

# ART AS PARTICIPATORY METHODOLOGY

KARIN HANSSON

## **Keywords**

Artistic research, practice based research, participatory methodology, urban planning, Husby

## **Summary**

While Art is often defined in opposition to Science, artistic research is often legitimized by a positivistic classical scientific paradigm. For example the artist as scientist was highlighted in 2012 year's Documenta – one of the most important exhibitions of contemporary art. In contrast to this position, I intend to show the fruitfulness in positioning art in a feminist, qualitative-oriented research tradition.

An important point here is the definition of an artistic methodology, where art is a reflective process and where artistic work is both means and goal. This includes the use of artistic practices to break the own pre-understanding of a phenomenon. It is the personal motive that determines what is relevant, while this perspective is exposed to critical scrutiny.

Based on this, I discuss how art can be described as a participatory methodology, and use a research project in urban planning and information and communication technology as an example. Here, the art project functioned as a creative and critical room that created a greater understanding of the significance of discursive practices and the importance of reviewing the information that is the foundation of how we formulate the research problems. The most significant conclusion is that artistic research in this sense may well be, and probably should be, an important part of a scientific research and is a prerequisite for scientific development.

Diskussionerna kring konstnärlig versus vetenskaplig forskning hamnar ofta i skillnadsfixeringens stillestånd. Utifrån Husby-projektet *Performing the common* väljer Karin Hansson istället att undersöka konstens möjligheter som del av en feministisk och kvalitativ forskningstradition.

# KONST SOM DELTAGANDE METODOLOGI

KARIN HANSSON

## Introduktion

*En procession av människor bär på en bil av trä i full skala. Färden går från konsthallen i kanten av Järvafältet genom Husby via en av bilvägarna. Då och då stannar man för att betrakta något och en guide berättar om platsen och dess historia. Tåget går vidare och vid en gångbro bär man upp bilen till den upphöjda gatunivån där gångtrafikanter vistas. Trafiken i Husby är separerad och guiden berättar att en av de planerade åtgärderna för att utveckla orten är att ta bort trafiksepareringen och blanda bilar och människor på samma sätt som i innerstan. Träbilen lyfts med gemensamma krafter upp på gångvägen och processionen går vidare. Nu blir det trångt, det pågår festival i Husbys intima centrum och det är tjockt med människor och matstånd. För att komma igenom folkmassan skriker guiden: "Ge plats åt bilen. Ge plats åt bilen!" Med stor möda, skratt och en del förvirring släpps bilen igenom festivalpubliken. Processionen går vidare genom centrum och den guidade turen avslutas utanför konsthallen. Här på grusplanen placeras bilen på samma plats som någon brände upp en riktig bil tidigare under sommaren. En av konstnärerna sätter eld på träbilen och när brasan falnar efter några timmar grillar vi vår middag över glöden.*

Denna performance av Nomedas och Gediminas Urbonas med Giacomo Castagnola med flera var en del av en konstnärlig undersökning av uppfattningar om "Husby", där beskrivningar av platsen Husby i norra Stockholm och liknande platser i världen var i fokus.<sup>1</sup> Konstprojektet *Performing the Common* som pågick mellan 2010 och 2012 med 15-talet deltagande konstnärer var del av ett större forskningsprojekt vid Data- och systemvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet och avdelningen för samhällsplanering vid KTH, i ett



Nomeda och Gediminas Urbonas med Giacomo Castagnola med flera: *Husby Channel, Performing the Common* 2012. Foto: Åsa Andersson Broms.

samarbete med Kungliga konsthögskolan i Stockholm. Projektet var initierat av mig som en del i mitt avhandlingsarbete och utvecklades i samarbete med de deltagande konstnärerna och forskarna.

Nomeda och Gediminas Urbonas och deras studenter utgick i sitt bidrag till projektet från sina egna upplevelser av platsen via bilder, interventioner, samtal och studiebesök, och formulerade denna erfarenhet i en guidad tur, bilbränning och måltid. Här blandades fiktiva berättelser med affirmationer och överdrifter i en sorts konkretisering av en dröm om förorten. En dröm där bilden av bilar som brinner blandades med samhällsutopier om gemenskap. Precis som konflikterna i Husby på grund av dyrare bostäder och nedskärningar i samhällsservicen har stärkt en lokal gemenskap, fungerade den rituellt

brinnande bilen som spis och samlingsplats. Den guidade turen skapade en berättelse som band ihop motsägelsefulla bilder av platsen och gjorde oss som åskådare till turister i ett samhällssystem i förändring.

Detta är konst för mig: Genom att utifrån min position i rummet, gestalta situationen som jag upplever den, förtydligar jag min position och mitt perspektiv och möjliggör ett samtal med andra om de rum vi delar. Det är enkelt men väldigt svårt. Alla som har försökt att måla ett landskap vet vad jag menar. För vad är egentligen ett landskap, och hur kan jag översätta mina sinnens förnimmelser till uttryck som ska kunna förstås av andra? Hur målar jag ett landskap som beskriver människors idéer, relationer och kommunikationsmönster? Landskapet "Husby" i exemplet ovan är inte bara en utan flera motsägelsefulla

bilder sammansatta av fragment från olika källor – samtal, mediebilder, drömmar, rykten och enskilda händelser.

Hur kan denna komplexa verklighet förstås och beskrivas? För mig är gestaltandet ett sätt att förstå min egen upplevelse av världen, att utveckla ett språk för att dela denna bild med andra, för att på så sätt möjliggöra en kollektiv kunskapsutveckling som vidgar min förståelse av fenomenet ytterligare. Konst handlar i detta perspektiv om en grundläggande undersökning av den egna perceptionen och deltagande metoder för att ständigt destabilisera den egna världsbilden med hjälp av andra. Därför är konst en nödvändig förutsättning för vetenskaplig utveckling.

Innan jag utvecklar mina tankar om konstens metodologi kan det vara bra att diskutera idéer om konst och vetenskap. Konst och vetenskap är två värdeladdade ord och ibland skymmer de sikten för vad jag vill säga. Det är som att bära omkring på ett stort otympligt paket, tyngt av idéer om konst och vetenskap som alla har starka känslor för. Tillsammans, som i begreppet ”konstnärlig forskning”, blir det helt enkelt för mycket att bära.

Ambitionen i det följande är inte heller att definiera eller ensam bära begreppet konstnärlig forskning. Vad jag vill göra inledningsvis är att ge exempel på hur idéer om konst och konstnärlig forskning skapas i förhållande till idéer om vetenskap. Vidare beskriver jag en konstnärlig metodologi och ger exempel från ett konst- och forskningsprojekt. Avslutningsvis diskuterar jag hur man kan se konst som en position inom en deltagande forskningspraktik.

### Konstnär i ett vetenskapligt rum

2009 påbörjade jag Stockholms universitets forskarutbildning, med Data- och systemvetenskap som huvudämne och i samarbete med Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Som konstnär inom detta vetenskapliga rum definieras jag ofta som ovetenskaplig – som någon som genom sin identitet definierar vad vetenskap *inte* är. Detta sker särskilt i mötet med yngre forskare och studenter som håller på att forma sin vetenskapliga identitet. Denna inställning kan tyckas föråldrad efter decennier av kritik mot en objektivistisk kunskapssyn, inte minst inom en feministisk tanketradition företrädd av exempelvis Sandra Harding och Donna Haraway.<sup>2</sup> Men dikotomin mellan konst och vetenskap är en lätt reproducerad uppfattning som fortfarande dominerar. Vetenskapsfilosofer som Karl Popper och Hans Reichenback har ofta använt just konsten som negation till begreppet vetenskap:

Det är tydligt att utan den [vetenskapens princip], skulle vetenskapen inte längre ha rätt att särskilja sina teorier från fantasifulla och godtyckliga skapelser från poetens själ.<sup>3</sup>

Alltså, även om Reichenbach enligt Popper inte har hittat definitionen på vetenskaplighet, vet han att *vetenskap inte bara är konst*. Popper definierar också tydligt ut konstnärlighet och all form av kreativitet från vetenskapens rum.<sup>4</sup> För Popper är *allt* det som föregår teorin ovetenskapligt; alla ingivelser, idéer, erfarenheter eller moment av psykologiserande som utgör grunden för det som uttrycks i en teori.

