

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.¹ 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.² 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.³

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.⁴ 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.⁵ 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.⁶ Detta citat från fysiologen Claud Bernard sammanfattar väl denna positionering versus konsten: "Konsten är jag; vetenskapen är vi."⁷

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.⁸ 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 Heinich, tron på det särskilda, obegripliga som inte går att kopiera.⁹ I detta trossystem är konstnären ett sorts helgon som förkroppsligar en tro på det unikt mänskliga vi alla är bärare av.¹⁰

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.¹¹ Enligt konstsociologin har konstnärsrollen och konstsynen alltid förändrats och definierats olika från en tidsålder till en annan.¹² Bourdieu har visat att fältet är i ständig omförhandling, bland annat på grund av förändrade ekonomiska villkor.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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".¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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.²² 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.²³ Ofta framhålls konstens kreativa praktiker och kritiska potential som värdefulla

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

i ett vetenskapligt rum.²⁴ Michael Biggs och Henrik Karlsson föreslår att konstens roll inom vetenskapen är att ifrågasätta den inom akademien dominerande kunskapsmodellen.²⁵ 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.²⁶

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.²⁷ 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.²⁸ 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".²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² Konsthistorikern Grant Kester föreslår termen "dialogisk konst" som en konst som är förankrad i ett historiskt och socialt sammanhang.³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ 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 2012.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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 ofruktbar. 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

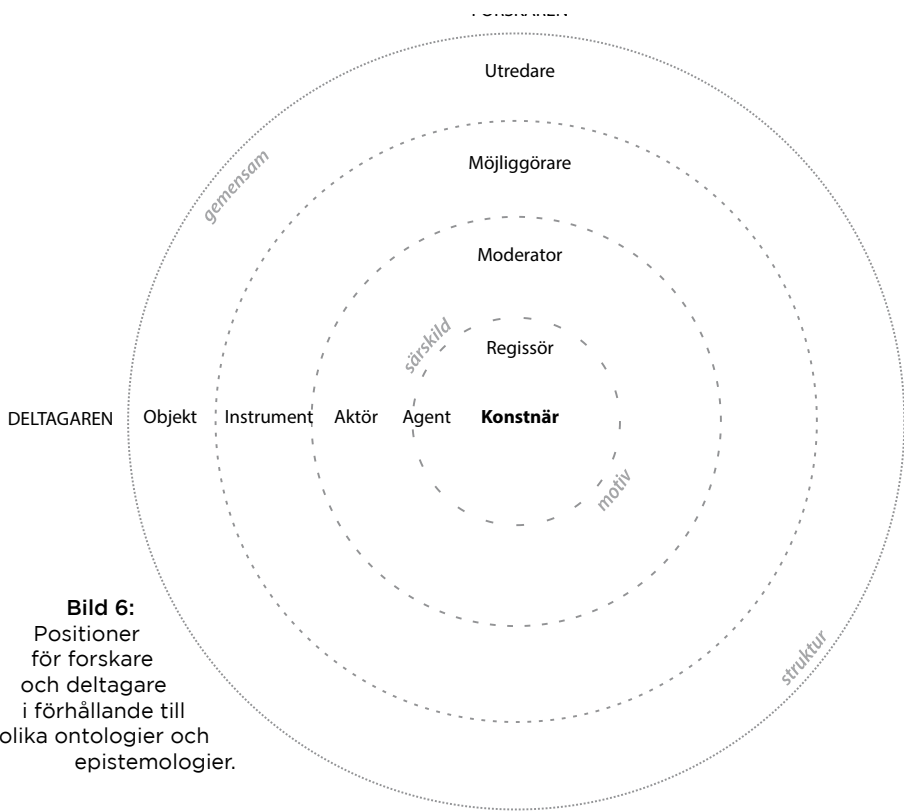


Bild 6:
Positioner
för forskare
och deltagare
i förhållande till
olika ontologier och
epistemologier.

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 upprymd känsla och koncentration.

