dokumentanalysen: Teoretisk kunskap	35
Hur har den konstnärliga forskningen påverkat utbildningsutvecklingen?	36
Underlag från intervjuerna	36
Underlag från dokumentanalysen.....	41
Sammanfattning av forskning och utbildningsutveckling	41
REFLEKTION	42
Litteraturlista:	45
Bilagor	48
Frågor för textanalys	48
Intervjufrågor:	48

INLEDNING

Med nyfiken intresse har jag på avstånd följt forskningsutvecklingen framförallt inom konstnärliga fakulteten på Göteborgs Universitet där jag också har gjort mina intervjuer. I Vetenskapsrådets årsböcker har det varit möjligt att följa en diskussion om konstnärlig forskning. I årsboken 2013, diskuterades den konstnärliga forskningens tillstånd inför dess 10 årsjubileum i Göteborg 2014. I forskningstidskriften ArtMonitor från den konstnärliga fakulteten i Göteborg har intresserade också kunnat följa den konstnärliga forskningen mellan 2007-2013.

För en del konstutövare verkar den konstnärliga forskningen vara ett hot, medan den för andra är ett nytt spännande fält som ger nya möjligheter till lärande och utveckling. Min upplevelse är att det finns mycket konflikter inom området men också nya utvecklingsmöjligheter för såväl individer som utbildningar. Jag är involverad i forskningsintroduktionen i ett av institutionskollegierna inom den konstnärliga fakulteten. När jag nu skriver min magisteruppsats i pedagogik tar jag tillfället i akt att närmare studera ämnet konstnärlig forskning och försöka utreda hur denna ser ut och om och hur den har påverkat utbildningar och praktiker inom fältet.

BAKGRUND

Försök med konstnärlig forskning startade 2001 i Göteborg. Regelrätt utbildning på forskarnivå har på Göteborgs Universitets Konstnärliga fakultet bedrivits sedan 2004 inom tolv olika områden; design, konsthantverk, digital gestaltning, fotografisk gestaltning, fotografi, filmisk gestaltning, fri konst, musikalisk gestaltning, scenisk gestaltning, litterär gestaltning, musikpedagogik och estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap.

Konsthistoria

Konstnärlig forskning är ett relativt ungt fält. Bakgrundstankarna vad gäller den konstnärliga forskningens uppkomst och utveckling i uppsatsen bygger på en text av Sven-Olof Wallenstein publicerad i *Glänta 4.00* efter att Wallenstein tillsammans med Cecilia Gelin haft uppdraget att etablera konstnärlig forskning på Konsthögskolan Valand inom den Konstnärliga Fakulteten i Göteborg. En pilotkurs *Konst & Forskning*, utvecklades och texten skrevs som en förstudie till kursen. Pilotprojektet varade från 1999-2000. Texten var en analys av det konstnärliga fältet och en grund utifrån vilken man kunde gå vidare och formulera utbildningen. Den kan ses som en sorts kartläggning av konsten innan den konstnärliga forskningen fanns. Denna text börjar med en historik, en redogörelse för modernismens tradition, den behandlar teori och praktik i samtidskonsten och avslutas med funderingar kring hur konstnärlig forskning skulle kunna se ut.

Wallenstein (2004) klargör hur relationen mellan konst och forskning sett ut i olika epoker och hur dessa synsätt påverkar vår förståelse ännu idag. Eftersom den historiska kunskapen fortfarande påverkar och styr oss, låt oss börja där för att se hur relationen mellan konst och andra kunskapsfält har förståtts och kan förstås.

Under den italienska renässansen ligger konst och forskning väldigt nära varandra. Teckning och måleri fungerar som medel att utforska och gestalta andra vetenskaper såsom anatomi och fysik. Wallenstein (2004) redogör för hur målaren Alberti vill starta en måleriets akademi. Han berättar hur noga Alberti är med att påpeka vikten av excellens i geometri för ett gott resultat i måleri. Geometrin tillhör matematiken som både är vetenskap och tillhör de sköna konsterna och Alberti vill understryka att sådan viktig kunskap är central inom måleriet (Wallenstein, 2004). Redan på 1400-talet kan vi lägga märke till hur kunskap värderas olika, att det finns en tydlig hierarki. Vad jag också lägger märke till är att konsten används som medel för att tydliggöra andra kunskapsområden, som en slags metod. Detta återkommer

och diskuteras under historien och i den här uppsatsens senare del. Frågan om konsten som metod är högaktuell både utifrån mina intervjuer och utifrån mina textkällor.

Under Albertis tid finns inte konsten på det sätt som vi uppfattar den idag och på 1700-talet när begreppet konst definieras, är det som en motsats till vetenskapen. Denna konflikt kvarstår genom tiderna och framkommer tydligt hos William Blake 1757-1827, se nedan. Wallenstein (2004) beskriver den tyska filosofen Baumgartens arbete att i *Aesthetica* 1750-58 definiera estetiken som ett speciellt område av sinnlig kunskap och han beskriver också den tyska filosofen Kants arbete med att formulera estetiken och utforma konsten till ett begrepp. Genom Kant delades konsten i tre delar, estetik, konstkritik och konsthistoria. "Idén, om konsten som ett vetande, har därmed splittrats upp i flera underavdelningar" (Wallenstein, 2004). Estetiken behandlar den konstnärliga upplevelsen men värderar inte. Kritiken fäller värdeomdömen. Konsthistorian följer och analyserar konstens utveckling i tiden. Denna struktur har aldrig varit eller blivit självklar och den ifrågasattes redan under romantiken.

Modernismen, berättar Wallenstein (2004), tolkas sedan av minst två olika tankekollektiv. Det första kollektivet med företrädare som Roger Fry, Clive Bell och senare Clement Greenburg och Michael Fried beskriver modernismen som ett projekt som syftar till att verifiera den tankestruktur som Kant skapade.

Roger Fry, var en brittisk konstkritiker och målare, en formalismens förkämpe. Clive Bell var formalist och konstkritiker. Clement Greenburg hör hemma lite senare i historien och var en inflytelserik amerikansk konstkritiker med förkärlek för expressionismen och förespråkare för *den rena konsten*. Michael Fried var en amerikansk modernist och konstkritiker och är den ende av dem som ännu lever (Greenberg & Sandqvist, 2000; Freeland, 2006). De olika konstarterna ska separeras så tydligt som möjligt från varandra menade dessa. De bör uppträda så rena som möjligt. Den reflekterande konstnärens frågor och kunskaper ska tydligt skiljas från konstkritikens värdeomdömen. Relationen mellan konst och forskning anses inte fruktbar, konsten ska behandla existentiella frågor som vetenskapen inte kan behandla, t.ex. mening och totalitet (Wallenstein, 2004 s. 8).

Det andra kollektivet utgörs av kritiker och historiker som Walter Benjamin, Peter Bürger och Hal Foster. Det som i dagligt tal kallas postmodernism härrör från detta kollektiv. Inom detta kollektiv ville man riva gränsen mellan konst och liv och arbetet handlade om att vidga de konstnärliga praktikerna till att innefatta allt som kan vara till nytta i samhällsutvecklingen (Wallenstein, 2004)

Walter Benjamin var filosof, litteraturvetare och konstkritiker med anknytning till Frankfurt skolan. Peter Bürger var litteraturkritiker med intresse för kopplingen mellan konst och samhälle. Hal Foster var en amerikansk historiker och konstkritiker med intresse för den postmoderna kulturen (Greenberg & Sandqvist, 2000; Freeland, 2006).

Konsten används inom detta andra kollektiv som en metod att undersöka livet. Joseph Beuys hävdade "Jedermann ist ein Künstler" (Varje människa är en konstnär) (Ekstrand, 1998) och ville ta konsten från institutionerna ut på gatan, medan Joseph Kosuth menade, enligt Wallenstein (2004), att konstnärerna lika lite som vetenskapsmän har en publik, utan gör sina undersökningar för andra konstnärer. Detta senare kom så småningom att ge upphov till den institutionella konsteorin, d.v.s. att det är de konstnärliga institutionerna i samhället som definierar vad konst är. Joseph Kosuth var en av de första verkligen textbaserade konstnärerna som menade att konst var forskning som sysslade med begreppsliga undersökningar (Wallenstein, 2004).

Inom detta tankekollektiv kom också materialen att spela en underordnad, ibland obefintlig roll och det talas lika gärna om de sociala processernas estetik som om en materiell gestaltungs estetiska kvalitéer, (Wallenstein, 2004 s.10-11). När Wallenstein (2004) sedan funderar över utvecklingen av konstnärlig forskning på konsthögskolan Valand är det på basen av detta konstens utvidgade fält. Detta sammanfaller också med konstinstitutionernas ökade pedagogisering, kritikernas minskade betydelse och kuratorernas allt större inflytande.

Konstnären arbetar nu i projekt som organisatör och förmedlare, allt rörligare mellan olika fält. Denna rörelse och dessa samarbeten ersätter det ensamma arbetet i ateljén. Ett sätt att utforma konstnärlig forskning skulle kunna vara att låta konstnärer och forskare från olika områden samarbeta i projekt där gängse akademisk struktur och systematik inte används utan där formerna för samarbetet utformas under tiden eller i efterhand menar Wallenstein (2004).

Uppdelningen av konsten i de två grenar som Wallenstein (2004) gör, visar på olika historiskt tankegods i det konstnärliga fältet. Delning han beskriver har varit viktig i förståelsen för uppkomsten av de olika tankekollektiv, som har identifierats i detta arbete. Likaså har förståelsen för denna förgrening varit viktig för att kunna sortera vilken kunskap och kunskapssyn som produceras och redovisas i den konstnärliga forskningen.

För att tydliggöra för läsaren, utanför det konstnärliga området, vad det utvidgade fältet kan betyda vill jag hänvisa till Lars Vilks. Hans konstnärs och författarskap är för allmänheten ett

populistiskt och välkänt exempel på konsten i det utvidgade fältet. Vilks är känd för sin rondellhund och därefter konflikten med företrädare för Islam. Dock har Vilks i sin bok, *Det konstnärliga uppdraget* tydligt redogjort för sin syn på konstens samtida tillstånd samt redogjort för det institutionella konstbegreppet (Vilks, 1999).

Styrdokument

I *Vision 2020* som är Göteborgs Universitets gemensamma måldokument, uttrycks att det är viktigt för universitetets utbildningar att de drivs i en stimulerande och i en forskande miljö. Varje fakultet har via sin dekan ansvaret att anpassa *Vision 2020* till sin fakultet.

Organisationsstrukturen på den konstnärliga fakulteten bygger på tre institutioner: *Högskolan för scen och musik, Akademi Valand (Bildkonst) och Högskolan för Design och Konsthantverk*. Inom varje institution finns sedan institutionskollegier alltså ämneslika utbildningar som arbetar tillsammans, t.ex. så utgör designutbildningarna i Göteborg ett institutionskollegium. För att vara en komplett miljö bör alla institutioner och helst alla institutionskollegier ha utbildningar på alla nivåer d.v.s. bachelor-, master- och doktorandnivå. Utbildning ska vara knuten till forskning och denna anknytning ska finnas på både grundnivå och avancerad nivå. "Forskning som påverkar" är en av rubrikerna i handlingsplanen (Wallin Peterson, et al. 2013).

Eftersom *Vision 2020* är en handlingsplan som styr institutionskollegiernas handlingsplaner hämtar jag några av målen för forskning och utbildning ur handlingsplanen 2013-15.

Fakulteten skall ha:

- *en bred och mångfacetterad forskning inom det konstnärliga området*
- *det ska finnas ömsesidighet mellan forskning och utbildning i etablerade kompletta miljöer*
- *doktorander och seniora forskare ska utgöra en säkerställd kritisk massa – inom samtliga institutioner*
- *det ska vara en starkare utbildningsanknytning till forskningen*
- *finnas forskningskompetenta och forskningsaktiva på olika nivåer och en fakultetsgemensam publiceringsstrategi ska utarbetats och etableras*

I min studie ingår tre av fakultetens forskningsområden, konsthantverk, design och bildkonst.

TEORI

Med utgångspunkt i de konflikter jag anar inom fältet har jag valt två kunskapsteoretiker Ludwik Fleck och Mats Rosengren och låtit deras teorier ge mig "en sorts glasögon" som jag använder när jag analyserar materialet från mina undersökningar av området konstnärlig forskning. Jag har också valt en konstnär och poet William Blake eftersom han tydliggör en del av innehållet i den första bakgrundstexten av Wallenstein (2004) och "lever" vissa av tankarna i de nedan presenterade kunskapsteorierna.

Ludwik Fleck (1896-1961)

Ludwik Fleck har lanserat ordet tankekollektiv och han grundade sin kunskapsfilosofi på sina egna upplevelser och erfarenheter från sin kliniska praktik som läkare (Fleck, 1997). Fleck var starkt kritisk till den logiska positivismen med sina rötter i 1600-talet och t.ex. filosofen René Descartes som bl.a. skrev "Metoden att rätt vägleda sitt förstånd och söka sanningen i vetenskaperna" (Höffe, 1995). Detta är intressant i sammanhanget då den konstnärliga forskningen också har brottats med Descartes lineära kunskapsyn. Ludwik Flecks tankekollektivsteori har i min uppsats använts för att sortera olika kategorier av konstnärliga forskare, olika kunskapsyn och olika kunskapsproduktion som respondenterna i mina intervjuer gett uttryck för eller berättat om. Detsamma gäller dokumentanalyserna i uppsatsen.

Fleck (1997) visar med berättelser från sin praktik att kunskap är kontext- och situationsanpassad. Han talar om att kunskap inte är något individuellt utan resultatet av en social verksamhet, och han betonar beroendet av den tidigare kunskapen i det aktuella fältet. Här kan vi koppla tillbaka till Wallenstein (2004) och hans beskrivning av konsthistorien.