Enligt vetenskapsfilosofen Sandra Harding har diskussionerna om vetenskap historiskt sett inte bara handlat om hur vetenskap ska definieras utan även om vilka grupper av människor som kan vara vetenskapliga och vilka som inte är tillräckligt kapabla att vara objektiva, utan är för känslolösa, som till exempel kvinnor, svarta eller konstnärer.<sup>5</sup> Vetenskapshistorikern Lorraine Daston pekar i en artikel om objektivitetsbegreppet på hur vetenskapens etos historiskt sett inte bara handlar om att vara objektiv till skillnad från konstnärens subjektiva perspektiv, utan att det även handlar om att vara en anonym person i ett forskarkollektiv, där individens särskildhet ska skalas av och disciplineras in en praktik som skapar en perspektivlös objektivitet.<sup>6</sup> Detta citat från fysiologen Claud Bernard sammanfattar väl denna positionering versus konsten: "Konsten är jag; vetenskapen är vi."<sup>7</sup>

Fast dessa föreställningar om vetenskap inte är representativa för vad forskare gör i praktiken idag, så menar Daston att de fortfarande är viktiga i forskarens identitetsbygge, och inte minst i hur vetenskapen legitimeras i samhället i stort.<sup>8</sup> Det kan ses som ett slags trossystem, där idén om

forskarens objektivitet och utbytbart är en viktig trossats.

Tro är också viktigt inom konsten enligt konstsociologer som Pierre Bourdieu och Natalie Heinrich, tron på det särskilda, obegripliga som inte går att kopiera.<sup>9</sup> I detta trossystem är konstnären ett sorts helgon som förkroppsligar en tro på det unikt mänskliga vi alla är bärare av.<sup>10</sup>

### När konstnären blir forskare

Vad händer då när konstnären blir forskare? Hur förhåller sig det unga fältet konstnärlig forskning till idéer om vetenskap? Konstvetaren Marta Edling har i sin studie av svenska konsthögskolor visat hur diskussionen om vad konstnärlig forskning ska innebära har pågått i Sverige sedan högskolereformen på 70-talet.<sup>11</sup> Enligt konstsociologin har konstnärsrollen och konstsynen alltid förändrats och definierats olika från en tidsålder till en annan.<sup>12</sup> Bourdieu har visat att fältet är i ständig omförhandling, bland annat på grund av förändrade ekonomiska villkor.<sup>13</sup> Skapandet av ekonomiska institutioner som stödjer ett konstnärligt forskningsfält kommer följaktligen också att förändra synen på konstnären.

Jag är själv mitt i denna förändringsprocess som en av de bildkonstnärer som håller på att akademiseras. Konkret handlar det om att konstutbildningen i Sverige instrumentaliseras och görs mer transparent för studenterna, bland annat för att bli jämförbar internationellt. Detta pågår även i andra europeiska länder som en del i den så kallade Bologna-processen och diskussionen om konstnärlig forskning i Sverige speglar i stort den i övriga Europa.<sup>14</sup> En

stor del av diskussionen om konstnärlig forskning tar just nu år 2013 också plats i denna världsdal om man räknar antalet konferenser på temat. Som en del av internationaliseringen av konstutbildningen i Sverige läggs en forskarnivå på toppen av en kandidat- och masterutbildning, vilket öppnar upp för tydligare karriärvägar inom utbildningsväsendet. Tidigare meriterades lärare inom konsthögskoleutbildning främst på sina konstnärliga meriter, det vill säga i förhållande till sina framgångar inom konstens fält i stort. Genom skapandet av en forskarnivå, och avsättande av medel avsedda för konstnärlig forskning, skapas ett nytt konstnärligt fält eller subfält. Debatten kring detta är inte oväntat livlig. Striderna om vad som ska definieras som konstnärlig forskning, och inte bara som konst, inbegriper alla på fältet och inte bara de som direkt verkar inom högskoleutbildningen. I Sverige har den kanske viktigaste striden handlat om forskarutbildningen ska ske på en vetenskaplig eller konstnärlig grund. 2010 infördes konstnärliga examina på forskarnivå och idag har Göteborgs universitet, Lunds universitet och Högskolan i Borås tillstånd att utfärda examina. Men flera konstnärliga eller praktikbaserade doktorandutbildningar ges fortfarande inom ramen för den generella forskarutbildningen.

Att beskriva den dominerande diskursen om konstnärlig forskning låter sig därför inte helt enkelt göras. I ett intersektionellt forskningsperspektiv framhålls att diskurser struktureras och upprätthålls genom hierarkiserande skillnadsskapanden.<sup>15</sup> För att komma åt en beskrivning av den

dominerande diskursen i det svenska sammanhanget kan därför en metod vara att titta på beskrivningar av vad den konstnärliga forskningen definieras i skillnad mot. Den definition av konst som är gemensam

### **Men paradoxalt nog är det gärna samarbeten med naturvetenskap som lyfts fram som exempel på konstnärlig forskning.**

för diskursen i de olika konstnärliga forskarsammanhang jag vistats i de senaste tre åren (2009–2012) kan också sammanfattas i en enkel negation: *konst är inte som vetenskap*. Denna uppfattning repeteras i allt från diskussioner med studenter på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm, till seminarier och konferenser om konstnärlig forskning med företrädare för högre konstnärliga utbildningar i Norra Europa, till diskussioner med andra konstnärskollegor. Alltså en omkastning av Poppers traditionella definition av vetenskap, som något som inte är som konst. En viktig del av konstens identitet i dessa sammanhang är alltså att inte vara som vetenskap. Den vetenskap man inte är, är en populär idé om vetenskap som står för rationalitet, instrumentalisering av kunskap och ett ignorera av individens särskildhet till förmån för det gemensamma och generella. Det är alltså en vetenskap, definierad utifrån en snävt positivistisk vetenskapssyn som främst associeras till naturvetenskapen.

Men paradoxalt nog är det gärna samarbeten med naturvetenskap som lyfts fram som exempel på konstnärlig forskning i till

exempel tidskrifter som *Leonardo* som publicerar artiklar om konst, teknik och vetenskap.<sup>16</sup> På den senaste Documenta, den stora internationella utställningen för samtidskonst som tar plats i Frankfurt vart femte år, lyfte man år 2012 fram exempel på naturvetenskapsmän (med betoning på män) som även verkat som bildkonstnärer, och argumenterade genom salar fyllda av modellstudier och landskapsmålningar, för likheten med konstens traditionella undersökande seendepraktiker med naturvetenskapsmannens undersökningar av kroppar och annan natur.<sup>17</sup>

Konstens koppling till det materiella och kroppsliga är också något som betonas i Vetenskapsrådets senaste publikation om konstnärlig forskning och utvecklingsarbete, där ämnet är dokumentation.<sup>18</sup> Denna tidskrift är viktig i det svenska sammanhanget då man här både samlar exempel på vad man tycker platsar som konstnärlig forskning och publicerar rapporter från den konstnärliga forskning Vetenskapsrådet har godkänt och finansierat.

Sammanfattningsvis ger artiklarna här en bild av en konstnärlig forskning som betonar att konstnärlighet är något särskilt och speciellt och som går förlorat i mötet med den akademiska textbaserade kunskapsformen. Samtidigt används uttryck som bevis, experiment och hypotes. Det hela framstår som en sorts performance, där man skapar legitimitet genom att uppträda som ”vetenskaplig” genom att låna begrepp och bilder från en populärvetenskaplig symbolvärld. Med det menar jag inte att den underliggande kunskapsprocessen är ytlig eller spelad, utan snarare att man använder den populärvetenskapliga vetenskapsrekvisitan som ett sätt att särskilja det man gör från annan konstnärlig praktik och visa att man ser på sin konst som en sorts forskning.

Alltså, samtidigt som man inom det unga konstnärliga forskningsfältet använder positivistiskt laddade vetenskapliga uttryck, reproduceras idéer om konstens särskildhet och annorlundahet i förhållande till en negativt definierad, objektivistiskt anstruken vetenskaplig forskning.