Det krävs både en stor osäkerhet och en upprymd 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 (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 (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 Furst 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/ (14/12 2012). *Den allmänna opinionen*, Association for Temporary Art [a:t] 2002, www.temporaryart.org/publicopinion/ (14/2 2013). *Pengar* Association for Temporary Art [a:t] 2001, www.temporaryart.org/money/ (14/2 2013). *re.produktion*, Association for Temporary Art [a:t] 2005, 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 (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 (14/12 2012).
45. Johanna Gustafsson Furst: *Husby 2012*, *Performing the Common 2012*, 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

(Translation from Swedish, referred images and articles in original document)

Art as participatory methodology

Author: Karin Hansson

Introduction

A procession carries a life-size wooden motorcar. The route leads from the public art gallery on the edge of the extensive park known as Järvaåfältet, through the suburb of Husby via one of the main roads. Every now and then the procession stops and a guide talks about the place and its history. At one of the pedestrian bridges the wooden car is carried up to the pedestrian level. Traffic in Husby is separated from pedestrians and the guide explains that the plan for developing Husby involves mixing motor traffic and pedestrians in the same way as in downtown Stockholm. Willing hands lift the wooden car up to the walkway and the procession moves on. Now there is serious congestion because a festival is being held in the limited confines of Husby's civic centre with numerous food stalls and crowds of people. In order to make way for the procession the guide calls out: "Make room for the car. Make room for the car." With a great effort and much good humour the car makes its way through the crowds taking part in the festival. The procession passes through the centre of Husby and ends up back at the art gallery. The wooden car is finally laid to rest at a point on the gravel square where a car was arsoned earlier in the summer. One of the participating artists sets light to the wooden car and, when the flames have died down some hours later, we grill our dinner over the glowing embers.

Figure 1: Nomeda and Gediminas Urbonas with Giacomo Castagnola and others: *Husby Channel*, Performing the Common 2012. Photo: Åsa Andersson Broms.

This performance by Nomeda and Gediminas Urbonas with Giacomo Castagnola and others was part of an artistic investigation of how people view "Husby" in which the focus was on comparing Husby, which is a suburb in northern Stockholm, with other similar places in the world.¹ The project, which ran between 2010 and 2012 with some 15 participating artists, was part of a larger research project undertaken at the Department of Computer and Systems Sciences at Stockholm University and the Department of Architecture and the Built Environment at KTH, in collaboration with the Royal Institute of Art in Stockholm. I was the initiator of the project as part of my dissertation, developing it in collaboration with the participating artists and researchers.

Nomeda and Gediminas Urbonas and their students based their contribution on how they experienced the location themselves, using visual images, interventions, discussions and study visits. They formulated their experiences in a guided tour, in burning the car and in a communal meal. Fictional narratives were mixed with affirmations and exaggerations in a sort of concretization of a dream of the suburb; a dream in which the image of burning cars is mixed with utopian ideas about community. Just as conflicts in Husby pertaining to increased rents and cuts in social services strengthened a local sense of community, the ritual conflagration of the car provided a cooking stove and a gathering place. The guided tour created a narrative that bound together contradictory images of the place and turned the spectators into tourists visiting a social system in a state of transition.

Art, to me, is this: Through my position in the room I give expression to the situation as I experience it, clarifying my position and my perspective and enabling a discussion with others about the spaces that we share. This is both simple and very

difficult. Anyone who has tried to paint a landscape will know what I mean. Because what is a landscape and how can I translate the sensations of my senses into expressions that are intelligible to other people? How can I paint a landscape that describes other people's ideas, relationships and patterns of communication? The landscape that is "Husby", in the example just given, is not just one but several contradictory images made up of fragments from different sources – discourses, media images, dreams, rumours and individual events.

How can we understand and describe this complex reality? For me, artistic expression is one way of experiencing the world, developing a language in order to make possible a collective development of knowledge that further expands my own understanding of the phenomenon. With this perspective, art is concerned with a fundamental investigation of one's own perception and participatory methods for constantly destabilizing one's own understanding of the world with the help of others. And so art is a necessary condition for scientific development.