Tillsammans med subjekt och objekt relationen, alltså den som upplever och det som upplevs, ser Fleck (1997) den tidigare kunskapen, den historiska, som den tredje parten utan vilken kunskapsutveckling inte är möjlig. Kunskap uppstår inte i ett vakuum säger han. Kunskapen blir inte kunskap förrän den blivit erkänd av tankekollektivet. Detta blir mycket tydligt i undersökningen när respondenterna beskriver olika typer av konflikter i fältet. För den som är insatt i diskussionen om vad konst är och hur detta bedöms är det lätt att här referera till det institutionella konståbegreppet, alltså att konst är det som presenteras som konst av de konstnärliga institutionerna (Vilks, 1999). Tankekollektivet utgörs av en gemenskap av människor som delar tankar med varandra och dessa blir då bärare av en särskild tankestil (Fleck, 1997). Detta sätt att se använder jag när jag försöker förstå organisation och strukturer samt olika sätt att tänka inom det konstnärliga fältet och den

konstnärliga forskningen. Fleck (1997) tillmäter individen ringa makt i denna kunskapsprocess. Individen är innesluten i den kollektiva kunskapen som styr varseblivningen av upplevelser och fenomen. På så sätt produceras "stilenliga resultat". De stilenliga resultaten blir då det man i dagligt tal kallar sanning. Det som inte passar in i kollektivets tankestil förkastas oavsett hur värdefullt detta skulle kunna vara för kunskapsbyggandet.

Även om ett tankekollektiv består av en grupp individer så kan man inte se kollektivet som en summa av dessa. De som ingår i kollektivet behöver inte vara medvetna om den påverkan kollektivet har på deras egen tanke, trots att avvikelser från viss typ av tänkande är omöjlig för individerna. Viss förståelse är helt enkelt så naturlig och självklar att den inte kan ifrågasättas. Man blir allt mer bunden till tankestilen inom ett område ju mer insatt man blir (Fleck, 1997).

Sanningar om världen finns inte i Flecks teori. Sanningen är en för kollektivet stilriktig lösning på ett problem. Detta gör också att det är svårt att vara en ensam vetenskapsman/konstnär. Fleck tar Leonardo Da Vinci som exempel. Han nådde inte särskilt långt med många av sina idéer helt enkelt därför att det inte fanns ett kollektiv att dela dem med (Fleck, 1997 s. 53). Fleck (1997) menar att det inte är individen som tänker utan den sociala gemenskapen som tänker i individen. De tankar som människan upplever som omöjliga är helt enkelt en bristande överensstämmelse med det invanda sättet att tänka, alltså tankestilen. Det är på denna grund jag analyserar, sorterar och strukturerar det konstnärliga fältet. Till detta finns Flecks kritik av positivismen och öppningen för en annan kunskapssyn än denna (Fleck, 1997).

I Flecks teorier är möjligheten till utveckling och utbyte mellan kollektiven begränsad.

Mats Rosengren

Mats Rosengren, professor i retorik vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, utgår från Ludwig Fleck och hans tankekollektiv i sin skrift *Doxologi, en essä om kunskap*. Dock argumenterar han för att det i Flecks teorier finns en möjlighet för individen att under gynnsamma förhållanden skapa något eget, nytt, med hjälp av fantasin och föreställningsförmågan, inbillningskraften, (Rosengren, 2008 s. 45.) Denna tendens till kunskapssyn finns hos Fleck (1997) men det blir tydligare hos Rosengren (2008) som menar att inbillningskraften är den aktiva delen av kunskapsbyggandet. Rosengren (2008) argumenterar för ett annat kunskapsbegrepp än det gängse grekiska *episteme* och *techne*. *Episteme* är sann kunskap och *techne* är görandets kunskap. Han vill befrämja ett

nygammalt kunskapsbegrepp *doxa*, som man skulle kunna kalla den enskilda människans egen kunskap i relation till hennes sammanhang, det som vi dagligdags upplever som vår kunskap (Rosengren, 2008). Rosengren utgår från *Protagoras homo mensura-satsen*: "Människan är alltings mått: måttet för det varande, att det är, och för det icke varande, att det icke är" (Rosengren, 2008 s. 15). Människan lever i och uppfattar världen så som den framträder för henne. Människan är sitt eget mått (Rosengren, 2008 s. 18). Rosengren (2008) kommer liksom Fleck fram till att det inte finns någon sanning. Men istället för att kalla varje försök till sanning för en stilriktig lösning väljer Rosengren (2008) att tala om många sanningar och många kunskaper, olika för olika människor och sammanhang.

Detta förhållningssätt används i denna uppsats för att sortera hur kunskapssyn och kunskapsproduktion förhåller sig till de kategorier eller tankekollektiv av konstnärliga forskare som jag funnit samt för att förstå konflikter i de olika tankekollektiven vad gäller utbildning och forskning.

William Blake

Jag har valt att presentera en konstnär som kunskapsteoretiker därför att han är en personifiering av de teorier som presenterats ovan. Konstnären och poeten William Blake (1757-1827) tydliggör den konflikt som Wallenstein (2004) beskriver gällande konst och vetenskap samt visar ett sätt att förhålla sig till kunskap som också finns hos Fleck (1997) och Rosengren (2008). Jag inspirerades av ett radioprogram, *Kulturspecial, Blakes Blick*, i P1 (Dinter, 2013). Programmet baserades i hög grad på en ganska nyutkommen bok om William Blake, *Stjärnan i foten*, av Carl-Johan Malmberg. I programmet diskuterades bl.a. poeten och konstnären William Blakes tankar i relation till den samtida vetenskapsmannen Isak Newton.

Vi känner igen konflikten från Wallensteins text där det först beskrivna tankekollektivet menar att konst och vetenskap är varandras motsatser. Blake sa, "I must Create a System, or be enslaved by another Man's. I will not Reason and Compare; my business is to create", (Blake, 1991 plait. 10). Vidare behandlades fantasin eller inbillningskraften (här uttalad med den ålderdomliga stavningen inbildningskraften) inbillningskraften som Rosengren (2008 s.107) beskriver som den aktiva kunskapsbyggande kraften. Ordet "framåtrörelse" nämndes i samband med Blake. Detta ord återkom senare som "skapande framåtrörelse" hos en av mina respondenter (s.22 i denna uppsats). Att skapa är Blakes nyckelord. Blake ser minnet, förnuftet och därmed analysen som tillbakahållande krafter. Det är tron på människans inneboende kraft och glädje som möjliggör den "skapande framåtrörelsen" (Malmberg, 2013

s. 18-20). Konstens, diktens uppgift är att visa nya verkligheter (Blake, 2007 s. 9). Blakes tankar kan tolkas som en konstnärlig metod och kommer då väldigt nära en av de konstnärliga forskningsmetoderna som beskrivs i avsnittet processkonstnären (s. 22 i denna uppsats).

Hos Blake beskrivs mötet mellan konst och vetenskap som en frontalkrock. Blake (1991) menar att människan blir människa genom sin fantasi, sin inbillningsförmåga, som hos honom värderas mycket högre än rationalism och förnuft. Rosengren hänvisar till Cornelius Castoriadis som hävdar att *det är skapandet inte rationaliteten som är människans essens*. (Rosengren, 2008 s. 107). Detta sätt att se på olika kunskapers värde har också varit viktiga i sorterandet och förståelsen av olika respondenters beskrivning av kunskap och kunskapsproduktion.

Genomgång av centrala begrepp

Vad är konsthantverk, design och konst? Eftersom den här uppsatsen skrivs i en pedagogisk kontext och inte i en konstkontext behövs en definition av några begrepp. I texten möter läsaren orden, konstnär, konsthantverkare och designer samt minst två olika sätt att arbeta med konst som kan fungera i alla tre kontexterna. Det konstnärliga skapandet utgår från idén, konceptet eller från materialet, teknikerna och formen. Möjligheten finns också att arbeta med båda infallsvinklarna, det behöver inte vara en motsats.

Idag talar vi mycket om gränsöverskridande. Gränserna mellan de olika företeelserna, konsthantverk, design och konst är mycket oprecisa och därför backar jag i historien. Det jag nu säger kan förstås genom den tidigare presenterade texten av Wallenstein (2004) i teori avsnittet. Fram till 1970-talet var konstutbildning upplagd så att man utbildades i vissa tekniker och material. Man blev, målare, grafiker, eller skulptör. Likadant var det inom designutbildningarna. Där blev man inredningsdesigner, grafiskdesigner, produktdesigner osv. Vad gäller design är detta system eller snarlika system fortfarande i bruk på många platser bl.a. på Konstfack i Stockholm. Inom konsthantverket finns indelningen efter material och tekniker kvar, det ligger i sakens natur. Konsthantverk bygger på själva görandet. Vilket inte utesluter konceptuella infallsvinklar eller utgångspunkter.

Efter klyvningen av konstfältet som beskrivs i Wallensteins (2004) utvecklas konstutbildningarna och vissa designutbildningar mot ett mer intellektuellt innehåll, baserat på koncept mera än på material. Författarna till *Tiden som är för handen*, (Bondeson & Holmgren, 2007 s. 29) talar om att den materialbaserade konsten idag har mera med konsthantverket att göra än med den konceptbaserade konsten.

Konst skiljer sig från konsthantverk och design genom att sakna brukaraspekt. Istället talar man om betraktare. Idag är också brukaraspekten inom konsthantverket ganska minimal då det mesta som görs inte har en brukarfunktion utan också görs för en betraktare. Det är lätt att se den förskjutning som Bondesson och Holmgren (2007) gör också från detta håll (se föregående stycke). Designen är den genre där brukaraspekten tydligast finns kvar. Dock behöver det designade inte vara ett objekt utan kan t.ex. vara en tjänst. Om man studerar den internationella designscenen är det nästan omöjligt att hitta några gränser för vad design kan vara. Vid en examensutställning på *Design Academy Eindhoven (2015)* kan man hitta examensarbeten som rör sig inom hela fältet från, vad man i svensk konstutbildning kan kalla, konsthantverk till industridesign och fri konst. I Sverige, ansöker man fortfarande till olika utbildningar när man vill syssla med design, konsthantverk och konst.

I Stockholm utbildar *Konstfack* designers och konsthantverkare och *Kungliga Konstakademien* utbildar konstnärer. I Göteborg utbildar *HDK, Högskolan för Design och Konsthantverk*, designers och konsthantverkare medan *Akademi Valand* utbildar konstnärer. En liknande uppdelning hittas i Helsingfors, Oslo, Reykjavik och Köpenhamn.

Med detta som introduktion väljer jag att beskriva konstnären som en yrkesgrupp som riktar sig till betraktare eller deltagare. Man kan betrakta konsten t.ex. på museer, gallerier och på gatan. Konstnären idag arbetar ofta med process och koncept men många arbetar också med material och med kombinationen av alla tre infallsvinklarna. Måleriet är t.ex. en genre som verkligen kommit tillbaka ibland materialbaserat som hos *Vide Ericson (2015)* och i andra fall mera konceptbaserat som *Dahlgren (2015)*

Designen har ofta en nyttoaspekt och vill lösa problem av något slag eller förbättra funktioner i objekt, system eller tjänster. Designern kan också fungera mera som formgivare ett exempel på detta skulle kunna vara *Matsson (2015)* hos *Blå station*. Det är kanske så som gemene man ser på design.

Konsthantverkaren kan rikta sig både till en brukare, en betraktare eller till deltagare. Görandet är här centralt och någon form av material eller teknik finns alltid om inte i det färdiga verket så i alla fall som en referens. Ett fint exempel på material, teknik och ide kan ses i resultatet från en 5-veckors workshop med *Williamsson (2015)* på HDK i Göteborg

Sammanfattning av bakgrund och teori

Genom tiderna har olika slags kunskap värderats olika.

Den västerländska inflytelserika konstrikningen modernismen delades tidigt i två grenar, en som värnar den traditionella estetiken och konstens "renhet" samt ser konst och vetenskap som absoluta motsatser. Den andra grenen använder konsten som ett verktyg, en slags modifierbar metod att undersöka livet och engagera sig i samhällsutvecklingen. Detta kallas det vidgade konstbegreppet och estetik kan här handla om något helt annat än färg och form, t.ex. de sociala processernas estetik (Wallenstein, 2004)

I grupper av människor med liknande kunskap skapas tankekollektiv som ofta är helt omedvetna. Dessa styr medlemmarnas perception. Olika tankekollektiv har olika status (Fleck, 1997).

Inom delar av det konstnärliga fältet förstås den skapande inbillningskraften som en sorts kunskap som t.o.m. definierar människan (Rosengren, 2008) och Blake i (Malmberg, 2013).

SYFTE

Syftet med undersökningen är att skapa en bild av vad den konstnärliga forskningen är genom att studera konstnärliga forskare och andra aktörer i det konstnärliga fältet, samt att få insikt i deras syn på kunskap. Syftet är också att utreda vad den konstnärliga forskningen betyder för konstnärlig utbildning, och för de konstnärliga praktikerna.

Forskningsfrågor

Hur ser det konstnärliga forskningsfältet och dess grupperingar ut 2014.

Vilken sorts kunskap och kunskapssyn producerar och redovisar den konstnärliga forskningen.

Hur relaterar kunskapssyn och kunskapsproduktion till eventuella tankekollektiv?

Hur har den konstnärliga forskningen påverkat utbildningsutvecklingen.

METOD

Metoden i undersökningen vilar på fenomenologisk grund. Den fenomenologiska inriktningen av filosofin försöker förstå hur individer skapar mening i sin värld, livsvärld, och menar att filosofen/forskaren sätter sin egen uppfattning inom parentes vid undersökandet av andras uppfattning. (Bryman, 2011 s. 32-33).

I uppsatsen används den kvalitativa forskningsintervjun med referens till (Kvale, 1997 s.11). Kvale beskriver den kvalitativa intervjun som "en resa som tar form efter hand" i motsats till en annan typ av intervju, som han beskriver som att "leta malm". I resevarianten söker intervjuaren en berättelse som skapas under tiden och som ska berättas vid hemkomsten. I malmletarfallet ligger svaren där som ädelmetaller som ska letas fram ur djupet och därefter analyseras, värderas och sätts på pränt. Resenären kan också ha någon form av plan men samtalet fungerar mera som en konversation: "vandra tillsammans med".

I undersökningen används också dokumentanalys. I kursen PDAX51 på utbildningsvetenskapliga fakulteten i Göteborg diskuterades under våren 2013 vid ett tillfälle metoden fenomenografi, som vanligen används tillsammans med kvalitativa intervjuer. Det är inte vanligt att metoden används för att analysera texter. Men kursledaren berättade om forskare i England som använt metoden just för att analysera text (Berhanu, 2013). Därifrån kom mitt beslut att analysera textdokumenten på samma sätt som intervjumaterialet.