Det finns flera problem med denna performativt skapade vetenskapsroll och hävdandet av en dikotomi mellan konst och vetenskap, praktik och teori. I denna betoning av skillnaden mellan konst och vetenskap skymms till exempel maktskillnader mellan olika konstnärliga forskare. Därför är det viktigt att till exempel uppmärksamma vilka sorts kroppar som passar i rollen som den konstnärlige forskaren.

Den dominerande diskursen riskerar också att låsa in den konstnärliga forskningspraktiken i ett isolerat rum, utan kontakt med forskningssamhället i stort. Det finns så klart ett behov att utveckla den egna forskningspraktiken i en empatisk sinnad omgivning, utan att allt som görs ifrågasätts av en dominerande vetenskaplig diskurs. Men istället för att påstå att konsten är något helt annat än

vetenskap, och följaktligen att den konstnärliga forskningen är något helt annat än den vetenskapliga, vill jag ta fasta på likheterna. Donna Haraway talar till exempel om vetenskapsgörandets kulturella uttryck som "narrative practices" som genom användningen av vissa vokabulärer och praktiker berättar historier om "objektivitet".<sup>19</sup> I detta perspektiv är också vetenskaplig forskning en sorts konst.

Det är konst då det handlar om att kunna föreställa sig något tidigare okänt och gestalta detta på ett sätt som gör att det går att samtala med andra om det. Det är konst då det är indelat i olika genrer, där legitimitet bland annat skapas genom att likna och referera till annan forskning inom genren. Det är konst då det i hög grad styrs av mode och makt. Med detta menar jag, i likhet med feministiska vetenskapsteoretiker, att vi alla för att alls kunna se bortom våra egna perspektiv måste erkänna oss själva och andra som särskilda och identitetsskapande subjekt.<sup>20</sup> Här har bildkonsten utvecklade metoder för självreflexion som forskarsamhället väl behöver.

### **I en konstnärlig metodologi är den egna upplevelsen central**

Hur kan man då beskriva en konstnärlig metodologi utan att basera denna beskrivning på idén om att konst *inte* är vetenskap? Jag väljer här att använda begreppet metodologi, inte i meningen användning av särskilda konstnärliga metoder som bild, musik, foto, magdans eller etsningar, utan i betydelsen förhållningssätt, alltså vilket syfte man har med metoden och hur man förhåller sig till resultatet. Det finns

mängder med forskare som använder konstnärliga metoder som ett sätt att engagera informanter.<sup>21</sup> Detta gör det inte till konst eller konstnärlig forskning. Det specifika med en konstnärlig *metodologi* menar jag är att utgångspunkten inte bara är andras upplevelser av ett fenomen, utan att det är den egna upplevelsen som är central. Syftet är att förstå denna upplevelse genom att engagera andra i den och koppla det personligt upplevda fenomenet till övergripande strukturer.

Om man ser på det konstnärliga forskningsfält som växt sig starkare främst i Europa de senaste decennierna i takt med akademiseringen av konstutbildningen, så finns ingen enhetlig konstnärlig metodologi i betydelsen förhållningssätt. Istället betonas metoderna och formerna, det vill säga att de är konstnärliga och praktikbaserade, att utföraren är konstnär och att resultatet är konstnärligt.<sup>22</sup> Detta är inte heller underligt, då utgångspunkten för forskningen är den högre konstutbildningen. Vem som är konstnär och vad som är konst diskuteras följaktligen inte, utan beskrivs genom ett underliggande cirkelresonemang; En konstnär är någon som gör konst, och konst är något som görs av en konstnär. Konstnärlig forskning handlar i denna bemärkelse om forskning som utvecklar det konstnärliga fältet, och som alltså hjälper konstnärer att utveckla sin konst. Alla som är verksamma inom konstnärlig forskning håller inte med om detta, och det finns många röster som betonar att konstnärlig forskning även kan bidra till vetenskapssamhället i stort. Christopher Frayling ifrågasätter till exempel dikotomin



praktik och teori, och framhåller att både konst och vetenskap är något praktiskt.<sup>23</sup> Ofta framhålls konstens kreativa praktiker och kritiska potential som värdefulla

### **Mika Hannula beskriver också konst som en "passionerat" deltagande praktik.**

i ett vetenskapligt rum.<sup>24</sup> Michael Biggs och Henrik Karlsson föreslår att konstens roll inom vetenskapen är att ifrågasätta den inom akademien dominerande kunskapsmodellen.<sup>25</sup> Mika Hannula betonar betydelsen av ett fristående konstnärligt forskningsfält men positionerar samtidigt konsten inom ett kvalitativt forskningsparadigm, och framhåller konstens reflektiva praktiker och betoning av det personligt situerade.<sup>26</sup>

Självreflexion är så klart något som förekommer på alla områden, inte minst betonas vikten av reflexion inom kvalitativ metodologi som ett sätt för forskare att få syn på och synliggöra sina egna bevekelsegrunder och möjliga särintressen.<sup>27</sup> Inom en modernistiskt präglad konstutbildning är självreflexion inte bara viktigt utan helt centralt. Här är självreflexion det som bestämmer allt, det som avgör vad som är intressant, förklarar vad som görs och är anledningen till det som görs.

Många av texterna om konstnärlig forskning betonar konstens essens och materialitet, till skillnad från akademins textbaserade framställningsformer.<sup>28</sup> Jag vänder mig mot denna form av essentialisering av konst. Bildkonst är i bästa fall utveckling av

språk, och inte nödvändigtvis något annat än en text. Tvärtom handlar konst om att delta aktivt i en rörlig samtid konstruerad och ständigt rekonstruerad av mänskligt skapade texter, symboler och bilder. Jag menar att alla typer av gestaltningar (som till exempel denna text), är bristfälliga, de kan i bästa fall fånga en bråkdel av det komplexa som finns att uttrycka eller ta intryck av. Att materialisera tankar, och tänka genom att göra, handlar för mig om att göra och testa teorier och modeller, där gestaltningen utvecklar teorierna i en iterativ process där teori och praktik är ett.

En konstnärlig metodologi kan med fördel placeras inom en kvalitativt orienterad forskningspraktik. Med kvalitativt menar jag ett intresse för variation, komplexitet och det som avviker från mönstret, det enskilda och särskilda, men också kopplingen mellan denna mikronivå och strukturerande faktorer. Utgångspunkt är att vi kommer att hitta något vi inte redan visste, men för att detta ska kunna hända måste vi vara lyhörda och öppna för vad som sker i processen.

Denna kvalitativa hållning innebär att forskarens position är central, då informationen definieras och tolkas genom forskarens erfarenhet. Feministiska forskare betonar således vikten av "situerad kunskap".<sup>29</sup> Här passar en konstnärlig metodologi väl in, alltså ett förhållningssätt till kunskapsproduktion där konsten är en reflexiv process som använder konstnärliga arbeten som medel för att förstå sig själv och på så sätt sin omvärld.

Mika Hannula beskriver också konst som en "passionerat" deltagande praktik.

Som något vars främsta syfte är att kommunicera med andra.<sup>30</sup> I detta perspektiv är konst en dialogform, en deltagande metodologi. Med konst som deltagande menar jag inte bara så kallad deltagande konst, utan allt som ryms inom konstbegreppet. I deltagande konst är publiken engagerad direkt i den kreativa processen, som aktör eller medskapare.<sup>31</sup> Andra tolkningar och benämningar på denna typ av konst är social engagerande konst, community art, dialogbaserad konst, relationell estetik, eller en konst som konverserar, beroende på vilka aspekter av deltagande som avses.<sup>32</sup> Konsthistorikern Grant Kester föreslår termen "dialogisk konst" som en konst som är förankrad i ett historiskt och socialt sammanhang.<sup>33</sup> Konstnären är här i en kollaborativ dialog med sammanhanget, som också ifrågasätter konstnärens auktoritet. Konstnärens subjektiva upplevelse tonas ned till förmån för konstnären som moderator, och konsten ses som en plattform för diskussion snarare än ett uttryck för en persons upplevelse. Jag vill dock helst inte betona denna uppdelning mellan deltagande konst och icke-deltagande, gemensamma upplevelser och enskilda personers. En traditionell målare engagerar sig också med sin omgivning och tar intryck från samtiden. Beträktaren av verket deltar också i skapandet genom sin särskilda läsning. Konst som använder mer traditionella uttryck kan också upplevas mindre skrämmande och mer gripbar för en allmänhet som ibland känner sig obekvämt i den relationella estetikens öppna rum.