Before I account for my ideas about the methodology of art it may be a good idea to discuss notions about art and science. Art and science are two value-laden words and there are times when they obscure the view with regard to what I want to say. It is like walking about, carrying an ungainly package weighed down by ideas about art and science that everyone has strong views about. Taken together, as in the concept of "artistic research", the totality becomes too heavy to bear. Nor is my ambition, in what follows, to define or to carry the concept of artistic research on my own shoulders. What I want to do, initially, is to give some examples as to *how ideas about art and artistic research are generated in relation to ideas about science*. And I also want to describe *an artistic methodology and to give examples from an artistic research project*. Finally, I shall discuss *the way in which one can see art as a position within participatory research praxis*.

The artist in a scientific space

In 2009 I commenced a research programme at Stockholm University with computer and systems sciences as my main subject, in collaboration with the Royal Institute of Art in Stockholm. As an artist working in this scientific space I am often defined as unscientific – someone who, through her very identity, defines what science is not. This is particularly evident when meeting younger researchers and students who are still shaping their scientific identity. This attitude may seem out-dated following decades of criticism of an objectivistic understanding of knowledge, not least in feminist thinking as exemplified by the likes of Sandra Harding and Donna Haraway.² But the dichotomy between art and science is a readily acquired point of view that continues to dominate. Philosophers of science like Karl Popper and Hans Reichenbach have often used art as a negation to the concept of science:

"Without it [principle of science], clearly, science would no longer have the right to distinguish its theories from the fanciful and arbitrary creations of the poet's mind."³

That is, that even though, according to Popper, Reichenbach has not found the definition of scientific, he knows that *science is not just art*. Popper clearly excludes an artistic approach and all forms of creativity from the domain of science.⁴ For Popper, everything that precedes the theory is unscientific; all notions, ideas, experiences or psychologizing instants that form the basis of what is ultimately expressed in a theory.

According to philosopher of science Sandra Harding historically, discussions of science have not just been concerned with how science is to be defined but also with which groups of people can be scientific and which people are not capable of being objective, but who are too emotional: for example women, black people or artists.⁵ Science historian Lorraine Daston, in an article about the concept of objectivity, points to how the ethos of science has not just been a matter of remaining objective as distinct from the artist's subjective perspective, but has also been a matter of being an anonymous person in a research collective in which the individual's peculiarities are peeled off and are disciplined in a praxis that creates an objectivity that is free of any specific perspective.⁶ A quotation from physiologist Claude Bernard gives a good summary of this position as opposed to art: "Art is I; science is we".⁷ Although these notions about science are not representative of how researchers actually act today, Daston still claims that they continue to be important elements in the researcher's creation of an identity and, not least, in how science is legitimized in society at large.⁸ It can be regarded as a sort of belief system in which the notion of the scientist's objectivity and exchangeability is an important article of faith.

Faith is also important in art according to sociologists such as Pierre Bourdieu and Nathalie Heinich, faith in what is a specifically inexplicable element that cannot be copied.⁹ In this belief system, the artist is a sort of saint who embodies faith in the uniquely human element which we all share.¹⁰

When artists become researchers

What happens when an artist becomes a researcher? How does the youthful field of artistic research relate to ideas about science? In her study of Swedish art colleges, art historian Marta Edling has demonstrated how discussion of what artistic research entails has continued in Sweden since the reform of higher education in Sweden in the 1970s.¹¹ According to sociologists of art the role of the artist and our view of art have changed and been subject to changing definitions from one era to another.¹² Bourdieu has shown that the field is in a state of constant negotiation, not least because of changing economic conditions.¹³ The creation of financial institutions that support an artistic research field will, accordingly, likewise change our views on art.