Avgränsning

Det konstnärliga forskningsfältet är gigantiskt. Jag har valt att begränsa mig till konsthantverk, design och samtidskonst detta för att mitt eget institutionskollegium arbetar med design och konsthantverk. Samtidskonst eller bildkonst som man också kan säga, har jag valt för att forskningen började där och det finns mycket material att hämta. Som konstnär, alltså inte lärare, arbetar jag också inom detta område.

Presentation av underlaget för dokumentanalysen

I Magasinet *Glänta 4.00* där jag hämtade den tidigare presenterade texten av Sven-Olof Wallenstein finns också en presentation av den pilotstudie i konstnärlig forskning som Wallenstein var med och genomförde. Där presenteras fem konstnärliga forskningsprojekt. Tre av dessa forskningsprojekt ingår i min dokumentanalys: (Blomqvist, 2004), (Sandin, 2004) och (Brag & Thomas, 2004).

Tidskriften Artmonitor har publicerat många artiklar om konstnärliga forskningsprojekt. Tidskriften gavs ut mellan 2007-2013 på konstnärliga fakulteten i Göteborg. Ur denna produktion har jag valt ett specialnummer från 2008 som heter: "*Talkin' laud & sayin' something, four perspectiv of artistic research*. Detta nummer av magasinet var kopplat dels till: Biennial conference of the European league of Institutes of the arts in Gothenburg och till en utställning på Göteborgs Konstmuseum av de fyra forskningsprojekten. Två av dessa konstprojekt, av konstnärerna Heli Rekula och Sopawan Boonimitra, används i min dokumentanalys liksom redaktören, Mika Hannulas, förord.

Tiden som är för handen (Bondesson, Holmgren, 2007) är en skrift som skrevs med hjälp av forskningsmedel för att beskriva och synliggöra den praktiska konsttillverkningens produktionsvillkor. Skriften är välkänd och omdebatterad på den konstnärliga fakulteten, men utgör idag en slags grund för forskningsutvecklingen på institutionskollegiet konsthantverk i Göteborg. Skriften har flera inbjudna författare. Förutom Bondessons och Holmgrens egna inlägg har jag i dokumentanalysen använt inlägget från Cecilia Lagerström om tyst kunskap. Skriften i sin helhet har också analyserats men det är de ovan nämnda författarna som citeras. Skriften är starkt kritisk till *teoretiseringen* av konstutbildningarna. Den 4/11 2015 höll Nina Bondesson på HDK:s personaldag en föreläsning i ämnet. För mig kastade denna föreläsning nytt ljus över skriften. Jag kommer att ta med denna upplevelse i uppsatsens reflektionsdel, det sista avsnittet. För att förstå resonemangen behöver man känna till Joseph Kosuth som är beskriven av Wallensteins (2004) men också konstnärer som Barbara Kruger och Jenny Holzer. Båda konstnärerna jobbar med text som material. Krüger (1999) är mest känd för sitt verk, *I shop therefore I am*, med referens till filosofen Decartes mest kända citat "cogito,ergo sum" (jag tänker, alltså finns jag) (Höffe, 1995). Holzer (2015) visar tydligt hur hon arbetar med projicerad text.

Från vetenskapsrådets årsböcker 2012 och 2013 har jag hämtat material av olika författare.

Från årsboken 2012 finns en beskrivning av forskningsprojektet *Likgiltighetens landskap- mind the Gap* (Sand, 2012), en rapport från *Vetenskapsrådets symposium nr.2* om den konstnärliga forskningen 2011 i Göteborg (Lind, Hellström, Reimer, 2012) samt *Slutord* från (Roos, 2012)

I Årsboken från 2013 har jag använt mig av en artikel där många olika personer, med skilda perspektiv på den konstnärliga forskningen, intervjuas med anledning av 10 års jubileumet för den konstnärliga forskningen i Göteborg, *Den konstnärliga forskningen i ett samhälls- och*

kunskapsperspektiv – några reflektioner kring dess korta historia, utmaningar och framtidsutsikter (Ravini, 2013).

Jag har också använt mig av en nätpublicerad artikel, *Om den konstnärliga forskningens utveckling i Sverige efter år 2000* (Lilja, 2013).

Urval

Vad gäller mina respondenter så är alla på något sätt knutna till Göteborgsuniversitet, detta är ett bekvämlighets urval. Alla respondenter är utövande konstnärer eller andra tydliga aktörer i konstforskarvärlden. Tre av dem är eller har varit forskare inom akademien och en har arbetat med forskning på annat sätt. De har alltså en relation till akademien eller universitetet och i olika grad relationer till konstvärlden utanför akademien. I valet finns både män och kvinnor i ett åldersspann mellan 35-60 år.

Vad gäller urval av dokument har jag försökt täcka in både dokument som ställer sig positiva och andra som ställer sig negativa till den konstnärliga forskningen. Dokumenten består av både forskningsprojekt och texter som berättar om den konstnärliga forskningen.

De konstnärliga forskningsprojekten från pilotstudien redovisade i *Glänta 4.00*: (Blomqvist, 2004), (Sandin, 2004) och (Brag & Thomas, 2004) blev en del av undersökningen för att jag ville ha perspektiv på utvecklingen. Dessa projekt var de första i Göteborg.

Dokumentsamlingen, ”*Talkin’ laud & sayin’ something, four perspectives of artistic research*”, valde jag därför att jag också såg den utställningen, när den visades på konstmuseet 2008. Jag hade både en visuell upplevelse av konstprojekten från då och jag kunde nu läsa texterna igen. Detta var också en av de större redovisningarna av konstnärlig forskning i Göteborg.

(Ravini, 2013) i Vetenskapsrådets årsbok valde jag för att det är den text som kommer närmast det jag själv vill göra, alltså skapa en bild över fältet.

Efva Lilja (2013) är en välkänd och viktig debattör inom området.

Tiden som är för handen (Bondesson, Holmgren, 2007) är säkert den mest lästa och omdebatterade texten angående forskning på min egen institution, just detta motiverade det valet.

Genomgång av referenslitteratur

Vid intervjuerna och i dokumentanalyserna förekom hänvisningar till litteratur. Som intervjuare, kopplade jag också litteratur av olika slag till respondenternas resonemang.

Den amerikanska pedagogen *John Dewey* togs upp i intervjuerna och det var också en pedagog som jag själv ofta i tanken refererade till under arbetet (Dewey, 2004).

I de analyserade dokumenten fanns många referenser till praktisk kunskap och för att försöka reda ut vad praktisk kunskap betydde i de olika sammanhangen har jag använt: *Vad är praktisk kunskap?* (Alsterdal et al. 2009) förekommer många olika författare. Jag har därtill använt mig av *Lärande i Praktiken* (Säljö, 2003). Donald Schön diskuterades också. I det sammanhanget har jag använt mig av (Molander, 2004).

Boken *Abstract art* (Moszynska, 1990) har använts i ett resonemang om de ryska konstruktivisterna i samband med gruppen *den pragmatiska reflekterande praktikern* under rubriken *resultat/beskrivningskategorier eller tankekollektiv*.

En av mina respondenter nämner den franska filosofen Deleuzes och menar att han är en av de mest citerade teoretikerna på konstnärlig fakultet. Deleuzes har arbetat med att skapa en filmens filosofi (Wallenstein, 2001).

Samma respondent nämner också den franska filosofen Merleau-Ponty som jag själv också relaterar till. Han är en av de filosofer som grundat fenomenologin och i uppsatsen används boken *Kroppens fenomenologi*, (Merleau-Ponty, 1997)

Genomförande av intervjuer

I intervjuerna har mitt mål varit att respondenterna skall tala så fritt och så mycket som möjligt utan styrning av mig, jag försökt att sätta mina egna uppfattningar inom parentes. Sammanfattningsvis har jag gjort halvstrukturerade till öppna intervjuer. De flesta frågorna är *hur-frågor* som kräver långa och utömmade svar. Frågorna finns med som bilaga. Intervjuerna har gjorts på respondenternas respektive arbetsplatser och intervjuerna har spelats in i sin helhet.

Genomförande av dokument- och intervjuanalys

Intervjuerna skrevs ut i sin helhet.

I intervjuer och texter sökte jag uttryck för uppfattningar av konstvärld och konstnärlig forskning, av kunskap och kunskapsproduktion och av forskningens relation till utbildning på grund och avancerad nivå. Jag sökte uppfattningar som skapar mönster och grupperingar.

Jag har behandlat de utskrivna intervjuerna och texterna likadant. Först har jag läst rakt igenom för att bilda mig en uppfattning om materialet. Därefter har jag gett uppfattningar och tankemönster från materialet olika färgkoder. Sedan har jag läst materialet om och om igen och letat efter liknande tankegångar som jag då gett samma färg. På så sätt har jag grupperat uppfattningarna i materialet och utifrån detta har jag formulerat fyra grupper som påvisar olika sätt att se på och bedriva konstnärlig forskning.

Kunskap, kunskapsproduktion och relationen mellan utbildning och forskning har också undersökts på samma sätt.

Reliabilitet och validitet

Reliabilitet handlar om pålitlighet. Därför är valet av intervjupersoner viktigt liksom formen för intervjun. Omhändertagandet av intervjumaterialet måste vara noggrant såväl i förvandlingen från ljud till text som i själva analysen (Kvale, 2006 s. 207-209).

Respondenterna utgörs av människor jag känner till och har mött genom mitt arbete men jag känner ingen av dem privat.

Alla respondenter har före intervjun fått samma information om ämnet och om att intervjun skall spelas in.

Alla intervjuer är gjorda under jämförbara förhållanden. Ljudkvaliten har varit god och stämningen den bästa. En av intervjuerna gjordes tidigare än de andra tre. Den intervjun kom att i stor utsträckning behandla forskningsfinansiering en frågeställning som senare försvann ur undersökningen, därför finns mindre material från just denna intervju, men det finns ingen anledning till att det materialet som används skulle vara mindre tillförlitligt.

Frågorna som ställdes var öppna och alltså inte ledande.

Intervjuerna har skrivits ut ordagrant inklusive punkter för pauser. Hörlurar har använts och inspelningen var digital vilket gjorde det enkelt att under nedskrivningen flytta sig bakåt och repetera delar av intervjun.

Respondenterna har fått läsa det utvalda materialet.

En undersökning är valid om den mäter det som avses (Bryman, 2012 s.351)

Intervjuerna utgår från samma grundfrågor. Materialet ska dock ses genom forskningsfrågorna. Det är svaren på just dessa som ska "mätas". Samma material kunde ha gett andra beskrivningskategorier om forskningsfrågorna varit annorlunda

Min mening är att undersökningen svarar på de ställda forskningsfrågorna.

Kommentar till begreppen reliabilitet och validitet i kvalitativ forskning

En del kvalitativa forskare avfärdar mer eller mindre begreppen reliabilitet och validitet i kvalitativ forskning och ser dem som förtryckande positivistiska begrepp eller som rester av en modernistisk korrespondensteori för sanning, andra uppfattar det som en "fruktbar idé" (Kvale, 2006 s. 208-209). Även Bryman (2012 s.351) ifrågasätter begreppen och menar att själva ordet validitet för tankarna till mätning som man i huvudsak sysslar med i kvantitativ forskning. Han beskriver också hur man försökt utveckla begreppen genom att införa begrepp som intern och extern reliabilitet/validitet. Extern reliabilitet handlar om att undersökningen skall gå att upprepa vilket är svårt i kvalitativ forskning. Den interna reliabiliteten handlar om överenskommelser vad gäller tolkningen av det man ser och hör i ett forskarlag. Intern validitet avser en god överensstämmelse med de teorier som utvecklats av forskaren och de observationer som han har gjort. Möjligen är det detta som skulle kunna användas i denna undersökning. Långvarig närvaro i en socialgrupp som undersöks kan stärka validiteten (Bryman, 2012 s.352). Extern validitet handlar om generaliserbarhet och vad gäller den här undersökningen skulle man kunna förutsätta att den skulle få ett jämförbart resultat på platser med liknande förhållanden och historia för den konstnärliga forskningen. Jag skulle inte vilja säga att undersökningen har giltighet utanför Sverige dessutom förändras saker över tid och det finns en möjlighet att svaren idag 2015 skulle varit annorlunda än de var 2013 när intervjuerna gjordes. Dock kan resonemangen i uppsatsen vara av allmänt intresse även om vissa sakförhållanden kan ha ändrats.

Etiska överväganden

Alla respondenter erbjöds konfidentiell behandling. Detta är en av orsakerna att jag inte noggrannare beskrivit respondenternas ålder och kön. Respondenterna har fått läsa texten, i ett tidigare skede men inga citat har därefter lagts till. Alla samtyckte till att gå vidare med uppsatsen. Texten har också lästas av en person som känner alla respondenterna men som inte vet vilka jag har intervjuat. Han kunde inte se vilka de intervjuade personerna var.

RESULTAT

Hur ser det konstnärliga fältet ut var min första fråga. Vad finns det för uppfattningar och grupperingar eller tankekollektiv som jag väljer att kalla dem med hänvisning till Fleck (1997). Vid analysen av mina intervjuer och de källor som jag valt att studera fann jag fyra kategorier av konstnärlig forskning inom konsthantverk, design och bildkonst. De olika respondenterna företrädde inte var sin kategori men i deras beskrivning av det konstnärliga fältet fann jag material för beskrivning av fyra olika kategorier där den fjärde har en rad frågetecken kring sig som diskuteras senare i texten. I de olika kategorierna finns olika förhållningsätt till kunskap och lärande. Följaktligen kommer relationen mellan utbildning och forskning att variera beroende på vilken slags forskning och forskare som influerar utbildningen och vad utbildningen syftar till.

Beskrivningskategorier eller tankekollektiv

Underlag från intervjuer: Den individualistiska praktikern

Den första kategorin eller tankekollektivet har jag valt att kalla de individualistiska praktikerna. Med praktiker avses i detta sammanhang någon som driver en egen definierad konstnärlig praktik och som har en professionell relation till det konstnärliga fältet.