När jag betonar att konst är en deltagande

metod, menar jag inte att det måste handla om så kallad deltagande eller interaktiv konst där konstverket utvecklas i samarbete med en grupp deltagare. Min poäng är att det faktiskt är konstnärens enskilda subjektposition som möjliggör en vidare dialog med den situation som utforskas. Om forskaren/konstnären är en människa med engagemang, tydliga åsikter och uttrycksförmåga går hon att möta och säga emot. Till skillnad från vanliga forskningsresultat kommuniceras konstnärens resultat mer direkt som en reaktion på situationen och skapar förutsättningen för vidare dialog. Här kan det enskilda konstverket vara startpunkten för denna dialog, eller dialogen kan starta tidigare i själva arbetsprocessen.

### **Att skapa koncentrerad uppmärksamhet**

Konstnärlig metodologi handlar alltså inte om en särskild genre, eller ett särskilt material, färg eller form. Både vad som anses vara ett konstverk och vad som anses vara konstnärliga material skiljer sig åt från ett sammanhang till ett annat. För femhundra år sedan handlade konst främst om hantverket, att vara skicklig på att hantera färg och form.<sup>34</sup> Idag är hantverk fortfarande viktigt, men det handlar inte bara om att skapa objekt utan även att ha teoretiska färdigheter. Utbildningen i konst på en västerländsk konsthögskola handlar till exempel både om att ha förmågan att gestalta något och att sätta detta i ett vidare konstteoretiskt sammanhang. Det är alltså svårt att tala om någon specifik konstnärlig metod. I grunden handlar det om ett konstnärligt förhållningssätt. Här är själva

konstbegreppet i sig ett viktigt verktyg, alltså den kollektiva uppfattningen att konst är något viktigt och speciellt som förtjänar extra uppmärksamhet. Konst innebär att göra fenomen viktiga, särskilda och speciella, och på så sätt skapa en mer koncentrerad uppmärksamhet för det man vill tala om. Här är konstnärens roll också viktig och själva mytbildningen kring konstnären och verket, samt alla andra verk i konsthistorien, är del av verket. Konst handlar alltså om att skapa ett sammanhang som gör konsten trovärdig som konst, och som laddar konstobjektet med olika berättelser.

Inom andra forskningsfält kan konstnärliga metoder som måleri eller teckning ses som en sorts kvalitativa metoder.<sup>35</sup> Den konstnärliga metodologi som genomsyrar de konstnärliga praktikerna utgår inte så mycket från en viss genre eller metod utan från en syn på konst som en reflekterande process där konstverken är en delmängd i konstnärens diskurs, snarare än mål i sig. De metoder som används för att få till stånd den genom konstverket medierade berättelsen handlar här inte främst om färg eller material, utan om metoder för att leka med normer och konventioner, och olika sätt att granska de egna föreställningarna.

Inom konsten är brott mot normen en tradition. Olika metoder för att lura den egna perceptionen är till exempel vanliga. Judith Butler argumenterar för att kulturell förändring kommer ur vår förmåga att undergräva normer genom att skeva språket så det svarar bättre mot icke-etablerade strukturer.<sup>36</sup> Förutsättningen för detta normöverskridande är distans och ett visst

oberoende i förhållande till dominerande bekräftelsestrukturer, alltså en förmåga att finnas till utan bekräftelse. Konstnärsidentiteten är traditionellt en position som – i likhet med forskaridentiteten – placerar sig utanför det dominerande sociala sammanhanget och därför erbjuder en möjlighet att ifrågasätta det som tas för givet i detta sammanhang. Bekräftelse söks istället från andra konstnärer som också definierar sig som utanför och annorlunda, och till och med gjort normöverskridandet till centrum för sin gemenskap. Konst kan alltså ses som en praktik som leker med uttryck för dominerande uppfattningar och normer och på så sätt ”queerar” dessa diskursiva praktiker och möjliggör fler läsningar. Vanliga kreativa metoder inom bildkonsten är till exempel praktiker som att byta plats på olika föremål, färger, genus, eller att identifiera vad som inte sägs i en bild. Liknelser och metaforer kan också vara sätt att utveckla idéer och bilder. Olika tekniker, perspektiv eller skärpedjup, hjälper oss att förändra den egna föreställningen om hur verkligheten blir till.

### **Ett konstprojekt som form för en tematisk undersökning**

Performanceverket med bil-processionen av Urbonas med flera som jag tog upp inledningsvis var en del av konstutställningen *Föreställningen om det gemensamma* som tog plats i och omkring Husby konsthall och Moderna Museet i Stockholm sommaren 2012.<sup>37</sup> Här diskuterades förutsättningarna för gemenskap utifrån platsen Rinkeby-Kista genom femton konstnärliga arbeten som belyste temat från olika konstnärliga

perspektiv. De inbjudna konstnärerna deltog i egenskap av experter, för att de är erfarna konstnärer och särskilda personer och att de tidigare har forskat om liknande frågor. Vid valet av konstnärer var ambitionen också att skapa en mångfald av konstnärliga arbetssätt och uttryck för att betona innehållet och processen i det konstnärliga arbetet istället för formen. Förutom konstnärer deltog forskare från Data- och systemvetenskapen (DSV) vid Stockholms universitet och från avdelningen för Urbana och regionala studier vid Kungliga tekniska högskolan (KTH), samt studenter från Kungl. Konsthögskolan. Utställningen var en del av Multimodal Communication for Participatory Planning and Decision Analysis: Tools and Process Models, ett treårigt forskningsprojekt om stadsplanering och informations- och kommunikationsteknik.<sup>38</sup> Här fungerade konstprojektet som ett sätt att utforska platsen och dess kommunikationsmönster, samt problematisera idéer om rum, offentlighet, demokrati och gemenskap. Vår ambition var också att knyta ihop platsen med andra platser globalt, genom att bjuda in konstnärer från orter med liknande förändringsprocesser, platser där den lokala gemenskapen fragmenteras och omvandlas genom globalisering och nedmontering av välfärdsstaten.

Förändringar av det offentliga rummet diskuteras livligt på den internationella konstscenen.<sup>39</sup> Här fick vi en möjlighet att sätta denna kritiska diskussion i arbete i en förändringsprocess på kommunnivå. Vi utgick i arbetet från ett antagande om att kommunikationssystemen vi använder för att organisera oss är bärare av normer och ideologier. Genom att utforska dessa och genom att förstå hur de samverkar med andra strukturerande faktorer kan vi också experimentera med scenarior där någon del av systemen är utbytt, förflyttat eller överdrivet.

I forskningsprojektet tog vi också fasta på vikten av att ha en mångfald av metoder och uttryck som gärna fick motsäga varandra. Genom konstnärernas olika enskilda projekt skapades en mer komplex, skruvad och mångfacetterad bild av ”problemet” och platsens förutsättningar. Istället för att bara observera platsen, gick vi genom konstprojektet in i en aktiv dialog genom att materialisera våra intryck och slutsatser. Konstprojektet fungerade på så sätt som en deltagande metod och ett publikt rum för de frågor som utkristalliserades. Parallellt med konstprojekten genomfördes också publika seminarier och mer konventionella kvalitativa och kvantitativa undersökningar som sammantaget med konstprojekten gav en bättre förståelse av platsens särskilda kommunikationsstrukturer.

Att på detta sätt placera en konstnärlig undersökning på en bestämd plats och/eller inom ramen för ett särskilt tema, är en vanligt förekommande praktik inom samtidskonsten, för att inte säga en norm. Vad som särskiljer detta konstprojekt från mer curatorstyrda är betoningen av det kollektiva kunskapsgörandet i gruppen konstnärer, en metodik jag utvecklat i tidigare projekt.<sup>40</sup> I detta projekt har

vi ägnat särskilt lång tid att utveckla detta kunskapsgörande.