I am, myself, at the centre of this process of change, being one of the visual artists who is becoming part of the academy. In concrete terms this means that art education in Sweden is being instrumentalized and more transparent to the students, not least to allow for international comparisons. The same process is taking place in other European countries under the auspices of the Bologna scheme, and discussion of artistic research in Sweden broadly mirrors that in the rest of Europe.¹⁴ A large part of the discourse on artistic research at the present time (2013) is actually taking place in this part of the world if one adds up the number of conferences on this theme. As part of the internationalization of art education in Sweden a research level has been added to the BA and MA programmes, and this opens up for more obvious career opportunities in art education. Formerly, lecturers at art colleges were selected largely on their artistic merit, that is, in relation to their success in the field of art in general.

Creating a research level and providing funds for artistic research, has given rise to a new artistic field or subfield. Not surprisingly, there has been lively discussion of these changes. Battles regarding what should be defined as artistic research and not just be considered as art, concern everyone in the field, and not just those who teach at art colleges. In Sweden perhaps the most important battle has concerned itself with whether research training should have a scientific or an artistic base. Artistic exams at

research level were introduced in 2010 and approved examining bodies are currently the University of Gothenburg, Lund University, and the University of Borås. A number of artistic and practice-based doctoral programmes are still being offered within the framework of general research programmes. Thus it is not possible to give an accurate description of the dominant discourse on artistic research. From an intersectional research perspective it is claimed that discourses are structured and maintained by creating different hierarchical levels.¹⁵ One way of achieving a description of the dominant discourse in its Swedish context would be to look at the descriptions of what artistic research is contrasted with. The definition of art that is common to this discourse in the various different artistic contexts that I have been engaged in during the last three years (2009-2012) can also be summarized by a simple negation: *art is not science*. This opinion is repeated in everything from discussions with students at the Royal Institute of Art in Stockholm to seminars and conferences about artistic research with representative of advanced level artistic education in Northern Europe, and to discussions with fellow artists. This represents a reversal of Popper's traditional definition of science as something that is not art. An important aspect of the identity of art in these contexts is, thus, not being science. The science that one is not is a popular idea about science as standing for rationality, the instrumentalization of knowledge, as well as a disregard for the particularities of the individual in favour of what is common and general. Thus it is a science, defined on the basis of a narrowly positivist view of science that is primarily associated with natural sciences.

Paradoxically, it is precisely collaboration with the natural sciences that is held up as an example of artistic research in periodicals like *Leonardo* that publish articles on art, technology, and science.¹⁶ The most recent *Documenta* (2012), the major international exhibition of contemporary art that takes place in Frankfurt every fifth year, highlighted examples of men of science – with the emphasis on men – who have also worked as visual artists. Rooms were filled with their model studies and landscape paintings supporting the notion of the similarity between art's traditional investigative visual praxis and the scientist's investigations of bodies and other natural phenomena.¹⁷

The link between art and material and bodily phenomena is also something emphasized in the Swedish Research Council's latest publication about artistic research and development, with documentation as the subject.¹⁸ This periodical is important in a Swedish context in that it both collects examples of what is regarded as fitting in with artistic research, and publishes reports from artistic research that have been approved and funded by the Council.

In brief, the articles published here give a picture of artistic research that emphasizes that artistic ability is a separate and special talent that loses out when confronted with an academic, text-based form of knowledge. The expression is used simultaneously as proof, experiment and hypothesis. The entire process appears as a sort of performance in which legitimacy is gained by appearing to be "scientific" by borrowing concepts and images from the symbolic world of popular science. By this I do not mean that the underlying process of knowledge is superficial or a pretence but, rather, that one makes use of the props of popular science as a way of distinguishing what one is doing from other artistic practices and of showing that one regards one's art as a type of research.

That is, at the same time that people are using positivistically charged scientific expressions in the youthful field of artistic research, ideas are repeated about the

uniqueness of art and its difference from the negatively defined objectivistically tainted scientific research.

There are several problems with this performatively created scientific role and the claim of a dichotomy between art and science, practice and theory. This emphasis on the difference between art and science obscures differences in power between different art researchers. Thus it is important, for example, to pay attention to what sorts of bodies fit the role of artistic researcher.