En av respondenterna beskriver denna grupp så här.

Ur intervju 4: "Det är mitt intryck att, att man skapat en genre som handlar om att en framstående praktiker reflekterar över sin praktik att det blir någonting ganska slutet".

Den framgångsrika praktiken förenar konstnärerna i denna kategori. Den kunskap dessa forskare producerar är förståelse av sig själv, sin process och sina metoder samt ett förtydligande av den gestaltungsproblematik som är aktuell inom deras specifika fält samt ett stilenligt konstnärligt resultat i relation till sitt externa tankekollektiv. Den framgångsrika praktikern menar att det är viktigt för utbildningar och det konstnärliga fältet med denna typ av forskning som undersöker den egna processen, metoden och självförståelsen, då många gestaltungsproblem som uppstår i en praktik är tämligen generella.

För denna grupp konstnärliga forskare används gallerikonst som ett beskrivande epitet bland respondenterna och vi ser detta såväl som Muséekonst i denna grupp.

En av respondenterna menar att det är sällan någon inom konstnärlig forskning ifrågasätter en teori eller uttrycker någon form av kritik till fältet i övrigt. Det finns en stor rädsla, särskilt

hos de individualistiska praktikerna att det som görs inom akademien inte skall godkännas i konstvärlden. Respondenten i intervju 4 menar att en tanke med den konstnärliga forskningen torde ha varit att skapa en jämvikt gentemot marknaden.

Intervju 4: "att man ska med hjälp av forskningen hitta alternativa sätt att arbeta med konst som inte är helt och hållet marknadsstyrd och att bärarna ska bli mer autonoma och friare i förhållande till studenterna, studenterna är ju lika rädda som lärarna, för att göra fel, i relation till fälten och att lärarna skall kunna säga till eleverna att här bedriver vi konstnärlig forskning och det är något lika intressant eller ännu intressantare än Tensta konsthall t.ex. "

Alla känner alla och är beroende av varandra och av platsen i det egna tankekollektivet.

Vissa respondenter menar att de konstnärliga forskarna har svårt att hantera teoriavsnitten i sina avhandlingar. Teorin är inte en del av dem själva. Det är något de måste hantera för att få loss mera pengar för att göra konst.

Intervju 4

"våra stackars konstnärliga forskare när de ska arbeta med teori så där idealtypiskt så handlar det ju om att det har funnits en teorilärare som har pressat på dem ja någon slags teori och det vanligaste av allt är att man i början av de här konstnärliga avhandlingarna så man ser man en rekapitulation av det teori innehåll som de har fått sig till livs".

Underlag från dokumentanalysen: Den individualistiska praktikern

År 2008 gjorde konstnärliga fakulteten i Göteborg en satsning på konstnärlig forskning genom utställningen *Talking loud and sayin' something*. Katalogen, gavs ut av konstnärliga fakultetens egna konstnärliga forskningstidskrift *Art Monitor*. Fem konstnärer med olika perspektiv på konstnärlig forskning deltog. Projektet leddes av Mika Hannula som också skrev förord till katalogen *Biennial conference of the European League of Institutes of the Arts & Hannula*.

En av de konstnärer som deltog var Heli Rekula. Hon beskriver sitt mycket personliga arbete i texten *In the boundary of the body*, "Min forskning är ett försök att utforska och gå djupare in i dessa frågor alltså frågor om den egna kroppens upplevelser, genom att beskriva min egen konstnärliga process med hälsning till relaterade studier och konstverk av andra konstnärer", (Rekula, 2008 s. 89). Hon beskriver sin forskning som en konversation med det

konstnärliga fält hon tillhör. Den kunskap hon producerar är hennes reflektioner kring kroppens emotioner och vad det innebär att vara kropp. Hon reflekterar och jämför sina kunskaper med andras inom samma fält. Hennes visuella gestaltningar skapar reflektioner hos betraktaren som i nästa led blir kunskap och nya frågor. Man kan förstås läsa om hennes forskning, men framför allt kan resultatet upplevas som all annan konst.

Den pedagogiska praktiken från denna typ av konstnär skulle kunna handla om att föreläsa om sin egen praktik att visa verk eller bilder av verk och låta studenterna ställa frågor. För studenter som är intresserade av samma område är de förstås en enorm tillgång. Kunskapen blir också trovärdig eftersom det är en levande kunskap med plats i den konstvärld som studenten önskar att bli en del av.

I den tidigare presenterade *Glänta 4.00* beskrevs pilotstudien *Konst och forskning*. I den deltog sex konstnärer. Åtminstone två av arbetena skulle kunna placeras i gruppen konstnärliga individualister. Båda utgår från upplevelser i barndomen eller uppväxtåren och beskriver en egen praktik samt relaterar detta arbete till andra konstnärer eller till omvärlden på olika sätt. Det ena arbetet handlar om måleri och det andra om plats. I arbetet som handlar om måleri skriver konstnären en dagboksliknande, fragmenterad text där han behandlar drömmar, minnen och personliga upplevelser (Blomqvist, 2004). Texten ger uttryck för ett sökande mer än ett finnande men det som ändå hittas är temat döden i den egna praktiken. Den andra konstnären undersöker förutom plats, konstnären som deltagare i verket och deltar alltså själv med sin egen kropp i den installation som utgör hans verk (Sandin, 2004). Det finns alltså ingen ämneslikhet mellan dessa konstnärer. Likheten ligger i att utgå från det djupt personliga. I det andra verket förs dock en tydligare dialog med teori och med historia. Både den berättade historien och teorierna ifrågasätts i detta fall. Han skriver två olika recensioner av samma text och båda öppnar för nya frågor. I slutverket blir också betraktaren liksom konstnären själv en deltagare. Detta öppnar upp verket även om det ändå till sist är ett undersökande av den egna praktiken.

I det senast beskrivna arbetet finns en kritik av teorin vilket är ett observandum om man ser till resultatet från intervju 4 ovan

Underlag från intervjuerna: Processkonstnären

En annan kategori eller ett annat tankekollektiv av den konstnärliga forskningen utgörs enligt intervjuer och texter av den samhällstillvända processbaserade konstnären som talar mera om möten än om verk och använder konsten som grund för samtal och för att utforska människors liv i ett socialt perspektiv. Konsten är ett medel, inte ett mål i sig.

Dessa konstnärer anknyter till det andra tankekollektivet av modernismens uttolkare, *Walter Benjamin, Peter Bürger och Hal Foster*, och de sociala processernas estetik, (Wallenstein, 2004 s. 8). Deltagarna ingår i många olika tankekollektiv. Forskningen uppstår i samspel i olika kontexter, "learning by doing" (Dewey, 2004 s.16). Detta är förstås också en del av den kunskapssyn och det lärande perspektiv som finns inom kategorin.

Ur intervju 3: "Som jag plockar från *Dewey* men min egen fortsättning på det är för mig att också konst och konstnärliga processer handlar om möten".

Forskaren vänder sig utåt mot andra och mot samhället inte inåt mot sin egen process.

Ur intervju 4: "konstnärlig forskning blir intressant på nått sätt när den försöker vända sig utåt och ja gestalta någonting kanske i konflikt med andra gestaltningar eller nått sånt där".

Att utvidga erfarenheten, gestaltningen i sig och den skapande framåtrörelsen är drivkrafterna.

Ur Intervju 3: "den kritiska reflektionen, men så är det en sak till som läggs till, som jag tycker att konstnärlig forskning tillför och som konstnärlig forskning också kan tillföra det vetenskapliga fältet, alltså kunskapsutveckling och det är skapande framåtrörelse".

Skapande framåtrörelse kan säkert förstås på många olika sätt men jag väljer att hänvisa till *William Blake* i (Malmberg, 2013) som menar att människan blir människa genom sin fantasi, sin inbillningsförmåga. Här tänker jag också på (Rosengren, 2008) att det är just denna kraft som kan öppna våra läsningar vad gäller kunskapsproduktion. "Inbillningsförmågan", förstådd som en kunskapsform är viktig i detta sammanhang. Människan ses som aktiv, framåt riktad med en förmåga att föreställa sig det som ännu inte finns och detta möjliggör den skapande framåtrörelsen, (Malmberg, 2013 s.18-20) och eller (Blake, 2007 s.19). Enligt en av mina respondenter vilar själva definitionen av konstbegreppet på ovanstående.

Ur intervju 3: "Konst vilar på erfarenhet från möten ofta iscensatta möten och dessa sker i en utforskande process som sker i ett öppet tomt rum och man får en *skapande framåtrörelse*."

Det är viktigt i denna definition att konsten blickar framåt. Om vi återvänder till de två skisserade tankekollektiv som Wallenstein (2004) beskriver så kan vi i den ena delen läsa om omgestaltningar av vardagen och arbete med samhällsförändringar. Man kan som påpekats tidigare lika gärna prata om de sociala processernas estetik som om de materiella gestaltningarnas estetiska kvalitéer (Wallensteins, 2004 s. 8).

Man kan också se det öppna tomma rummet i *I ljust* av Blake. I sina kommentarer till Blakes verk *Jerusalem* skriver Malmberg, " Dikter förmår göra många saker: rapportera om världen, prisa och hylla, berätta historier, utså tvivel, blottlägga lögner, anklaga, åkalla, uttala sanningar, ställa frågor, skänka oss tröstande ord, få oss att känna och se, lyssna och tänka på nya sätt". (Malmberg, 2013 s. 374). Man kan utan att våldföra sig på Blake byta ut ordet dikten mot konsten menar jag och vill stryka under den sista meningen "få oss att känna och se, lyssna och tänka på nya sätt". En skillnad i processkonstnärens uppfattning och Blakes borde vara att processkonstnären tror på att föreställningsförmågan kan tränas och utvecklas genom utbildning medan Blake torde ha sett denna förmåga som gudagiven. Processkonstnären hör inte till dem som ägnar sig åt metafysik.

Vad gäller processkonsten, så kan man tänka sig att den konstnärliga forskningen verkligen utvecklats fältet och gjort det möjligt att producera en konst som inte fungerar som gallerikonst, mera som "street art" eller om större dignitet hos konstverken, som musée- eller bienalkonst.

Det är inom detta område menar en av respondenterna som den konstnärliga forskningen haft inflytande på praktikerna och vidgat fältet.

Ur Intervju 3: "Hm den här processbaserade konsten, är det rätt att uppfatta dig så att den har fått näring av den konstnärliga forskningen eller de har befruktat varandra?"

"Ja, tycker ju att konstnärlig forskning har gett näring till den konstformen".

På frågan vad som är konst svarade en av respondenterna att konsten hanterar de betydelseförskjutningar som uppstår mellan materialens/objektens denotation och konnotation, alltså deras begreppsomfång, och deras begreppsinnehåll, följaktligen vilken betydelse de kan omfatta och vilka kulturella associationer de ger. En glidning där såväl humor som provokationer, muntration och kritik kan uppstå.

Ur intervju 4: ” eller med hjälp av konnotationerna alltså man funktionaliserar konnotationerna och skapar nya strukturer utifrån de konnotativa ja möjligheterna”.

Andra svarade, (se ovan) att själva skapandet ur tomrummet är definitionen på konst. Jag anar att den som beskriver konsten som betydelseförskjutningar syftar på konstverket och de upplevelser som kan uppstå vid betraktandet av verket. Den som talar om tomrummet beskriver upplevelsen av den konstnärliga processen, tillblivelsen, som i vissa fall är lika med verket och som då delges en betraktare eller deltagare. Det finns ingen motsättning i uttalandena utan konsten beskrivs från olika synvinklar.

Underlag från dokumentanalysen: Processkonstnären

Från *Talking loud and sayin something* så vill jag placera Sopawan Boonnimitra i den här gruppen för att hon så tydligt går utanför sig själv. Hennes verk heter *The last supper*, och hennes text *Time Storage* (Boonnimitra, 2008 s. 20-23) och hon har frågat människor angående deras sista måltid före ett uppbrott en flykt eller immigration. Hon gestaltar deras svar i fotografier som tillåter oss att frysa tiden. Hon gestaltar glappet mellan att lämna och komma fram. Det är precis den sortens prövande kunskap som den konstnärliga forskningen producerar och särskilt i detta fall; Kan det vara så här, eller så här? Konstverken ger förslag, alternativ och sätter igång betraktarens eget tänkande. Kunskaper och insikter produceras utan att vare sig konstnären eller någon annan kan kontrollera dem. Samarbete mellan konstnärer, andra discipliner eller som här människor, utanför konsten, är vanligt i denna grupp, då både konst och kunskap anses uppstå i mötet med andra människor. Kunskapen blir oförutsägbar. Man kan ju aldrig bestämma hur ett möte blir eller hur ett verk ska uppfattas. Men insikterna drabbar ofta betraktaren och sätter igång läroprocesser.

I *Vetenskapsrådets årsbok* beskrivs konstnärernas medvetna val att låta metoden växa fram ur processen som en svaghet, (Roos, 2012 s. 193). Styrka anses istället vara en metodologisk öppenhet mot andra områden. En metodologisk öppenhet mot andra fält kan säkert vara bra, men liksom metoden som växer fram i processen är svår att beskriva, så är den också nästan omöjlig att tänka ut. Den arbetas fram, uppstår helt enkelt. Det sociala och det erfarenhetsbaserade lärandet är viktigt för dessa fältbaserade praktiker utan självklar utgångspunkt i materialen.