### Det kollektiva kunskapsgörandet i en gruppställning

I arbetet med konstutställningen tog jag som curator fasta på det kollektiva kunskapsgörandet som tar plats i en gruppställning och försökte på olika sätt stärka detta. I en tematisk utställning går konstnärerna in med sina enskilda perspektiv, men förhåller sig till ett gemensamt tema och ibland gemensamma upplevelser. De enskilda arbetena utvecklas delvis kollektivt genom att konstnärerna träffas regelbundet och reflekterar över arbetet samt delar information. Det kan handla om intressanta texter som berör ämnet, eller praktiska frågor som hur den lokala byråkratin fungerar, eller varför en viss byggnad står där den står. Fastän utställningen i Husby utgick från ett fastslaget tema, utvecklades tematiken genom konstnärernas arbete och reflektion i en dialog mellan olika punkter: konstnärens pågående projekt, den övergripande temadiskussionen, samt de olika strukturer som synliggjordes genom det sammantagna arbetet.

Detta kollektiva arbetssätt har beröringspunkter med så kallat minnesarbete, en kvalitativ feministisk metod där deltagarna kollektivt eller enskilt analyserar egna minnesbilder kring ett ämne.<sup>41</sup> Minnesarbetena liknar i sin feministiska kunskapssyn den konstnärliga metodologin då det handlar om att grunda en förståelse för övergripande samhällsstrukturer i egna personliga erfarenheter. Just därför använde vi i detta projekt ett minnesarbete som metod för att komma in i och utveckla ämnet genom

den kollektiva erfarenheten. Konstnärerna och forskarna från KTH och Stockholms universitet diskuterade här egna erfarenheter av plats och gemenskap för att på så sätt utveckla det gemensamma temat och grunda abstrakta begrepp i självupplevda situationer.

### Edge City Talkshow

Begreppen gräns och gränslöshet användes som triggerord för minnesarbetet. Shiva Anourshivani fokuserade här på de informella gränserna mellan orterna Husby och närläggna Kista. I konstprojektet *Edge City Talkshow* arbetade hon vidare med erfarenheter av hur kroppar i det offentliga rummet regleras och definieras av osynliga gränser.<sup>42</sup> Gränsen mellan Kista och Husby är inte bara en ekonomisk och social gräns. Det handlar även om en gräns mellan arbete och privatliv, produktion och reproduktion. Här placeras Husby i facket ”hem” och Kista i ”arbete”. Dessa positioner är också könade och ålderskategoriserade. I Ester Barinagas etnografiska studie av stadsdelen visas hur den tudelning som finns på orten förstärks genom medias bilder.<sup>43</sup> På ena sidan gränsen lever unga, gamla och kvinnor, man är ”invandrare” och tar hand om gamla och barn. På andra sidan vistas lönearbetande män i medelåldern, man är ”nomader” och tillhör en internationell klass. I Husby är man isolerad från Sverige, i Kista har man kontakt med omvärlden. Denna av medierna skapade uppdelning skapar en sorts identitet hos de som bor i området, även om den kanske inte stämmer med fakta. Anourshivani undersöker i sitt verk



*Edge City Talk Show* av Shiva Anourshivani 2012. Foto: Martin Hultén.

dessa kontraster och gränser genom att skapa ett slags hybrid av de två olika stadsdelarna. Genom att förflytta kontorsrekvisita från Kista till Husbys offentliga rum och använda jargong från en typisk talkshow placeras en välbekant bild till "fel" plats och förtydligar på så sätt kontrasterna genom en konkret situation. Här bjuds lokala kändisar in för att diskutera hur de ser på arbete, "networking" och sitt skrivbord. Värdinnan för programmet samtalar med gästerna på svenska med amerikansk brytning om frågor som klädstil på jobbet, vilka färger man inreder sitt kontor med, och varför man vill sitta högt upp i en skyskrapa. Allting är "fabulous".

Vad är det då konstverket gör i sammanhanget? Vad åstadkommer denna konkretisering av kontraster och sociala gränser? Här är själva materialiseringen av händelsen en viktig kunskapsgörande process, med allt vad detta innebär; bestämma plats, få tillstånd, skriva manus, hitta skådespelare och deltagare, hitta scen och teknisk utrustning, skapa scenografi och kostym; förklara/övertyga alla människor om hur det ska genomföras; ta hand om och redigera materialet; presentera det på en utställning; förklara för den lokala pressen och publiken. Allt detta med en minimal budget vilket innebär att alla deltar för att de blir intresserade och inte heller kan släppa taget innan de får se hur det blir.

Tillblivelsen av verket involverar alltså en mängd människor i utvecklingen och skapar möten, associationer och samband. Att en komplex arbetsprocess skapar nya insikter är så klart inget unikt för konst. Det specifika här är snarare att



Bild 3: *Potemkins kulisser* av Åsa Andersson Broms 2012. Foto: Åsa Andersson Broms.

utgångspunkten för undersökningen utgår från en särskild persons särskilda känsla och frågeställning. En lust eller oro som inte riktigt är klarlagd och därför behöver formuleras.

Anourshivanis installation samt videodokumentation av händelsen är komisk och kuslig på samma gång. Genom att låta olika ibland motsägelsefulla diskurser mötas i form av olika karaktärer i en tv-soffa, konkretiseras konflikterna i de sociala rum platsen härbärgerar.

### Potemkins kulisser

Ett annat sätt att förstå ett dilemma är att överdriva det, eller förflytta det till ett annat sammanhang. I verket *Potemkins kulisser* undersöker Åsa Andersson Broms de arkitekturvisioner som producerats

om Husby och andra liknande stadsbyggnadsprojekt, genom att hon skapar en kuliss i den sjöstadsvita stil som är på modet.<sup>44</sup> Begreppet potemkinkuliss härrör från berättelsen om när Rysslands kejsarinna Katarina den andras älskare, fursten Grigorij Alexandrovitj Potemkin, enligt myten ska ha förvrängt verkligheten med hjälp av kulisser. När kejsarinnan besökte de områden han kolonialiserade åt henne i Ukraina, lät han med hjälp av kulisser iscensätta ett välstånd som inte existerade. Begreppet potemkinkuliss används sedan dess som ett sätt att beskriva när någon skapat en skönmålad fasad framför en inte lika vacker verklighet.

I Andersson Broms verk används en kuliss föreställande en modern vitputsad



Bild 4: *Husby 2012* av Johanna Gustafsson Fürst 2012. Foto: Åsa Andersson Broms.

husfasad med mönsterblästrade glasbal-konger, i samma stil som en del av Husbys 70-tals arkitektur har gjorts om i, för att täcka över en av de pittoreska kulturbyggnader som har bevarats i Husby. Genom denna enkla förflyttning från ett sorts hus (miljonprogram) till ett annat (röd stuga med vita knutar) går hon över gränsen för vad som anses vara i behov av ett ”Järvalyft”, och hjälper oss att sätta dagens arkitektvisioner i ett historiskt sammanhang: Det är kanske inte 70-tals designen som är problemet i Husby, utan de sociala problemen och det faktum att man inte renoverat området ordentligt sedan det byggdes. De nymålade sjöstadsvita fasaderna är bokstavligen kulisser för att skymma sikten för de allvarigare bakomliggande problemen. Verket ställer också frågor om

vems estetiska ideal det är som styr och hur makt uttrycks genom en dominerande klass smakideal.

### Husby 2012

Estetik är bärare av normer och ideologier. Genom att undersöka kopplingen mellan form och norm kan de underliggande ideologierna synliggöras. Johanna Gustafsson Fürst har ett mångårigt intresse för estetiken i Husby. Färgerna, materialen och huskropparnas förhållande till varandra, är något hon återkommit till i flera arbeten. Dessa studier ledde vidare till information om de värderingar som ligger bakom ortens småskaliga stadsrum. Dessa rum skapades för att främja gemenskap och intima offentliga samtal. Centrum består av flera små torg sammanbundna



med varandra genom trånga gator utformade för gående. Här ligger små butikslokaler, bibliotek, vårdcentral och samlingslokal. De centrala husen marknadsfördes när de byggdes som en sorts kollektivhus, med restauranger och förskola i bottenvåningen och skola och tunnelbana runt hörnet. Det är grönt, lummigt och nära till stora naturområden. Kontrasten är stor till närbelägna Kista där det offentliga rummet domineras av ett gigantisk inglasat köpcentrum.