The dominant discourse also risks locking up artistic research praxis in an isolated room without contact with the world of research in general. There is clearly a need to develop one's own research praxis in an empathetic environment without everything one does being questioned by a dominant scientific discourse. But instead of claiming that art is something entirely different from science and, accordingly, that artistic research is entirely different from scientific research, I should like to emphasize the similarities. Donna Haraway speaks, for example, of the cultural expressions of doing science as "narrative practices" which, by using certain vocabularies and practices narrate stories about "objectivity".¹⁹ From this perspective, scientific research is also a sort of art. It is art when it is a matter of imagining something previously unknown and expressing this in a way that makes it possible to converse with each other. It is art when it is divided into different genres in which legitimacy can sometimes be created by comparing and referring to other research in the genre. It is art when it is largely governed by fashion and power. By this I mean, in line with feminist theorists of science, that if we are going to be able to see beyond our own perspective, we need to acknowledge ourselves and others as individual and identity-creating subjects.²⁰ Here, the visual arts have developed methods for self-reflection that the research society definitely needs.

In an artistic methodology, personal experience is central

How, then, can one describe an artistic methodology without basing the description on the notion that art is *not* a science? Here I choose to use the concept of methodology not in the sense of using specifically artistic methods like visual images, music, photography, belly dancing or etchings, but in the sense of an approach, the aim that one has in using the method and how one relates to the result. There are innumerable researchers who use artistic methods as a way of catching the attention of the people they are trying to inform.²¹ This does not make the process art or artistic research. What is specific to an artistic *methodology*, in my view, is that the point of departure is not limited to other people's experiences of a phenomenon, but that one's own experience is central. The aim is to understand this experience by engaging others in it and by linking what has been experienced to the overriding structure.

If one surveys the artistic field of research that has grown ever stronger, principally in Europe in recent decades in step with the becoming part of the academy, there is no uniform artistic methodology in the sense of a common approach. Methods and forms are emphasized instead. That is to say they are artistic and practice-based, that the person conducting them is an artist and that the result is artistic.²² This should not come as a surprise in that the starting point for research is advanced art education. Thus there is no discussion as to who is an artist and what is art, but these are defined by means of an underlying circular argument: An artist is someone who does art, and art is something done by an artist. In this respect, artistic research is concerned with developing the artistic field which, in turn, helps artists to develop their art. Not everyone who takes part in artistic research agrees with this, and there are many

voices that maintain that artistic research can also contribute to the wider scientific community. Christopher Frayling, for example, questions the dichotomy between practice and theory, maintaining that both art and science are something practical.²³ The creative practices and critical potential of art are often regarded as valuable in a scientific context.²⁴ Michael Biggs and Henrik Karlsson claim that the role of art in science is to question the dominant model of knowledge in the academic world.²⁵ Mika Hannula emphasizes the importance of an independent artistic field of research but, at the same time, places art in a qualitative research paradigm and notes art's reflective practitioners and their emphasis on the personal situation.²⁶

Self-reflection is obviously something that appears in all areas; the importance of reflection within qualitative methodology as a way for researchers to catch sight of and visualize their own motives and, possibly personal interests, is stressed.²⁷ In a modernist type of art education, self-reflection is not just an important aspect but is central to all endeavours. It is self-reflection that governs everything: determining what is interesting, explaining what is being done and the reasoning underlying this.

Many articles about artistic research emphasize the essence and materiality of art as opposed to the text-based productions of the academic world.²⁸ I am opposed to this essentialisation of art. Visual art is, in the best instance, the development of a language and is not necessarily anything other than a text. On the contrary, art is about actively participating in a fluid contemporary world constructed, and constantly reconstructed, by humanly created texts, symbols and images. I maintain that all forms of artistic expression (like this article) have their limitations. In the best instance they can only capture a tiny fraction of the complexities that are waiting to be expressed or to have an impact on us. For me, materializing ideas and thinking by doing is a matter of testing theories and models, in which the mode of expression develops theories in an iterative process in which theory and practice are one. It can be advantageous to place an artistic methodology within a qualitatively directed research practice. By qualitative I mean an interest in variation and complexity, and that which departs from the established pattern; what is individual and separate, as well as the link between this micro level and structural factors. The point of departure is that we will discover something that we did not already know. But if this is to transpire, we need to be responsive and open to what is happening in the process.