Här skulle jag också vilja placera ett projekt från Valand 2004, som också är en del av pilotstudien *Konst & forskning*. Arbetet är ett samarbete mellan två konstnärer, *World x 2* (Brag och Thomas, 2004). De gör först en imaginär digital resa runt jorden, där de möter

massor av människor i etern. De virtuella mötena och den digitala resan blir sedan underlag för en verklig resa. Mötena från den digitala resan följs upp under den verkliga resan och intervjuer görs med människor från många olika platser. Projektet handlar bl.a. om kommunikation som dokumenteras på olika sätt. Intervjusvaren skrivs ner och människorna de möter fotograferas. Det berättar helt olika historier och ger uttryck för ett vetande som tar sitt ursprung i det personliga eller all dagliga livet. Berättelserna ger en helt annan bild av människor och platser än en vetenskaplig studie skulle ha gjort. Berättelserna flödar från den ene till den andre och det är inte viktigt att strukturera eller ordna dem. Det är rätt och slätt mänskliga erfarenheter (Brag och Thomas, 2004)

Projektet och essän *Likgiltighetens landskap – Mind the gap* (Sand, 2012 s. 165-179) vill utforska och utveckla konsten som medel att exponera rädslor och begär och rumsliga förskjutningar mellan upplevda mentala rum och faktiska stadsrum. I texten påpekas synsinnets bedrägliga funktion och hur det hos oss skapar en illusion av att kunna stå utanför ett skeende och betrakta det med någon slags objektivitet, som om vi hade överblick. Särskilt vill denna forskning granska rum för transport. Dessa rum är odefinierade samtidigt som det finns tydliga kartor. Man utför sina undersökningar bland annat genom kollektiva vandringar och resor i tunnelbanesystem och synliggör regler och tabun genom att överträda dem. Den här sortens undersökningar har gjorts tidigare i konsten. Något nytt slag av kunskap kanske inte produceras men genom den strukturerade dokumentationen kan metoderna och den producerade kunskapen komma flera till del samt också analyseras och diskuteras.

Underlag från intervjuerna: Den pragmatiska reflekterande praktikern

En tredje kategori eller tankekollektiv presenteras av respondenterna. Där är forskaren samhällstillvänd, oftare designer än konstnär och vill tjäna samhällsbygget på olika sätt och lösa problem tillsammans med andra. Kreativiteten och laget, teamet, står i fokus och syftet är ofta ett bättre samhälle, men kan också ha en fokus som är mera ämnescentrerat.

Ur intervju.2: "man är i brukarens tjänst, alltså man har ett slags samhällsansvar att försöka stödja människor och förbättra deras tillvaro. Så jag ser mig som en aktör i en annans tjänst Det är inte min personliga konstnärliga drivkraft som driver mig att göra nya saker eller förändra världen utan det är mera att jag utgår från ett behov eller en möjlighet eller andra människors idéer och så supportar jag det, liksom".

Denna forskarkategori är också öppen för samarbete med andra discipliner.

Ur intervju 3: "så skulle kanske andra discipliner få något, det kanske är det stora som konstnärlig forskning kan ge till andra discipliner, huret!"

Forskningen är praktisk och lösningsorienterad och lättmotiverad rent politiskt. Kanske var det just så politikerna tänkte sig den konstnärliga forskningen. Flera av respondenterna hänvisar till metoderna när de beskriver vad den konstnärliga forskningen kan tillföra akademien.

En av respondenterna uttrycker:

Ur intervju 4: "i en global värld där innovationen har flyttat utanför Europa var det viktigt att satsa på konstnärlig forskning som då utvecklar en slags kreativ kapitalism och för att skapa ekonomisk framgång för landet".

Kunskapsteoretiskt skulle jag beskriva den här kategorin som reflekterande praktiker med utgångspunkt i Donald Schön och Dewey. Dewey skriver om lärare att de borde inse det upphöjda i sin kallelse, att de är samhällets tjänare, denna inställning att vara till nytta, genomsyrar denna grupp (Dewey, 2004 s.56).

Ur intervju 2: "Min drivkraft är att supporta andras drivkraft"

Underlag från dokumentanalysen: Den pragmatiska reflekterande praktiken
"Genom samspelet mellan konst och vetenskap kan nya okonventionella metoder utvecklas för att nå ny kunskap inom alla vetenskapliga områden" (Lilja, 2012-2013)

Vetenskapsrådets årsbok från 2012 tar upp fokuseringen på kreativiteten inom den konstnärliga forskningen men stryker under vikten av att skapa en självständig forskning och ingen "metodologisk hjälpreda", (Lind, Hellström, Reimer, 2012 s. 204). Detta kan jämföras med Wallesteins beskrivning av renässansen och konsten som ett verktyg för att studera bl.a. anatomi. I den här gruppen finns forskare som är kritiska till rådande samhällsordning och som vill vara med och skapa ett nytt samhälle. Individer eller grupper i gruppen kan jämföras med konstruktivisterna i Ryssland i början av 1900-talet som ville ställa sina förmågor i revolutionens tjänst. Jag tänker då på konstnärer som Aleksander Rodchenko, Ljubov Popova och Vladimir Tatlin alla konstnärer som för samhällsutvecklingens skull ville överge gallerikonsten och istället arbeta med design och arkitektur (Moszynska, 1990). Här kan man också se en koppling till Walter Benjamin m.fl. (Wallenstein, 2004) och deras tolkning av modernismen men på ett mera praktiskt sätt. Istället för att göra tavlor och skulpturer designade de ovan nämnda ryska konstruktivisterna arbetskläder, affischer och inredningar. Denna typ av praktik skulle knappast placerats under konst om man relaterar till

Clive Bell m.fl. (Wallenstein, 2004). Forskningen inom detta kollektiv är ofta externt finansierad och har stöd både utanför och innanför akademien.

Detta kollektiv hyser många värderingar från den vetenskapliga forskningen och många forskare här har också en vetenskaplig PhD och arbetar både inom det vetenskapliga och det konstnärliga fältet. Det är också påtagligt att forskarna i detta tankekollektiv deltar i olika typer av undervisning genom att föreläsa om sitt huvudsakliga forskningsämne som oftast är tydligt avgränsat. Inte bara ämnet ifråga om konst, konsthantverk och design utan jag menar just den personliga specialistkunskapen, som då är enkel att ta till vara i form av föreläsningar eller workshops. Den producerade kunskapen är ofta konkret. Vad gällde definitionen av design fanns här också gestaltandet som det som förenade konst- och design forskning, men designforskarna hade också många fler pragmatiska aspekter. Design forskaren har som jag uppfattar det mycket mera med processkonstnären att göra än med den individualist som utgår från Roger Fry, Clive Bell och senare Clement Greenburg och Michael Fried (Wallenstein, 2004).

Underlag från intervjuerna: Den akademiska karriärsten

Denna fjärde kategori eller eventuella tankekollektiv är kanske det mest intressanta trots att jag är osäker på om det ens existerar. Ingen av respondenterna menar sig tillhöra den här kategorin. Den utgörs av Konstnären/ Designern som inte etablerat sig så väl på fältet, men ser forskningen som en karriärväg, en högre nivå i hierarkin. Denna grupp är som en fantom som många är ängsliga att bli identifierade med. Alla pratar om gruppen men ingen kan definiera vem som tillhör denna kategori. Det är den här kategorin som konstnären i det först beskrivna tankekollektivet, de individualistiska praktikerna, är livrädd för att bli förknippad med eftersom det har sina rötter enbart i akademien.

En av respondenterna beskriver, ett stort upplevt förakt från lärarkåren som antar en negativ attityd kontra forskningen och säger att

Ur intervju 2 "vi är praktiker, inte teoretiker" och vidare ifrågasätts forskningsutvecklingen och särskilt forskningens inblandning i utbildning".

Här görs då forskaren genom dessa lärares respons till den mindre lyckade yrkesutövaren även om personen tillhör kollektiv 1, 2 eller 3.

Dessa akademiska karriärister, menar respondenterna har en bakgrund i akademien som lärare eller har gått direkt eller nästan direkt till forskningen efter masterexamen. Erfarenhet och kontakt med det konstnärliga fältet eller marknaden är mycket liten.

Deras praktiska erfarenhet är alltså ringa. Det är svårt att få grepp om någon kunskapsproduktion. Denna grupp kan helt enkelt vara ett resultat av projiceringar från de andra grupperna. Något som de andra grupperna definierar sig emot. Men om den skulle finnas så kommer den från den gren av konsthistorien som vidgar konstbegreppet och dess pedagogiska värde skulle vara att den är den grupp som borde ha bäst förutsättningar att hantera de akademiska utmaningarna, framför allt i form av textproduktion.

Konstnärer som struntar i praktisk konststillverkningserfarenhet efter skolan och söker sig direkt till forskningen, får vara beredda på kritik. Respondenterna ger uttryck för hur fullt det är att inte vara "riktig konstnär".

Sammanfattning: tankekollektiv och kunskapsproduktion

De olika beskrivningskategorierna som jag valt att med referens till Fleck (1997) kalla tankekollektiv producerar olika typer av kunskap.

De individualistiska praktikerna producerar kunskap om sig själva och sin egen metod och process. Dock kan man här referera till Wallenstien (2004) och vad han menar är det första tankekollektivets (Fry, Bell, Greenburg, Fried,) mening att konsten skulle syssla med existentiella frågor som vetenskapen inte kan hantera. På så sätt kan man säga att det djupt personliga också blir allmängiltigt och är viktig kunskap för en större publik. De individualistiska praktikerna tänks vara en del av samma tankekollektiv som Fry, Bell, Greenburg och Fried (i Wallenstein, 2004)

Processkonstnärrens sökande av kunskap är inte formulerat i förväg. Sökandet fokuserar mera på huret, hur ny kunskap formuleras än på vad som formuleras. Vad kan vara ytterst olika och beror på de ofta många människor som deltagit i processen. Kunskapen beskrivs ändå som överaskande och nydanande. Processkonstnärerna tänks vara en del av det andra tankekollektivet i Wallenstein (2004), Benjamin, Bürger och Foster.

Den pragmatiska reflekterande praktikern skapar den kunskap som behövs för att lösa det aktuella problemet i den specifika situationen. Dessa forskare tycks länka till konstnärer från ryska revolutionen, konstruktivisterna, men jag menar att detta bara är partiellt. Av de två ovan nämnda kollektivet är dessa forskare en del av det andra kollektivet.

Den akademiska karriäristens kunskapsproduktion är lika oklar som tankekollektivets existens. Dock skulle jag kunna fabulera utifrån använd litteratur och anta att detta kollektiv skulle syssla med undersökande av konstens eget väsen i enlighet med tankarna från

Kosuth (i Wallenstein, 2004). I det ljuset skulle det också vara möjligt att förstå den kritiska positionen hos (Bondesson & Holmgren, 2008). Om dessa forskare finns så är de en del av det andra kollektivet i texten från (Wallensteins, 2004). Jag har dock inte mött den typen av forskning i den här undersökningen, vilket förstås inte utsluter att den existerar även på konstnärliga fakulteten i Göteborg.

Jag menar alltså att tre av de fyra kategorierna till hör samma tankekollektiv, men samtidigt utgör varje beskrivningskategori sitt tankekollektiv. Vi tillhör alla flera – till många tankekollektiv. Denna överlappning ger möjligheter för öppningar i tankemönstren, tankestilarna. Förändringen sker gradvis, deltagarna märker det knappast (Fleck, 1997).

Kunskapssyn och tankar om lärande

I mina källor, redovisas skilda sätt att se på kunskap och lärande.

Det förekommer olika pedagogiska referenser, mer eller mindre tydliga.

Praktisk kunskap förkommer flitigt, socialt lärande också, liksom diskussionen om teoretisk kunskap som ingen anser sig syssla med, dessutom förekommer den skapande framåtrörelsen som ett försök att definiera en särskild sorts konstnärlig kunskap. Jag vill försöka finna ut vad olika källor menar med t.ex. praktisk kunskap eller för den delen teoretisk kunskap också.

Detta för att tydliggöra olika kunskapssyn inom det konstnärliga fältet och utröna om de olika tankekollektiven har samma kunskapssyn inom sitt kollektiv. Texten behandlar frågorna: vad är kunskap och vilken slags kunskap producerar den konstnärliga forskningen. Dessa frågor ställde jag till alla mina respondenter och jag har också sökt svaret på dessa frågor i mina tryckta källor.

Underlag från intervjuerna: Praktisk kunskap

Flera respondenter talar om praktisk kunskap. I relation till de individualistiska praktikerna förekommer detta flitigt.

Ur Intervju 1: "De jobbar ju med material och materialitet och praktisk kunskap, för det handlar ju om det när man gör proverna".

Den praktiska kunskapen har många ansikten. Kategorin, *den pragmatiska reflekterande praktikern*, talade mycket om praktisk kunskap men på ett annat sätt än de individualistiska praktikerna. En av respondenterna poängterar att man lär sig i det sociala sammanhanget där man samlar erfarenhet som man sedan värderar och reflekterar kring. Man utbyter kunskap och lär av varandra. Respondenten använder ordet praktisk kunskap men det skulle kanske kunna bytas ut mot pragmatisk kunskap eftersom arbetet som det relateras till är

väldigt målinriktad och fokuserat på problemlösning. Lärandet kan beskrivas som sociokulturellt, det handlar om att göra erfarenheter i miljöer där det finns tillgängliga verktyg för både fysiska aktiviteter och intellektuellt reflekterande och samtidigt en möjlighet att prova i praktiken. Det är inte "techne" som avses här, kanske skulle Aristoteles ha använt begreppet "fronesis" , " fronesis existerar endast i relation till en konkret handlingssituation" (Alsterdal, Bornemark, & Svenaeus, 2009 s. 48).

Det sociokulturella lärandet beskrivs i boken Lärande i praktiken (Säljö, 2010).

Respondenten i sammanhanget talar också om "reflection in action" ett uttryck från Donald Schön som beskrivs fint i (Molander, 1996 s. 20-24) alltså att man reflekterar i handling utan intellektualisering, i alla fall inte just då. Den praktiska situationen ger uppslaget till hur saken ska lösas, reflektionen sker i handling och kan formuleras efteråt. "Människor agerar alltid inom ramen för praktiker" skriver (Säljö, 2010 s.130). En liknande beskrivning av vad kunskap är får jag från en annan respondent,

Ur Intervju 4: "kunskap är ett sätt att reflektera över en praktik"

I detta sammanhang refererar en av respondenterna också till tyst kunskap och värdet av detta. Skillnaden av tolkningen av praktisk kunskap hos de *individualistiska praktikerna* och de *pragmatiska reflekterande praktikerna* är sammanhanget alltså i det senare fallet, utbytande av erfarenhet, delandet av upptäckter, den gemensamma reflektionen och utvärderingen.

Ur Intervju 2: "Vi blir ju i en lärande situation där liksom. Det kanske är så att jag har en slag kompetens eller kunskap, i hur en utvecklingsprocess ser ut, men så möter man här en annan typ av kunskapsprocess. Hur ska vi kunna dela med oss av våra erfarenheter eller vad är det jag lär mig av dem och vad lär de sig av mig?"