Det materialiserade resultatet av det konstnärliga arbetet var *Husby 2012*, en plansch som också kan fungera som en flagga, som ett emblem för orten och en grafisk identitet.<sup>45</sup> Utgångspunkten för mönstret var Husby stadsplan och färgsättningen från 70-talet. Planschen och historierna invävda i designen spreds lokalt via konsthallen och butikerna kring torgen. Arbetet med projektet involverade en mängd personer som på olika sätt medskapat till projektet och indirekt bidragit till att ge mer kunskap om platsens och dess relationer. Utgångspunkten i denna dialog med platsen är konstnärens tidigare arbete på platsen och ett intresse för normer i arkitektur och samhällsplanering. Det handlar också om att förstå hur de egna estetiska normerna som präglat oss från barnsben och utvecklats ytterligare genom utbildning, är historiskt och socialt situerade.

### The Affect Machine

En viktig aspekt av konstnärlig metodologi är en självreflexion som ständigt ställer frågor som ”Hur berör denna samhällsplanering mig”, ”Varför väljer jag att måla väggen vit?”, ”Hur görs jag här?”. I arbetet *The Affect Machine* har jag utforskat det som ligger mig nära, de konflikter jag upplever i den egna identitetskonstruktionen i förhållande till andra identiteter.<sup>46</sup> Platsen som undersöks är virtuell, ett socialt rum som genomkorsar den lokala platsen – i detta fall Husby – och splittrar den i parallella skikt baserat på subtila skillnader i hur vi uppträder och vilka vi umgås med. Genom att undersöka ett fenomen som ”crowd financing” och tillämpa dessa principer på ett annat fenomen som sociala nätverk online, skapas en handelsplats för sociala relationer där man byter och säljer andelar i människor. Ungefär som med Pokémon-kort, men med avatarer av kött och blod som förhåller sig till varandra genom sofistikerade poängsystem. Metoden som använts är att materialisera situationen i detalj. Ett skissande av scenarios där jag närsynt designar varje funktion konsekvent för att se vad detta leder till. På så sätt kommer jag fram till en design av ett system som kan jämföras med en modern sorts slavmarknad, ett handelssystem för socialt kapital som möjliggör mer flexibla typer av familjerelationer. Genom att på detta sätt ”queera” diskursiva praktiker genom att förflytta en princip till ”fel” sammanhang och på så sätt



*The Affect Machine* av Karin Hansson 2012. Foto: Björn Larsson.

skruva till detta sammanhang, luckrar jag upp grunden för min egen förståelse och kan se andra möjliga läsningar.

Startpunkten för arbetet var mina försök att finansiera konstprojektet i Husby. Ekonomiska kriser, digitala tekniker och en ny sorts nätverksekonomi har de senaste decennierna skapat incitament till nya finansieringsformer för bildkonsten. Så kallad ”crowd funding” är en av dessa. Sajter som till exempel Kickstarter och Crowdfunder ger möjligheten att få små men potentiellt många bidrag från en stor grupp människor.<sup>47</sup> På så sätt kan även okända konstnärer i teorin nå ut till ett brett nätverk av konstintresserade. Ett nätverk som i bästa fall även fungerar som lojal publik och pr-stöd för de projekt som genomförs. Genom en mikrofinansiering av konstnärer skapas, enligt modellens förespråkare, en möjlighet för fler än den ekonomiska och kulturella eliten att vara konstnärsmeccener. Horder

av fans kan här betala direkt till konstnärerna (och crowdfundingstajterna) och på så sätt få komma lite närmare det heliga och särskilda.

Det är dock inte bara konstens ekonomi som kretsar kring speciella personer. Särskildhet är något som betonas i allt fler yrkeskategorier. Inte bara konstnärer, utan alla sorts kreativa yrken betonar den unika personen bakom produktionen, som till exempel kockar, djs, och pr-konsulter. Att föra fram ett personligt varumärke i form av smak, utbildning och sociala relationer är också centralt för varje karriär på en osäker och flexibel arbetsmarknad, inte bara i den kreativa sektorn. Bourdieu menar att den liberala idén om individens frihet och konstnärlig frihet är sammankopplade.<sup>48</sup> Den perfekta arbetaren är en konstnär – hon är flexibel, självmotiverad, kräver ingen betalning och skapar sin egen marknad. Individens egenart, speciella förmåga och

särskildhet betonas inte heller bara i yrkeslivet utan är ett bärande tema i den västerländska kultursfären. Det är inte personers produktivitet som är temat i filmerna, böckerna, sångerna, utan längtan och åtrån efter den ende och det egenartade existensiella.

Gestaltningen av dessa idéer hjälpte mig att komma vidare i idéarbetet och hitta kopplingar mellan disparata kulturella fenomen som Facebook, Pokémon, Tove Jansson och aktiehandel. Jag designade till exempel en möjlig handelsplats för socialt kapital i detalj, formulerade slogans för marknadsföringen av sajten till boende i Husby, designade en Pokemon för skolbarnen och beskrev konflikten i sagoform för förskolebarn. Här fungerade platsen Husby som ett konkret case, ett sätt att komma bortom konstvärldens begränsade fält för produktion och abstrakta idéer om gemenskap och hitta andra sätt att beskriva och undersöka den sociala situationen.

### **Konst som position inom en deltagande forskningspraktik**

Jag inledde denna artikel med en diskussion om vilka förväntningar ord som konst och konstnär kan skapa i ett vetenskapligt sammanhang, och hur man inom den konstnärliga forskningen positionerar sig genom att framhålla *skillnad* i förhållande till en seglivad idé om vetenskap. Där konst skapas genom att *inte* vara som vetenskap, görs konstnärlig forskning till en verksamhet som *inte* är som vetenskaplig forskning. I detta skillnadsgörande döljs maktordningar mellan konstnärliga forskare. Debatten om vad som är konstnärlig forskning, skymmer den underliggande frågan om *vem* som räknas som konstnärlig forskare.

Jag hävdar att denna dikotomi är tråkig och ofruktsam. Konstnärlig forskning kan istället vara en viktig del av en vetenskaplig forskning och en förutsättning för vetenskaplig utveckling.

Som exempel tog jag ett forskningsprojekt om kommunikationsteknik och stadsplanering där konstnärliga arbeten förde in ett rum för reflexion, där de begrepp, föreställningar och data som utgjorde grunden för själva forskningsprojektet ifrågasattes, förvrängdes och gavs nya tolkningsmöjligheter.

De konstnärliga arbetena fungerade också som utgångspunkt för ett mer tvärvetenskapligt förhållningssätt. Genom att betona det personliga och särskilda i mötet mellan frågeställningen, individerna och platsen, och starta undersökningen i detta möte fanns inga på förhand givna metoder eller teorier att följa. Detta gav en mer förutsättningslöst ingång till temat där teorin byggdes från samtalet med platsen och ledde vidare till olika forskningsfält – från urban planning, till ekonomisk teori och forskning om sociala nätverk. Alltså en konstnärlig metodologi som ett sätt att komma åt ett större antal frågeställningar snarare än svar på specifika frågor. Här fungerade konsten som

en deltagande praktik, dock inte främst genom att engagera en mängd deltagare i konstnärlig produktion. Nej främst handlar deltagandet om att konstnärerna är tydliga med sina egna bevekelsegrunder, idéer och slutsatser. Genom att kommunicera detta direkt som en reaktion på platsen och temat, antingen i utställningen eller i arbetsprocessen, öppnas för en dialog. I detta avseende är skillnaden stor när det gäller hur vetenskapliga forskningsresultat i allmänhet redovisas. Fastän en vetenskaplig forskare kan utveckla sina slutsatser i en dialog med en grupp informanter så är det undantagsvis som själva slutsatserna bollas tillbaka till informanterna direkt.