This qualitative approach means that the researcher's position is central in that information is defined and interpreted using the researcher's own experience. Thus feminist researchers emphasize the importance of "situated knowledge".²⁹ An artistic methodology is highly relevant here, that is, an approach to knowledge production in which art is a reflective process that makes use of artistic methods as a means for understanding oneself and, by extension, the world around.

Mika Hannula also describes art as an "impassioned" participatory praxis. Something whose primary aim is to communicate with others.³⁰ In this perspective, art is a form of dialogue, a participatory methodology. By art as participation I mean not just what is termed participatory art, but everything that can be included in the concept of art. In participatory art, the general public is involved directly in the creative process, as an agent or collaborator.³¹

Other interpretations and titles for art of this type are socially committed art, community art, dialogue-based art, relational aesthetics, or an art that converses, depending on which aspects of participation we mean.³² Art-historian Grant Kester proposes the term "dialogical aesthetics" to describe art that is rooted in a historical and social context.³³ Here the artist is engaged in a collaborative dialogue with the context, a dialogue that also questions the authority of the artist. The importance of

the artist's subjective experience is minimized and the artist is rather seen as a moderator, while art is viewed as a platform for discussion rather than the expression of someone's experiences. I try not to overemphasize this division into participatory and non-participatory art, shared experiences and individual experiences. Traditional painters also engage themselves in the world around them and gain impressions from their own era. People viewing a work also take part in creating it through their specific reading. Art that uses more traditional forms of expression can also be experienced as less frightening and more comprehensible to a public that may sometimes feel uncomfortable in the open spaces of relational aesthetics.

When I emphasize that art is a participatory discipline I do not mean that it has to be concerned with participation or be interactive in a situation where a work of art is created by a group of participants. My point is that it is precisely the artist's position as an individual subject that makes further dialogue with the situation being investigated a possibility. If the researcher/artist is a person who is committed and with clear views and an ability to express them one can meet and criticise her. Unlike ordinary research data, the artist's results are communicated more directly, as a reaction to the situation and this creates the conditions for further dialogue. Here an individual work of art can be the starting point of the dialogue, or the dialogue can be the starting point for the work process itself.

Creating focused attention

Artistic methodology is not, in itself, a specific genre, nor a particular material, colour or shape. What is considered a work of art and what is regarded as an artistic material differs from one context to another. Five hundred years ago art was primarily a craft and the aim was to be good at dealing with colour and form.³⁴ Craft skills are still important, but now it is not just a matter of creating objects but also of being skilled in theory. Art education in Western art colleges has to do both with being able to give artistic expression to something and of positioning it in a wider theoretical context. It is, thus, difficult to speak of a specific artistic method. Basically it is a question of an artistic approach. Here the very concept of art is an important tool, that is, the collective notion that art is something special and important that deserves extra attention. Art means making phenomena important, distinct and special, and in this way creating a more concentrated focus for what one wants to talk about. Here the artist's role is also important and the myths surrounding the artist and the work of art, as well as all other works in the history of art, are part of the artwork. Thus art is a matter of creating a context that makes art credible as art, and that charges the art object with a variety of narratives.