Pedagogiskt skulle man kunna säga att man arrangerar lärandesituationer eller tar vara på de situationer som uppkommer och gör dem till lärtillfällen. Tron på utbildning, pedagogik, lärande och möjligheten till utveckling är stark och respondenterna refererar till inventering av befintlig kunskap som sammanförs med kunskap från andra fält och den möjlighet som ligger i denna korsbefruktnings. Transdisciplinärt är ett ord som återkommer. Den praktiska kunskapen stryks under gång på gång men inte i motsättning till teori utan snarare i ett resonemang om hur akademi och konstnärlig forskning ska kunna påverka varandra.

Ur Intervju 2: "Jag tror att det viktigaste med akademien är reflektionen"

Ur Intervju 4: "Den abstrakta kunskapen kodifierar på nått sätt, förbättrar, som jag förstår det, ger mening."

Konsekvensen av dessa forskares undervisningspraktik kan vara såväl föreläsningar, som workshops och handledningar, men ännu mera skapandet av lärandesituationer och det lärande man inspireras till är studentens eget utforskande och lärande. Jag uppfattar att det är denna grupp som har det största intresset för undervisning och gruppen uppvisar förhållningssätt som är öppna, kreativa och forskningsvänliga.

Intervju 2: "Vi börjar i praktiken och gör sedan en teoretisk reflektion. Det är kanske ett sätt som passar konstnärlig forskning, hade jag haft en mer vetenskaplig syn på det så hade jag kanske börjat i den andra änden, med att det är viktigare att bygga upp en plattform för teoribildning som man sedan går in och studerar."

Ur Intervju 4: "så att det finns en praxisgrundad då kunskap om kulturen kan man säga, som bygger på trial and error, som sedan kanske man blir mer och mer teoretiskt insiktsfull."

Underlag från dokumentanalysen: Praktisk kunskap

Här följer ett citat ur *Tiden som är för handen*, (Bondesson, och Holmgren, 2007 s.17). "Det blev allt tydligare för oss att forskningsförberedande i ett första skede måste vara knuten till konsten före föremålet; d.v.s. till själva konstproduktionens villkor och förutsättningar. Vi kan i utbildningen skapa möjligheter för studenterna att erövra viss färdighetskunskap. Men för att vara forskningsförberedd inom området menar vi att man måste besitta en välutvecklad förtrogenhet med material och tekniker, arbetsprocesser, konstnärliga möjligheter och begränsningar". Jag tolkar att författarna med praktisk kunskap menar, att veta hur man gör, "knowing how" Ryle, 1949 (i Alsterdal, Bornemark, & Svenaeus, 2009 s.58). "Techne" skulle Aristoteles ha använt Nilsson (i Alsterdal, et.al. 2009 s.46). "Techne" kan översättas med kunnighet. Det finns en kunskap om hur man ska göra. "Techne" omfattar inte vare sig processens början eller slut." Techne" handlar bara om själva framställandet. Den sortens kunskap har historiskt sett ofta förmedlats i mästare- och lärlingstraditioner. Kunskap överförs via praktisk träning och man lär sig att känna igen mönster och handla i enlighet med dessa. Man kan också kalla denna form av kunskap för tyst kunskap eller färdighetskunskap. Man skulle kunna säga att lärlingen lär sig att skapa stilriktiga resultat utifrån det tankekollektiv som han ingår i.

Cecilia Lagerström citerar i sitt inlägg i *Tiden som är för handen* arkitekten och forskaren Jesper Lundquist som om praktisk kunskap skriver: "Denna syn på kunskap och kunnande framhäver inlärningsprocessens karaktär av socialiseringen in i en profession, ett yrke eller något annat socialt sammanhang - en praxis". "Kunskap och kompetens förutsätter en sammansatt enhet av språk och handling inom ett kollektiv av människor" (Bondeson & Holmgren, 2007 s.19).

I (Bondeson & Holmgren, 2007 s. 26-27, 29, 33,) är det svårt att riktigt få ett grepp om vad som menas med teori. Det är svårt att förstå hur ordet skall tydas. Här följer fyra citat från de ovan nämnda sidorna:

"Inom den praktiska konsttillverkningen är teoribildningen inbäddad i och aktiveras i görandet".

"Under görandet förekommer förstås samtal men dessa förvandlas sällan till text. I boken påpekas att detta hos deltagarna inte uppfattas som en brist",

"Det blir en brist i förhållande till vår tids teoretiska intresse för konsten".

"Alltihop kan självklart ingå i verbala utläggningar, men en lingvistisk, språklig förankring är inte en förutsättning eller ett villkor för denna konstns tillkomst, kommunikation eller meningsskapande".

Jag anar att teori enligt (Bondesson & Holmgren, 2007) är å ena sidan en fråga om text och å andra sidan en fråga om påståendekunskap, "knowing that" Nordenstam (i Alsterdal, et al., 2009).

Det talas om visuell och taktil gnosis (Bondeson & Holmgren, 2007 s. 33) och detta ställs i motsats till ett textmässigt förhållande till konsten vilket jag då måste uppfatta som lika med ett teoretiskt förhållningssätt.

Sammanfattningsvis så är teorin inbäddad i görandet och som sådan uppfattar jag den som viktig. Samtidigt är teori lika med text och då är den farlig och något som tar tid och vill diktera konstnärens handling. Kanske är det skrivandet som är problemet?

Det finns en stor önskan från konstnätverksgrupper att utveckla forskning under rubriken praktisk kunskap samtidigt som gruppen är tveksamhet till konstnärlig forskning.

Forskningen är nu igång och det blir spännande att se hur detta kommer att påverka det konstnärliga fältet och den praktiska konsttillverkningen.

Underlag från intervjuerna: Den skapande framåtrörelsen

Ur intervju 3: "Det unika och som jag ser som en möjlighet, det är helt unikt, alltså det måste ju funnits en sån framåtrörelse inom vetenskapen också men man har aldrig kallat det för konstnärlig forskning, man lär sig det, det blir inte mer kunskap nödvändigtvis, det blir inte fördjupad kunskap, utan det skapas något ur intet!"

Den här respondenten ville inte tala om kunskap utan om kunskapande. Kunskap menade denne respondent refererar till begrepp som kunskapsarv, kunskapstradition, kunskapshorisonter och då menade respondenten att konstnärlig forskning har en starkare karaktär av utveckling och skapande av framåtrörelse. Återigen vill jag hänvisa till den skapande framåtrörelsen beskriven av William Blake (i Malmberg, 2013) kunskapen som en förmåga att skapa ur intet, inte p.g.a. gudomlig inspiration utan p.g.a. en viss sorts erövrade kunskap och utvecklade förmåga! Alltså det gäller att freda sitt tomrum så att erövrade kunskaper och erfarenheter kan flöda fritt och skapa nytt i möte med andra. Det gäller att i det skapande ögonblicket vara så fri som möjligt från färdiga föreställningar.

Ur Intervju 3: "Då menar jag att i konstnärlig forskning är man hela tiden inne på, vad händer? Vad ska det här ta vägen? Vad händer sen? Man vill göra någonting det är ju därför det ska vara öppet, man vet ju inte vad som ska ske. Om det inte är öppet så finns inte den möjligheten. Öppet det är för mig, ett krav på konstnärlig forskning".

Tanken att man lär sig genom att prova nämns av mina respondenter med hänvisning till Dewey. Hans pedagogik är en slags aktivitetspedagogik där teori och praktik hänger ihop tillsammans med reflektion och handling, (Dewey, 2004). I denna tankestil är utbildning viktigt. Man föds inte med kunskap man utforskar världen och lär sig! Sinnlig kunskap är viktig, det är genom sina sinnen man undersöker världen, vilket leder vidare till fenomenologin och vars och ens upplevda verklighet. En fenomenologisk hållning är vanlig och enligt en av mina respondenter är läkaren och fenomenologen Merleau Ponty den mest citerade teoretikern inom konstnärlig fakultet. "Om den klassiska psykologin hade analyserat den egna kroppens permanens hade den således upptäckt kroppen inte längre som ett föremål i världen utan som ett medel för vår kommunikation med världen." (Merleau-Ponty, 1999 s.44). Kroppen förmedlar alltså via sinnena kunskap om världen som kan omsättas i handling och sedan provas och reflekteras. I processkonstnärens sammanhang arrangeras detta provande igen och igen i olika former.

Underlag från dokumentanalysen: Den skapande framåtrörelsen

Anna Lindahl, tidigare dekan vid konstnärliga fakulteten i Göteborg, annars violinist, ställer en fråga som hon menar är central i konstnärlig forskning. Hon frågar om, konsten kan vara kunskap (Ravini, 2013)? Kanske har Lindahl samma invändningar som min respondent som inte vill tala om kunskap utan kunskapande.

"There is no magic hat and there is no emergency exit" skriver Hannula (2008) i förordet till *Talking loud and saying something* den goda praktiken som han menar är förutsättningen för den konstnärliga forskningen hyllas. Följande, är citat ur Mikael Hannulas introduction:

"These four projects present a wide variety of new possibilities for combining artistic practice with the means and methods of research. These projects stand tall and proud for themselves and not for any institutions", (Hannula, 2008). Jag tänker att Hannula vill understryka att både konsten och forskningen här är resultatet av hårt målmedvetet arbete och inte av vare sig mystisk vägledning, medfödd begåvning eller institutionens godkännande.

En annan deltagare i Ravinis artikel skriver att "konsten måste visa att den är en viktig kunskapskälla" och menar att "konsten måste vässa sina filosofiska redskap", Kälvemark (i Ravini, 2013). Jag tillägger att den konstnärliga kunskapen eller kunnandet också är en förmåga att fantisera och att använda inbillningskraften att skapa framåtrörelsen (Rosengren, 2008 s. 45), (Malmberg, 2013 s. 18-20). Att visualisera innan kunskapen blivit formulerad i ord handlar om den gestaltning som alla mina respondenter menar definierar, konstnärlig-forskning. Att visualisera kan vara både att ge en föreställning om och att levandegöra något.

Processkonstnärer undersöker inte sin egen process eller sin egen specialitet utan de undersöker möten med andra deltagarna. Det kan också inkludera möten med material. Man gör något som inte är bestämt i förväg.

Rosengren har kallat sin bok *Doxologi* och hävdar att logos är det mänskliga mått genom vilken vi skapat den doxa som framställer världen just så som den visar sig för oss och för vår praktik och det kollektiv där vår praktik ingår. Han beskriver kunskapen som, "situerad, föränderlig och intresserad kunskap". Han beskriver vidare att det han kallar "den radikala fantasin" tar sin början i sinnesintrycken, Castoriadis (i Rosengren, 2008 s.107-108).

Processkonstnärernas arbeten och forskning öppnar en deltagande, undersökande och jämställd dialog som tar sin början just där.

Underlag från intervjuerna: Teoretisk kunskap

I denna studie har jag inte träffat på någon som talat om sig själv som en "teoretisk" konstnär

Sammanfattning; kunskap och lärande

De olika former av lärande som jag fann i mina källor kan relateras till olika pedagoger och pedagogiker och många samtal handlade om reflekterande i praktiken. Sammanfattningsvis kan jag beskriva det som en slags teoriutveckling ur den praktiska aktiviteten, men också en förmåga att utveckla något ur "ingenting", den skapande framåtrörelsen. Med detta menas förstås inte att den forskande konstnären skall vara tom på erfarenheter men att denne förmår starta sitt arbete utan formulerade idéer och våga ta ett kliv rakt ut i tomrummet för att möta någon som gjort likadant eller möta ett material och starta en dialog, att ur denna första handling låta processen växa fritt och formas av de situationer konstnären möter.

Konstnärlig forskning är ett heterogent fält. I denna studie kan vi se att vad som är konstnärlig forskning varierar väldigt mycket bara inom bild och formområdet. Jag fann tre-fyra olika grupper av konstnärliga forskare och lika många sätt att se på kunskap och kunskapsproduktion.

Inom samma tankekollektiv kan kunskapssynen och tankar om lärande variera. Det är alltså inte så att de individualistiska praktikerna alltid tror på en mästare - lärlingssystem eller att den pragmatiska reflekterande praktikern alltid bekänner sig till en sociokulturell pedagogik. Tankestilarna blandas och överlappar varandra. Forskarna och konstnärerna tillhör inte bara ett tankekollektiv. Processkonstnären som tydligast tillhör det utvidgade konstbegreppet har ofta en klassisk skolning som innefattar sinnlig träning och gestaltande i olika material.

Gruppen, med fokus på den individuella praktiska kunskapen har varit långsammare i sin forskningsintroduktion då de värnar sin praktiska kunskap och har sett med skepsis på det vidgade konstbegreppet. Långsamt börjar dock också forskning inom material och teknikens estetiska utvecklingsmöjligheter, "knowing how", att komma igång Ryle (i Alsterdal, Bornemark & Svenaeus, 2009 s.58).

Underlag från dokumentanalysen: Teoretisk kunskap

I de texter jag använt har jag heller inte träffat på någon konstnär som anser att teori går före den gestaltande verksamheten. Men i de flesta intervjuer talas det om teoretiker, om det teoretiska i forskningen och i, (Bondeson & Holmgren, 2007. s. 38-50) redovisas ett tydligt avståndstagande från "det teoretiska" utan att detta närmare definieras eller namnges. Man kan som tidigare beskrivits lätt få en känsla av att teori och text är samma sak.

"Där utvecklades rötterna till den konsttradition som låter uttolkningen i talat eller skrivet språk utgöra tyngden i det konstnärliga meningskapandet." (Bondeson & Holmgren, 2007 s. 4)

Den teoretiska kunskapen borde förstås kopplas ihop med den akademiska karriärsten beskriven i början av texten som ett slags fantom.

Vad som förenar alla nämnda grupperingar i denna undersökning är värderandet av den praktiska kunskapen i dess olika former samt att görandet kommer före teorin och att någon form av gestaltning är nödvändig för att något skall kallas konstnärlig forskning.

Hur har den konstnärliga forskningen påverkat utbildningsutvecklingen?