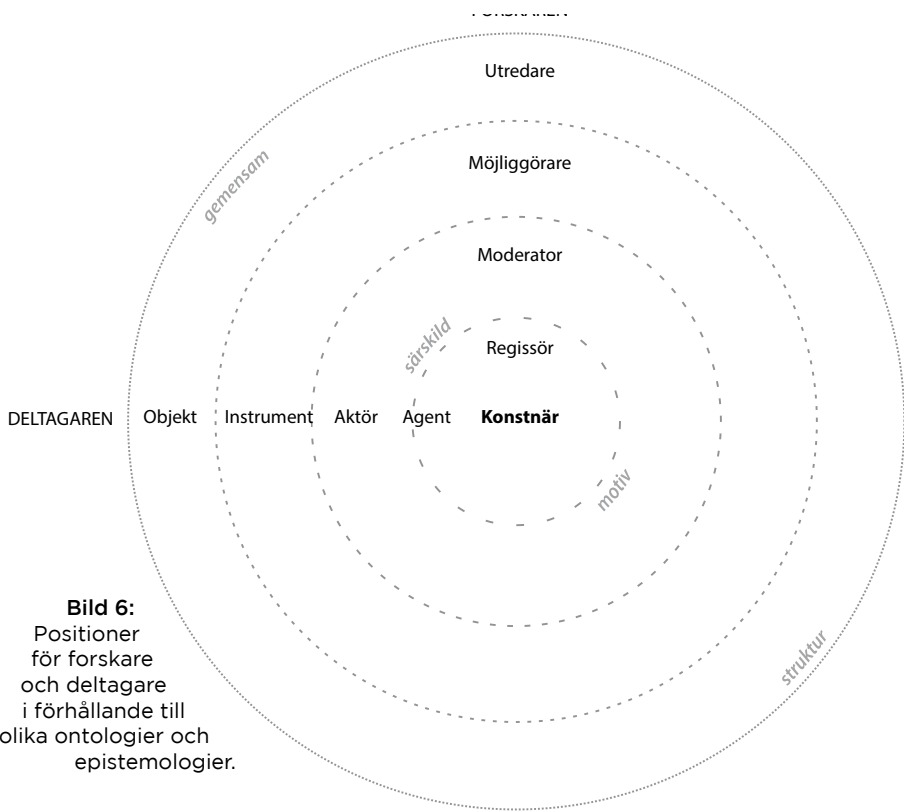
Deltagande metodologier innebär alltså ojämlika maktrelationer i förhållandet mellan den som forskar och det som beforeskas. Den konstnärliga forskaren utgör inget undantag, men innebär en annan sorts maktrelation, vilket möjliggör andra typer av samtal. Konstnärens arbete är mer öppet för en allmänhet att beskåda och tycka till om, och därför möjligt att säga emot. Konsten är också på ett vis anti-auktoritär då den aldrig utger sig för att redovisa sanningen om ett fenomen, utan bara är uttryck för en eller några få individers upplevelse. Samtidigt är konsten och konstnären i hög grad auktoritär. En av konstens viktigaste egenskaper är att den är annorlunda och särskild. Alltså något ovanligt som kräver extra koncentration och förmåga till närvaro. Konstnären är medskapare till denna aura, och förväntas också ha särskilda egenskaper, en särskild lyhördhet och uttrycksförmåga. Här finns beröringspunkter med forskarens roll, som

i likhet med konstnären förväntas vara någon som står utanför situationens politik och sociala och ekonomiska relationer. Men då forskaren legitimerar sig genom att referera till ett helt forskarkollektiv, representerar konstnären aldrig någon annan än sig själv. Alltså finns en annan sorts möjlighet

### Samtidigt är konsten och konstnären i hög grad auktoritär.

för andra att säga emot, tycka tvärtom, eller ignorera denna person.

Konstnärliga arbeten kan vara ett sätt att engagera sig i ett tema och en plats och på så sätt inleda en dialog med platsen. Genom att den konstnärliga processen och resultatet materialiserar och tydliggör forskningsresultat möjliggörs en dialog inte bara om empirin utan även om forskningens slutsatser. Om man ser konst som en deltagande forskningsmetodologi kan man också jämföra konsten med andra deltagande forskningsmetodologier. Jag tänker särskilt då på en jämförelse av förhållandet mellan forskaren och det som undersöks. Forskarens roll kan variera, från att vara den som undersöker världen utifrån, till den som möjliggör eller modererar ett samtal med det som ska undersökas, till forskaren som regissör av skeenden eller som någon som främst uttrycker en egen upplevelse av något, en konstnär. Om man sätter detta i relation till vilken makt den som undersöks har att definiera sig själv, från ett passivt undersökningsobjekt, till ett en aktör, till en uttrycksfull konstnär, skapas ett fält som



**Bild 6:**  
Positioner  
för forskare  
och deltagare  
i förhållande till  
olika ontologier och  
epistemologier.

kan användas för att beskriva olika ontologiska och epistemologiska positioner på ett samhällsvetenskapligt fält.

I ytterkanten av fältet ett mer positivistiskt paradigm, där forskaren tillsammans med många andra sammanställer och analyserar stora mängder data för att hitta generella strukturer. I centrum av fältet ett mer interpretativt paradigm, där forskaren är mer av en konstnär som går i dialog med andra subjekt i ett samtal om den värld man skapar tillsammans, i syfte att hitta det enskilda motivet och det särskilda i situationen.

Dessa olika positioner illustrerar den mångfald av perspektiv som behövs för att beskriva en komplex och rörlig social verklighet. Genom att se till att röra sig över hela ytan av forskningsparadigm garanteras konfliktfyllda, dynamiska och kreativa forskningssamarbeten.

Med denna bild vill jag också betona att konstnären/forskarens roll inte är fastlåst utan är positioner på glidande skalor. De är dessutom performativa och förhandlingsbara och kan användas som verktyg, alltså metoder för att skapa

olika situationer och förväntningar. Rollen som konstnär har här stora likheter med rollen som forskare. När konstnären/forskaren går in i ett socialt rum skapas en viss förväntan, i sämsta fall en negativ förväntan och osäkerhet, men ofta en uppyrmd känsla och koncentration.

Det krävs både en stor osäkerhet och en uppyrmd koncentration för att kunna bryta med den egna föreställningen om ett fenomen. Här behöver vi styrkan och passionen i det personligt situerade motivet, men också träning i att utsätta detta motiv för granskning. Den reflexiva process, som den konstnärliga processen innebär borde därför utgöra en viktig del av en vetenskaplig forskning och är en förutsättning för vetenskaplig utveckling.

### Noter

1. Nomedas och Gediminas Urbonas med Giacomo Castagnola, Daniela Lazoroska, Mirko Lempert, Nathalie Wuerth, Rut Karin Zettergren, Ami Kohara, Valentin Brutaru och Jacquelyn Davis: *Husby channel: Tv in an expanded field*, Performing the Common 2012, <http://www.vilma.cc/husby/> (14/12 2012).
2. Donna Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books 1991. s. 183–201. Sandra Harding: "“Strong objectivity”: A response to the new objectivity question", *Synthese* 1995:104, s. 331–49.
3. Karl Popper: "The problem of Induction", Marin Curd och J. A. Cover (red.), *Philosophy of science: the central issues*, W.W. Norton 1998, s. 427.
4. Popper 1998, s. 426–432.
5. Harding 1995, s. 331–49.
6. Lorraine Daston: "The Moral Economy of Science", *Osiris* 2nd series, vol. 10, 1995, s. 2–24.
7. Claude Bernard: "Introduction à l'étude de la médecine expérimentale", [www.gutenberg.org/cache/epub/16234/pg16234.html](http://www.gutenberg.org/cache/epub/16234/pg16234.html) (14/12 2012).
8. Daston 1995.
9. Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press 1993. Natalie Heinich: *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Princeton University Press 1997.
10. Heinich 1997.
11. Marta Edling: *Fri konst? Bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995*, Makadam 2010.
12. Förändringen av konstnärsrollen sedan medeltiden och framåt är till exempel beskrivna i Howard Becker: *Art Worlds*, University of California Press 1982. Pierre Bourdieu: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Symposium 2000. Vera Zolberg: *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge UP 1990.
13. Bourdieu 2000.
14. Se till exempel diskussionerna i *Artistic research*, Annette Balkema och Henk Slager (red.), Rodopi 2004. Henk Borgdorff: *Artistic Research within the Fields of Science*, Kunsthøgskolen i Bergen 2009. Juha Varto: *Basics of artistic research. Ontological, epistemological and historical justifications*, University of Art and Design Helsinki 2009. *The Routledge companion to research in the arts*, Michael Biggs och Henrik