In other research fields artistic methods like painting or drawing are regarded as a species of qualitative methods.³⁵ The artistic methodology that pervades the artistic practice is not so much based on a particular genre or method but on an understanding of art as a reflective process in which the work of art is a subset of the artist's discourse rather than an end in itself. The methods that are used to achieve the narrative that is mediated by means of the work of art are not concerned here with colour or material, but with methods for playing with norms and conventions and different ways of monitoring one's own convictions. Breaking with tradition is normative in art. For example, diverse methods for deceiving one's own perceptions are common. Judith Butler argues that cultural change comes from our capacity to undermine norms by twisting language so that it relates better to non-established structures.³⁶ Essential to exceeding the norm is distance and a degree of independence in relation to the dominant affirming structures. That is, an ability to exist without

being affirmed. The identity of the artist is, traditionally, that of an outsider who, like the researcher, is not part of the dominant social context and who is therefore able to question what is generally taken for granted in that context. Instead, affirmation is sought from other artists who also define themselves as outsiders and who have even made breaking with norms the centre of their sense of community. Thus art can be seen as a practice that plays games with expressions of dominant points of view and norms and, in this way, queers these discursive practices and makes a variety of readings possible. Ordinary creative methods in visual art are, for example, practices like changing the positions of objects, colours or genders, or identifying what is not stated in an image. Allegories and metaphors can also be ways of developing ideas and images. Different techniques, perspectives or depths of focus help us to change our own ideas about how reality is created.

An art project as a form for a thematic investigation

The performance involving the wooden car and its procession that was created by Urbonas and others with which I introduced this article was part of an art exhibition entitled *Föreställningar om det gemensamma* [Performing the Commons] which took place in and around Husby Public Art Gallery and Moderna Museet in the summer of 2012.³⁷ The exhibition discussed the conditions applying to community and the commons based on the location of Rinkeby-Kista by means of fifteen artworks that illuminated the theme from a variety of artistic perspectives. The invited artists participated in their role as experts, on the grounds that they are experienced artists and specific people and that they had earlier researched similar issues. In choosing the artists, the ambition was to create a variety of artistic approaches and forms of expression in order to stress the content and the process in the artistic venture, rather than the form of the works. Besides the artists, there were researchers from the Department of Computer and Systems Sciences at Stockholm University and from the Department of Architecture and the Built Environment at KTH as well as students from the Royal Institute of Art in Stockholm. The exhibition was part of a three-year research project on urban planning and information and communication technology entitled *Multimodal Communication for Participatory Planning and Decision Analysis: Tools and Process Models*.³⁸ Here the art project acted as a way of investigating the locality and its pattern of communications as well as problematizing ideas about space, the public domain, democracy and community. Our ambition was to link up this place with other places globally by inviting in artists from places undergoing similar types of change, places where the local community is being fragmented and transformed by globalization and the dismantling of the welfare state. Changes in the public domain are a source of lively discussion on the international art scene.³⁹ Here we had the opportunity of putting this critical discussion to work in a process of change at a local level. Our work started from an assumption that the communications system that we use for organizing ourselves is a bearer of norms and ideologies. By investigating these and by learning to understand how they collaborate with other structural factors we can also experiment with a scenario in which one part of a system is changed, shifted or exaggerated.

In the research project we also stressed the importance of having a multiplicity of methods and forms of expression that could be self-contradictory. The artists' individual projects created a more complex, stranger and multifaceted image of the "problem" and of what the place had to offer. Instead of merely observing the place, we maintained an active dialogue throughout the project by materializing our impressions and conclusions. Thus the art project acted as a participatory method and

a public space for the questions that arose. In parallel with undertaking the art project we held public seminars and more conventional qualitative and quantitative investigations which, taken together with the project itself, gave us a better understanding of the particular communications structure of the place.

Positioning an artistic investigation at a specific location and/or within the framework of a particular theme is common practice in contemporary art, if not actually a norm. What distinguishes this project from other art projects more closely run by curators is the emphasis on knowledge being created within the group of participating artists; a methodology that I developed in earlier projects.⁴⁰ In this particular project we have devoted unusually much time to this process of knowledge creation.