I följande kapitel vill jag försöka redovisa den påverkan som den konstnärliga forskningen eventuellt har haft eller har på utbildningarna inom de konstnärliga områdena.

Underlag från intervjuerna

Från mina intervjuer får jag exempel på hur forskningen blivit involverad i institutionernas utbildning men lika många belegg för att det inte finns några större interaktionsytor mellan forskning och utbildning.

En respondent säger att interaktionen med utbildningarna, för forskare, framförallt består i att då och då fungera som handledare för examensstudenter. Det skulle också kunna innebära att driva diskussionerna om t.ex. praktisk kunskap, menar denne respondent, men det finns helt enkelt ingen tid för detta.

Ur Intervju 2: "jag tror tyvärr att vi har gett mer till omgivningen än till de egna leden. Det finns ett stort förakt inom den praktiska världen för forskning som kommer från de egna leden, man tror heller på forskning som kommer utifrån."
"Jag vet andra som har doktorerat inom konst och haft det svårt att få gehör från de egna leden, för man är inte riktig konstnär om man doktorerat, många har haft jätte svårt".

Respondenten kommer tillbaka till att lärarna på utbildningarna är rädda för att bli ifrågasatta för att man inte hängtt med eller är tillräckligt pålästa och kan formulera sina ställningstaganden i ord.

Intervju 2: "Jag vet också att föraktet handlar om att det ska vara teori och teoretiker har ingenting på en praktiker utbildning att göra. Här håller vi på med praktik inte med teori. Vad jag har insett kanske är att praktiken blir bara mer intressant med en teoretisk inramning, det föds en massa nya idéer och man kan ta plats på ett annat sätt."

Intervju 2: "Folk inser ju att det är ju ganska bra faktiskt, men det finns ett motstånd mot teoribildning, för att det tar tid som man inte har i sin lärartjänst." Studenterna är sugna, det är faktiskt lärarna som är det stora hindret".

Ibland är doktorerandet organiserat så att doktoranderna nästan aldrig är på plats och knappast har en möjlighet att delta i institutionens verksamhet. Detta rimmar illa med vision 2020:s mål att forskare och doktorander skall utgöra en "säkerställd kritisk massa" (Wallin Peterson et al., 2013). Det har också hänt menar även den fjärde respondenten att doktorander blivit något slags potentiellt hot mot ordinarie lärarstab.

Doktoranderna har suttit i ett rum för sig själva och aldrig bjudits in att delta i den undervisande verksamheten. Detta stöder den tidigare citerad respondents berättelse. Det här är också anmärkningsvärt i relation till visionen från fakulteten om en "forskning som påverkar" (Wallin Peterson et al., 2013).

En respondent sa att det borde finnas undervisningsplikt en bit in i doktorsutbildningen för att säkerställa den relation mellan utbildning och forskning som *Vision 2020* vill främja. Samma respondent menade att man behöver se över doktorandutbildningen. Den kanske kan ges andra former.

Jag uppfattar att det finns ett stort glapp mellan lärare och doktorander som ibland yttrar sig som en konflikt mellan teoretiker och praktiker (utan att forskaren för den skull behöver vara särskilt teoretiskt inriktad).

Det ökande skrivandet i utbildningarna har också upplevts som ett hot av många som värnar den praktiska kunskapen. Gång på gång slår det mig att teoretisk kunskap och skrivande ses som samma sak. Skrivandet anses ta tid från arbetet i verkstäder och ateljéer.

Men texten är viktig säger respondenten i:

Intervju 2: "men det är först när man har gått igenom den här processen och faktiskt har ett skriftligt material, som man på alvar kan gå in och föra den här dialogen. Jag har ju haft en massa handledningssamtal men ingen text."

Det är först när texten finns som man kan börja diskutera innehållet i forskningen på ett tydligt sätt. Respondenten efterlyste också andra format för texten än den sedvanliga rapporten. Kanske, säger denne, behöver man tänka efter hur långa rapporterna ska vara och om det behövs komplement i form av bildmaterial och nya textmodeller för

den konstnärliga forskningen. Få andra kommunikationsformer förutom text används i den konstnärliga forskningen. Det finns försök och forskning vad gäller annan form av dokumentation på andra institutioner, som Kulturvård i Mariestad, (Hantverkslaboratoriet, 2011 s.187-197) som ligger under naturvetenskaplig fakultet. Ingen av mina respondenter nämnde något om behov av helt andra typer av dokumentationer än text och jag hittade inte några förslag på sådana i de övriga källorna heller. I så fall handlade det om att konsten i sig är forskning och ingenting mera behövs. Någon utveckling av andra redovisningsmetoder än text verkar heller inte ha förekommit i någon stor skala.

Intervju 4: "Konstnärlig forskning blir intressant på något sätt när den försöker vända sig utåt och ja gestalta någonting, kanske i konflikt med andra gestaltningar, mot att förstå samhället utifrån en subjektivitet. Den blir mindre intressant när den bara reflekterar över sig själv eller sin egen process och det är någon sådan kris i konstnärlig forskning nu. Det är mitt intryck att man skapat en genre som handlar om att en framstående praktiker reflekterar över sin praktik och att det blir någonting ganska slutet. Forskningen måste vara mera experimentell än den är idag. Den har inte gett så mycket intressant än".

Respondenten menar att den konstnärliga forskningen domineras helt och hållet av praxis-fälten. Såväl forskare som lärare och studenter inom konstnärliga ämnen är väldigt beroende av sina relationer ute i konstvärlden, sina "tankekollektiv" skulle Fleck (1997) ha sagt och kanske produceras det mest "stilenliga resultat" i den konstnärliga forskningen. Här är det en annan typ av rädsla som beskrivs, rädslan för att det man gör i sin forskning inte skall accepteras i konstvärlden utanför akademien.

Respondenten menar vidare att tankestilen inom det konstnärliga området är ganska bestämd. Om jag förstår det rätt så finns det inte bara stilriktiga resultat i forskningen det finns också stilriktiga konstnärer, med stilriktiga attityder och åsikter. Vidare menar responderten att tanken inom akademien säkert var att skapa en motvikt till marknaden och konstvärlden. Akademiens status är dock så låg att det inte finns en chans för akademien i den tävlingen.

Ur Intervju 4: "behovet av erkännande från fälten är ju väldigt starkt också hos de konstnärliga forskarna"

Vad drar man för slutsatser av detta undrar jag och respondenter fortsätter:

”Det verkar finnas en rädsla för att skapa allianser med andra grupper att vända sig utåt, utforska världen på andra sätt, det kommer inte riktigt igång. Den konstnärliga forskningen har varit väldigt fokuserad på de personer som redan är produkter av fältet”.

Ur Intervju 4: ”Ja tror jag säkert att den konstnärliga forskningen har påverkat konsten också på en del positiva sätt, det räcker väl att ta, det finns ju många exempel här inne ifrån Konstnärliga fakulteten där de här utvecklingsprocesserna har ägt rum och har lett till någonting positivt för dem som har gjort dem. Jag tror att i B:s fall är det säkert så och A har kunnat ta en delvis ny konstnärsroll efter sin avhandling.”

Respondent 4 resonerar likt respondenten i intervju 3 och talar om möjliga samarbeten, transdisciplinära sådana och menar att det inom andra i fält t.ex. humaniora finns en öppenhet mot experimentella metoder. Ett samarbete skulle också kunna innebära ett stöd för de konstnärliga forskarna i deras teorihantering. Enligt respondent 4 slutar teorihanteringen på konstnärlig fakultet som någon slags rekapitulation av teorilärares föreläsningar. Filosoferna Mearleu Ponty, som tidigare presenterats och Deleuze, fransk filosof som bl.a. sysslade med filmens ontologi (Wallenstein, 2001) är flitigt citerade menar denne och fortsätter med att beskriva hur roligt det skulle vara om någon konstnärlig forskare skulle våga ifrågasätta en teori eller gå i dialog med någon annan forskares arbete. Inbördes kritik saknas. Ofta hänger avhandlingar och praktiker inte riktigt ihop. Detta skulle kunna bero på att de teoretiska frågorna inte har fötts i det konstnärliga arbetet utan blivit något, kommande utifrån, som man måste inkorporera i sitt arbete för att kunna få forskningsmedel för att utveckla sin konst.

Om jag förstår denne respondent rätt så har också inflytandet på de konstnärliga utbildningarna hitintills varit ringa mycket på grund av de slutna arbetena. Dock finns det doktorander, intressanta konstnärer, som jobbar i utvecklingsprocesser med studenterna och delvis fungerar som lärare. Detta att få in en främmande person som berikar den fasta staben av lärare med sina perspektiv är ovärderligt för studenterna, men det handlar mer om den enskilde doktorandens/forskarens egna kvalitéer och nätverk än något som den konstnärliga forskningen i sig har åstadkommit. Det finns nu några initiativ menar respondenten där man aktivt försöker engagera doktoranderna i utbildningarna.

För att den konstnärliga forskningen ska ha något inflytande på utbildningar och/eller praktiker så måste fler forska. Respondenten i intervju 4 menar att detta förmodligen kommer

detta att ske inom områden som "Art and Design" och ske i samverkan med omgivande samhälle. Den konstnärliga forskningen måste vända sig utåt och skapa friktion och energi i samhället så att den genererar nya synvinklar på betraktandet av världen och hur vi lever.

Vi har inte sett så många samtal där konstnärliga forskare deltar i samhällsrummet ännu. Den nya kommunikationsplattformen *Parse*, detta är den konstnärliga fakulteten i Göteborgs nya plattform för publiceringar och konferenser som lanseras på konstnärligafakultet i Göteborg, kan komma att få ett visst inflytande menar respondenten. Därmed uppfylls kanske ett av önskemålen i handlingsplanen för konstnärliga fakulteten om en "forskning som påverkar", vilket kan ge högre status för den konstnärliga forskning som i sin tur kan innebära att de andra målen i handlingsplanen (Wallin Peterson, et al. 2020) blir möjliga att nå.

Den konstform, diskuterad i texten, som gynnats av den konstnärliga forskningen är processkonsten. Denna konstform har också påverkat utbildningarna mest.

En annan respondent i, intervju 3, berättar vidare om sin konstnärliga utbildning där denne utvecklade en konstnärlig metod. Forskarutbildningen blev ett sätt att ta metoden vidare, att få chans att prova och befästa den. Vidare talar respondenten om transdisciplinära samarbeten som möjligheter, både vad gäller utveckling av konsten, forskningen och utbildningarna.

Intervju 3:

Återigen så tänker jag att det är metod som den konstnärliga forskningen har så mycket av, som den också kan tillföra den andra forskningen eller ett sätt att arbeta på ett förhållningssättdet som framkommer i resultat är ju oftast teori eller metod och det bygger på någon slags förhållningssätt, man vill få reda på någonting mer om världen, vara mer öppen."

Samma respondent menar att möjlighet getts inom det processbaserade området att utveckla helt nya metoder genom att använda en "*både och – strategi*". I detta arbetssätt behövs teamet, laget eller gruppen. Kunskapen uppstår i mellanrummet, i mötet mellan människor, ur mellanrummet.

Konsten kan användas som metod inom alla discipliner och utbildningar och i detta tankekollektiv är detta inget nedgraderande eftersom konsten i processkonsten ändå är ett medel. Målet är kunskaper eller insikter om livet och levandet men kan också handla om mer specifika ämnesområden. Processen är omöjlig att bestämma i förväg.

Om det är forskningen inom denna konstform som påverkat utbildningarna eller om det är processkonsten i sig är svårt att avgöra. Dock är "action pedagogiken" från Dewey (2004) som förknippas med detta tankekollektiv ofta använd i konstnärliga universitetsutbildningar. "Learning by doing" är flitigt använt. Studenterna jobbar i projekt och uppmanas till samarbeten. Interaktion mellan konstnär, verk och publik är också en vanlig infallsvinkel i dagens konstutbildning. Eller uttryckt på ett annat sätt, så kan det vara ett aktivt skapande deltagande av de tidigare betraktarna, som fullbordar konsten.

Underlag från dokumentanalysen

Ett klart kritiskt förhållningssätt till teori och text redovisas i Bondeson & Holmgren, (2007 s.49). "Men i det skapande ögonblicket har den här teoribildningen inte betytt något speciellt. Faktiskt ingenting alls. Det har inte gjort oss till bättre konstnärer i den praktiska konsttradition där vi, om och om igen, väljer att vara verksamma".

I samma bok beskrivs den initierade forskningen som alltför teoretisk, knuten till specifika teoritraditioner och akademien beskrivs som ett hot med tillrättalagda strukturer och speciella regler. Där beskrivs också hur tiden i undervisningen för det materialbaserade arbetet minskat medan kravet på teori, har tagit den tiden (Bondeson & Holmgren, 2007 s. 24).

Utifrån det perspektivet på praktisk kunskap, som företräds av Bondesson & Holmgren, har teorin genom de akademiska kraven, tagit värdefull tid från studenternas praktiska arbete. Detta praktiska arbete, som författarna menar, bättre hade hjälpt studenterna att forma sin egen konstnärliga identitet. Här beskrivs alltså forskningens påverkan, på utbildningarna som något negativt. På samma linje går konstnären Sidén, A-S (i Ravini, 2013 s. 120-122). Hon menar att de visuella, icke teoretiska konstnärerna, och då också många studenter, har förlorat på forskningsutvecklingen

Sammanfattning av forskning och utbildningsutveckling

Inom det konstnärliga fältets undersökta institutioner finns alltså en påverkan på utbildningarna mot process, vilket kan innebära en mindre tillverkning av färdiga objekt, detta kan i sin tur vara en förklaring till upplevelsen av hot mot "det praktiska".

Den konstnärliga forskningen har alltså skapat rädsla bland lärarna, nyfikenhet bland studenterna och påverkat utbildningarna mot mera processbaserat lärande. Den konstnärliga forskningen har gett ett mindre antal, i det konstnärliga fältet, redan etablerade konstnärer möjlighet att utveckla sina personliga praktiker dock utan att detta påverkat vare sig utbildningar eller praxis.

En liten grupp forskare har engagerat sig i utbildningarna.