- Karlsson (red.), Routledge 2011.
15. Se till exempel Nina Lykke: "Intersektionalitet – ett användbart begrepp för genusforskningen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003:1, s. 47–56. Leslie McCall: "Intersektionalitetens komplexitet", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2005:2-3, s. 31–56. Paulina De los Reyes: *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Liber 2005.
  16. *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Pergamon 1968- .
  17. Documenta: *dOCUMENTA (13): catalog = Katalog*, Hatje Cantz 2012.
  18. *Dokumentation och presentation av konstnärlig forskning*, Torbjörn Lind (red.), Vetenskapsrådet 2012.
  19. Donna Haraway: *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse: feminism and technoscience*, Routledge 1997.
  20. Haraway 1995; Harding 1995.
  21. Se till exempel J. Gary Knowles and Ardra L. Cole: *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodologies, examples, and issues*, Sage Publications 2008. Arvind Singhal, Lynn Harter, Ketan Chitnis och Devendra Sharma: "Participatory photography as theory, method and praxis: analyzing an entertainment-education project in India", *Critical Arts* juli 2007, vol.21, s. 212–27. Davis Gauntlett och Peter Holzwarth: "Creative and visual methods for exploring identities", *Visual Studies* 2006:1, vol. 21, s. 82–91. Bill Gaver, Tony Dunne och Elena Pacenti: "Cultural Probes", *Interactions ACM* 1999:1, vol. 6, s. 21–9. Susan Finley: "Arts-Based Inquiry in QI: Seven Years From Crisis to Guerrilla Warfare", *Qualitative Inquiry* 2003:2, vol. 9.
  22. Se till exempel Carole Gray och Julian Malins: *Visualizing research. A guide to the research process in art and design*, Ashgate 2004. Efva Lilja: "Throw the Stones Really Hard at your Target, or Rest in Peace" 2009, [www.efvalilja.se/pdf/Throw\\_The\\_Stones\\_eng.pdf](http://www.efvalilja.se/pdf/Throw_The_Stones_eng.pdf) (8/3 2013).
  - Mika Hannula: *Artistic research. Theories, methods and practices*, Helsinki Academy of Fine Arts 2005. *Thinking through art. Reflections on art as research*, Linn Holdridge och Katy Macleod (red.), Routledge 2005.
  23. Christopher Frayling: "Research in art and design", *Royal College of Art Research Papers* 1993:1.
  24. Henk Borgdorff: "Where are we today. The State of the Art in Artistic Research", Torbjörn Lind (red.), *Forskning och kritik. Granskning och recension av konstnärlig forskning*, Vetenskapsrådet 2010. Rolf Hughes, Catharina Dyrssen och Maria Hellström Reimer: "Artistic Research: Today and Tomorrow", Torbjörn Lind (red.), *Form och färdriktning. Strategiska frågor för den konstnärliga forskningen*, Vetenskapsrådet 2011. Graeme Sullivan: *Art practice as research. Inquiry in visual arts*, Sage Publications 2010.
  25. Biggs och Karlsson 2011.
  26. Mika Hannula: "Catch Me If You Can: Chances and Challenges of Artistic Research", *Art & Research* 2009:2, s. 1–20.
  27. Pierre Bourdieu: *The logic of practice*, Polity Press 1990. A. L. Strauss och Juliette Corbin: *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Sage 1998.
  28. Se till exempel Lind 2010.
  29. Haraway 1991.
  30. Hannula 2009.
  31. Claire Bishop: *Participation*, MIT Press 2006.
  32. Tom Finkelpearl: *Dialogues in public art*, MIT Press 2001. Nicholas Bourriaud: *Relational aesthetics*, Presses du réel 2002. Homi K. Bhabha: "Conversational Art", Mary Jane Jacob, Michael F Brenson (red.), *Conversations at the Castle. Changing audiences and contemporary art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1998.
  33. Grant Kester: "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art", Zoya Kucor och Simon Leung (red.), *Theory in contemporary art since 1985*, Wiley-Blackwell 2005.

34. Becker 1982. Bourdieu 2000. Zolberg 1990.
35. Knowles och Cole 2008.
36. Judith Butler: "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity", Kim Atkins (red.) *Gender Trouble*, Routledge 1999.
37. *Föreställningar om det gemensamma [Performing The Common]*, 2012, <http://performingthecommon.se/> (14/12 2012). Karin Hansson, Love Ekenberg, Johanna Gustafsson Fürst och Thomas Liljenberg: "Performing Structure: Fine Art as a Prototype for Participation", *ISEA 2011 Istanbul 2011*, <http://isea2011.sabanciuniv.edu/paper/performing-structure-fine-art-prototype-participation> (12/1 2013).
38. Multimodal Communication for Participatory Planning and Decision Analysis: Tools and Process Models, Institutionen för Data- och systemvetenskap vid Stockholms universitet, <http://dsv.su.se/en/research/egovern/projects/multimodal> (14/12 2012).
39. Aktuella seminarier och utställningar som behandlar förändringen av det offentliga rummet beskrivs till exempel i *Caring culture. Art, architecture and the politics of public health*, Andrea Phillips, Marcus Miessen (red.), Sternberg Press 2011. Shannon Jackson: *Social works. Performing art, supporting publics*, Routledge 2011. *Global studies. Mapping contemporary art and culture*, Julia T.S. Binter och Hans Belting (red.), Hatje Cantz 2011.
40. *Bäst före*, Association for Temporary Art [a:t], 1991, [www.temporaryart.org/best\\_before/](http://www.temporaryart.org/best_before/) (14/12 2012). *Den allmänna opinionen*, Association for Temporary Art [a:t] 2002, [www.temporaryart.org/publicopinion/](http://www.temporaryart.org/publicopinion/) (14/2 2013). *Pengar* Association for Temporary Art [a:t] 2001, [www.temporaryart.org/money/](http://www.temporaryart.org/money/) (14/2 2013). *re.produktion*, Association for Temporary Art [a:t] 2005, [www.temporaryart.org/re.produktion/](http://www.temporaryart.org/re.produktion/) (14/2 2013).
41. Se mer i *Dissecting the mundane. International perspectives on memory-work*, Adrienne Evans Hyle (red.), University Press of America 2008. En svensk forskare som använt minnesarbetsmetoden för att utforska sina individuella minnen är Karin Widerberg: *Kunskapens kön. Minnen, reflektioner och teori*, Norstedt 1995. Karin Widerberg: "Alternativa metoder - alternativ förståelse: Att utforska det sociala och multipla 'jaget' genom minnesarbete", Åsa Lundqvist, Karen Davies och Diana Mulinari (red.), *Att utmana vetandets gränser*, Liber 2005.
42. Shiva Anoushirvani: *Edge City Talkshow, Performing the Common 2012*, [http://performingthecommon.se/public/?page\\_id=516](http://performingthecommon.se/public/?page_id=516) (14/12 2012).
43. Ester Barinaga: *Powerful dichotomies. Inclusion and exclusion in the information society*, Economic Research Institute, Stockholm School of Economics (EFI) 2010.
44. Åsa Andersson Broms: *Potemkins kulisser*, Performing the Common 2012. [http://performingthecommon.se/public/?page\\_id=568](http://performingthecommon.se/public/?page_id=568) (14/12 2012).
45. Johanna Gustafsson Fürst: *Husby 2012*, Performing the Common 2012, [http://performingthecommon.se/public/?page\\_id=527](http://performingthecommon.se/public/?page_id=527) (14/12 2012).
46. Karin Hansson: *The Affect Machine*, Performing the Common 2012, <http://affect-machine.org/> (14/12 2012).
47. Kickstarter: <http://www.kickstarter.com/> 2012-12-14. Crowdfunder: <http://www.crowdfunder.co.uk/> (14/12 2012).
48. Bourdieu 2000.

## Nyckelord

Konstnärlig forskning, praktikbaserad forskning, deltagande metodologi, stadsplanering, Husby

## Karin Hansson

465 4th Street Brooklyn

112 15 New York

USA

E-post: [Karin.hansson@kkh.se](mailto:Karin.hansson@kkh.se)