REFLEKTION

Om det är forskningen som påverkat utbildningarna mot mera processbaserad utbildning är svårt att säkerställa. Rörelsen i hela konstvärlden har handlat om en förskjutning från material, form och färg mot koncept och innehåll. Jag lägger ingen värdering i detta och utifrån min erfarenhet är konsten, konsthantverket och designen en mix av koncept, innehåll, material och form men just processen är påtaglig.

Att det finns en tydlig konflikt inom det konstnärliga fältet är uppenbart dock är det inte helt klart hur konflikten ser ut. Jag kan inte säga att konflikten finns mellan teoretiker och praktiker eftersom ingen eller få konstnärer betraktar sig som teoretiker. Konflikten ligger alltså i systemet mellan formella krav från akademien och vissa yrkesutövande praktiker. Många konstnärer och designers tycks förena detta som vi sett hos respondenterna i intervju 2 och 3.

Som jag nämnde i litteraturgenomgången av dokumenten för analys, i relation till boken *Tiden som är för handen*, (Bondesson, Holmgren 2007) så deltog jag i en föreläsning av Bondesson på HDK i november där hon på nytt behandlade de förändrade produktionsvillkoren för den *praktiska konsttillverkningen*. Föreläsningen fick mig att förstå boken på ett nytt sätt. Som läsaren redan delat så har jag haft svårt att förstå vad Bondesson och Holmgren menar med teori i sin bok. Teori verkar allt som ofta betyda text och detta har varit förvirrande. I sin föreläsning tydliggör Bondesson att hon menar att konsten sedan 60-talet arbetar med texten som material och innehåll. Det framstod klart och tydligt för mig att den historieskrivning jag själv anammat och som används i uppsatsen genom Wallenstein (2004) är olika den som Bondesson företräder. Visst finns det textbaserade konstnärer som Joseph Kosuth, beskriven i Wallensteins text, Barbara Kruger och Jenny Holzer som verkligen tydligt jobbar med text och texten som material. Texten kan vara tryckt, projicerad eller utformad som text i neon Kruger (1999) och Holzers (2015). Personligen vill jag hävda att detta inte är huvudspåret i den konst som uppstod på 60-talet. Mer tydligt är då det som i uppsatsen beskrivs som "processkonstnären". Konstnären som lämnar ateljén och möter sin publik på gator och torg eller som den "pragmatiska reflekterande praktikern" som vill stå i samhällets tjänst och skapa förändring. Båda kategorierna använder konsten som verktyg något som Bondesson, i sin föreläsning, menade gällde även hennes praktik.

Respondenten i intervju 2 talade om en "både och strategi", detta tycker jag Annika Wahlströms examensarbete från 2014 uttrycker. Arbetet har ett tydligt textbaserat innehåll

men texten är broderad och arbetets formala estetik är väl genomtänkt se (Wahlström, 2014).

Sammanfattning av kapitlet forskning- och utbildningsutveckling uppfattar jag som ett observandum. Besluten om forskningsintroduktion har inte förankrats i utbildningarna och ett misstroende har grott och växt vidare inom institutionerna. Ibland har motsättningarna varit så starka att personalgruppen har delats i vi som är för forskning och vi som är emot. Vår historieskrivning är olika varför våra upplevda verkligheter ser olika ut. De olika tankekollektivens samlade kunskap styr medlemmarnas perception så att verkligheten upplevs på skilda sätt.

Det viktigaste enligt min uppfattning, på basis av det undersökta materialet, är att all forskningsintroduktion sker på ett sätt så att de olika delarna av en institution kan se möjligheter med forskning, till exempel att forskningen kan bidra till utbildningsutveckling. En möjlighet skulle kunna vara att studenter från masterutbildningarna deltar i forskningsprojekt. Ett sådant deltagande skulle kunna vara en del av studenternas utbildning och svara mot de nationella mål på mastersnivå som påtalar att studenten ska förberedas för forskning (UKÄ, 2010). Denna möjlighet skulle också kunna ge en resurs till forskaren om intresserade studenter kunde fungera som assistenter.

Delaktighet i många tankekollektiv och en ständigt pågående dialog är viktigt om nya tankar ska kunna slå rot, växa och utvecklas. Att skapa delaktighet är en utmaning för ledarna i konstnärliga utbildningar, en delaktighet som i sin tur kan generera tillförsikt och tillit. Medvetenhet om den egna tankestilen är svårt enligt Fleck (1997) men med hjälp av fantasin möjligt (Rosengren, 2008). Om rädslan för nya krav kan hanteras och hotbilden, som representerar för den praktiska visuella konsten uppfattar, kan reduceras skulle utbildning och forskning, i dialog, kunna använda inbillningskraften, fantasin och med utgångspunkt från det tomma rummet, sätta igång en skapande framåtrörelse och gestalta det som ännu inte finns. "Som människa har jag kapaciteten att skapa genom att föreställa mig, inbilla mig, fantisera", (Rosengren, 2008).

Här har konsten och den konstnärliga forskningen sin stora möjlighet. Konstnären har att skapa genom att föreställa sig. Konstnären tränar också dagligen denna kapacitet tillsammans med förmågan att gestalta föreställningen och så frambringa något utöver det som är morgondagens stilriktiga lösningar.

Sedan den här undersökningen gjordes har mycket skett inom den konstnärliga fakulteten i Göteborg. Nya ledare har anställts, nya professorer likaså. Publiceringsplattformen *Parse* har lanserats och forskare från fakulteten deltar i många externa forskningsprojekt framförallt inom ämnesområdet design.

Trots det behöver vi fortfarande dialog och mod för att skapa en forskning som verkligen påverkar!

Litteraturlista:

- Alsterdal, L., Bornemark, J., & Svenaeus, F. (2009). *Vad är praktisk kunskap?* Huddinge: Södertörns högskola.
- Berhanu, G. (2013). *PDAX51*. Göteborgs Universitet
- Blake, W. (2007). *Eldfängd glädje*. Lund: Bakhåll.
- Blake, W. (1994). *Europa: en profetia: tryckt av William Blake 1794*. Lund: Bakhåll.
- Blake, W. (1991). *Blake's illuminated books. Vol. 1, Jerusalem: the emanation of the giant Albion*. Princeton, N.J.: William Blake Trust.
- Blomqvist, L. (2004). *Den dödde. Glänta 4.00*. Göteborg: Glänta.
- Bondeson, N. & Holmgren, M. (2007). *Tiden som är för handen: om praktisk konstillverkning*. Göteborg: HOOPS! Hands on Oral Productions; Höskolan för design och konsthantverk, Göteborgs Universitet
- Bondesson, N. (20151104). *Föreläsning HDK*. Göteborgs universitet
- Boonimitra, M. (2008). *Time Storage*. i Biennial conference of the European League of Institutes of the Arts & Hannula, M. (2008). *Talkin' loud & sayin' something: four perspectives of artistic research*. (ss. 11-14). Gothenburg: ArtMonitor.
- Brag, A. Thomas, M. (2004). *Worldx2*. i *Glänta 4.00*. Göteborg: Glänta.
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2., [rev.] uppl.) Malmö: Liber.
- Castoriadis, C. (1996). *Doxologi En essä om kunskap*. Åstorp: Retorikförlaget: Rosengren, M. (2008).
- Dahlgren, J (2015). Hämtad från nätet 20151228 <http://www.jacobdahlgren.com/>
- Design Academy Eindhoven, (2015). *Graduation 15*, Hämtad 20151228 från <https://www.designacademy.nl/EVENTS/Graduation15/GraduationNews/GraduationImages.aspx>
- Dewey, J. (2004). *Individ, skola och samhälle: utbildningsfilosofiska texter*. (4. [utök.] utg.) Stockholm: Natur och kultur.
- Dinter, R. (Producent). (20130726). William Blakes blick [Radioprogram]. I *Kulturradion special*. Stockholm: Sveriges Radio.
- Ekstrand, L. (1998). *Varje människa en konstnär: livskonstnären och samhällsvisionären Joseph Beuys*. Göteborg: Korpen.
- Elam, I. (2013). *Vision 2020 Handlingsplan 2023-2015 & Verksamhetsplan*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten hämtad 20140608 från http://medarbetarportalen.gu.se/digitalAssets/1469/1469323_kfs.pdf
- Ericsson Vide, S (2015). Hämtad från nätet 20151228 <http://saravide.se/> .

- Fleck, L. (1997). *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum: inledning till läran om tankestil och tankekollektiv*. Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion.
- Freeland, C.A. (2006). *Konstteori: en introduktion*. Stockholm: Raster.
- Greenberg, C. & Sandqvist, T. (red.) (2000). *Avantgardet*. Göteborg: Paletten.
- Hannula, M. (2008) *Introduction*. i Biennial conference of the European League of Institutes of the Arts & Hannula, M. (2008). *Talkin' loud & sayin' something: four perspectives of artistic research*. (ss 4-6). Gothenburg: ArtMonitor.
- Hantverkslaboratoriet (2011). *Hantverkslaboratorium*. Mariestad: Hantverkslaboratoriet, [Göteborgs universitet].
- Holzer, J. (2015). *Hemsida/ Projections*. Hämtat (20151220) <http://projects.jennyholzer.com/projections>
- Höffe, O. (red.) (1995). *De stora filosoferna. D. 2, Från Bacon till Nietzsche*. Stockholm: Forum.
- Kruger, B. (1999). *Barbara Kruger*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Kälvemark, T. (2013). *Den konstnärliga forskningen i ett samhälls-och kunskapsperspektiv*. Stockholm: Vetenskapsrådet: Ravini, S.
- Lilja, E. (2013) *Om den konstnärliga forskningens utveckling i Sverige efter år 2000*. Pdf. Hämtad 20151219 från http://www.google.se/search?client=safari&rls=en&q=Evfa+Lilja+regeringens+forskningsposition+2000&ie=UTF-8&oe=UTF-8&qfe_rd=cr&ei=QwOfVJK-l6-r8wervYHYCQ
- Lind, T. Hellström, Reimer, M. (2012). *Forskning bortom disciplinerna-nya frågor och undersökningar*. i Vetenskapsrådet, *Dokumentation och presentation av konstnärlig forskning*. (s. 203-205). Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Malmberg, C. (2013). *Stjärnan i foten: dikt och bild, bok och tanke hos William Blake*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Mattson, F. (2015). Hämtad från nätet 20151228 http://www.blastation.se/formgivare/fredrik_mattson
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Kroppens fenomenologi*. (1. uppl.) Göteborg: Daidalos.
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling*. (2., omarb. uppl.) Göteborg: Daidalos.
- Moszynska, A. (1990). *Abstract art*. London: Thames and Hudson
- Ravini, S. (2013). *Den konstnärliga forskningen i ett samhälls-och kunskapsperspektiv*. i Vetenskapsrådets Årsbok (2013). *Konstnärlig forskning då och nu - [2004-2013] = Artistic research then and now: 2004-2013*. (106-126) Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Rekula, H (2008). *At the Boundary of the Body*. i Biennial conference of the European League of Institutes of the Arts & Hannula, M. (2008). *Talkin' loud & sayin' something: four perspectives of artistic research*. (ss. 89-92). Gothenburg: ArtMonitor.

- Roos, C (2012) *Slutord*, i Vetenskapsrådet, *Dokumentation och presentation av konstnärlig forskning* (ss.193-197). Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Rosengren, M. (2008). *Doxologi: en essä om kunskap*. (2. utg.) Åstorp: Retorikförlaget.
- Ryle, G. (1949). *Vad är praktisk kunskap? ?* Huddinge: Södertörns högskola: Alsterdal, L., Bornemark, J., & Svenaeus, F. (2009).
- Sand, M. (2012). *Likgiltighetens landskap-Mind the Gap*. i Vetenskapsrådet, *Dokumentation och presentation av konstnärlig forskning*. (ss. 165-181). Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Sandin, G. (2004). *"IS IT" – och andra platser. Glänta 4.00*. Göteborg: Glänta.
- Siden, A-S. (2013). *Den konstnärliga forskningen i ett samhälls-och kunskapsperspektiv*. Stockholm: Vetenskapsrådet: Ravini,S.
- Säljö, R. (2010). *Lärande i praktiken: ett sociokulturellt perspektiv*. (2. uppl.) Stockholm: Norstedts.
- UKÄ, (2010). *Nationell referensram för examina*. Hämtad 20151220 från <http://www.uka.se/download/18.575a959a141925e81d113b6/1403093617472/12-5202-10-nationell-referensram-examina.pdf>.
- Vilks, L. (1999). *Det konstnärliga uppdraget?: en historia om konsthistoria, kontextkonst och det metafysiska överskottet*. Nora: Nya Doxa.
- Wallenstein, S-O. (2001) *Bildstrider*. Finland: Alfabeta Bokförlag AB
- Wallenstein, S-O. (2004). *Konst & forskning. Glänta 4.00*. Göteborg: Glänta.
- Wallin Peterson, M., Weibull, L., Elofsson, I. (2013). *Vision 2020*. Billes.
- Wahlström, A. (2014). *Berätta verkligheter*. (Masteruppstas) Göteborgs Universitet: Högskolan för Design och Konsthantverk vid Steneby
- Williamsson, K. (2009). *Stora lerformer*. Kurs: HDK, Göteborgs Universitet. Hämtat från nätet 20151228 <http://www.hdk.gu.se/sv/nyheter/2009/stora-lerformer>

Bilagor

Frågor för textanalys

Vilka kunskapssyner och kunskapsteorier kan ses i litteratur och dokument?

Hur definieras konst och konstnärlig forskning?

Hur ser samarbetet mellan konstnärlig forskning och utbildning ut?

Intervjufrågor:

Hur definierar du konst/konsthantverk/design?

Hur beskriver du kunskap?

Vilken sorts kunskap producerar den konstnärliga forskningen?

Tror du att den konstnärliga forskningen kan producera kunskap som annan forskning inte kan?

Vilken då i så fall?

Relation till någon kunskapsteori?

Hur ser du på pedagogik inom det konstnärliga området?

Hur har den konstnärliga forskningen påverkat konstvärlden och designvärlden?

Hur har den påverkat de konstnärliga utbildningarna?

Hur ser du på relationen mellan konstnärlig forskning och akademi?

Om du skulle gissa hur den konstnärliga forskningen kommer att utvecklas, hur ser det scenariot ut?