Generating knowledge collectively in a group exhibition

While I was curating this exhibition I focused on the collective creation of knowledge that takes place in a group exhibition and I tried to encourage this in various ways. In a thematic exhibition the artists contribute their own personal perspectives but they relate to a common theme and, at times, to shared experiences. The individual artworks are developed partially collectively since the artists meet regularly and reflect on the project as well as sharing information. This information can be in the form of interesting texts that deal with the subject, or as practical questions like how the local administration works or why a particular building is sited at a particular place. Although the exhibition at Husby was based on a predetermined theme, it developed thematically through the work and reflection of the artists in dialogue with different points: the artist's on-going project, the overall discussion of the theme and the various structures that were made visible through the shared work.

This collective approach to work touches on what is known as “memory work”, a qualitative feminist model in which the participants collectively or individually analyse their own memories pertaining to a particular subject.⁴¹ In its feminist understanding of knowledge, memory work is reminiscent of the artistic methodology in that it is concerned with founding an understanding for overriding social structures in one's own personal experience. Precisely for this reason we made use of memory work in this project as a method of penetrating and developing the subject through our collective experience. The artists and the researchers from KTH and from Stockholm University discussed their own experiences of place and community in order to develop the common theme and to root abstract ideas into situations that we had experienced ourselves.

Edge City Talk Show

The concepts of boundaries and unboundedness were used as trigger words in the memory work. Here, Shiva Anoushirvani focused on the informal boundaries between the suburbs of Husby and neighbouring Kista. In the art project entitled Edge City Talk Show she continued her work on experiences as to how bodies in the public domain are regulated and defined by invisible boundaries.⁴² The boundary between Kista and Husby is not just an economic and social boundary. It is also a boundary between work and private life, production and reproduction. Husby gets placed in the “home” category while Kista means “work”. These positions are also gendered and categorized by age. Ester Barinaga's ethnographic study of the area shows how the division that exists there is further reinforced by media reporting.⁴³ On one side of the divide there are children, old people and women. The people are immigrants and they are occupied with looking after the elderly and children. On the other side are

employed, middle-aged men. The inhabitants are “nomads” and they belong to an international class. In Husby people are isolated from Sweden while in Kista they have contact with the world around them. This division, created by the media, creates a sort of identity for the people living in the neighbourhood even though it may not agree with the facts. In her work, Anoushirvani investigates these contrasts and boundaries by creating a sort of hybrid out of the two suburbs. By moving office equipment from Kista to the public spaces of Husby and by using jargon from a typical talk show she places a familiar image in the “wrong” place, thus clarifying the contrasts by means of a concrete situation. Local celebrities are invited to discuss their views about work, “networking” and their own desks. The hostess for the talk show speaks to her guests in Swedish with an American accent, discussing issues like how to dress for work, which colours one chooses for the office and why one wants to sit on the upper floors of a skyscraper. Everything is “brilliant”.

What does the artwork really do in this context? What does this concretization of contrasts and social boundaries actually achieve? Here the materialization of an event is an important act generating knowledge with all that that involves: a specific place, getting permissions, writing a manuscript, finding actors and participants, finding a venue and the necessary technical equipment, realizing a set design and producing costumes, not to mention explaining or convincing everyone as to how the project is to be carried out; and, ultimately, taking charge of everything and editing the material, presenting it at an exhibition, and explaining it to the local media and the public. All this on a miniscule budget which means that everyone taking part is doing so because they are interested and they will not let it go until they see the result.

Figure 2: *Edge City Talk Show* by Shiva Anoushirvani 2012. Photo: Martin Hultén.

Realizing the work thus involves numerous people in a state of development, creating meetings, associations and relationships. That a complex work process creates new insights is obviously in no way unique to art. What is specific here is, rather, that the point of departure for the investigation comes from a particular person’s own ideas and questioning. A desire or a sense of unease that is not really clear and that thus needs to be formulated.

Anoushirvani’s installation, together with video documentation of the event is comical and creepy at the same time. By letting different and sometimes contradictory discourses meet in the form of different characters in a TV sofa she concretizes the conflicts that are inherent in social spaces.

Figure 3: *Potemkin’s façades* by Åsa Andersson Broms 2012. Photo: Åsa Andersson Broms.

Potemkin’s façades

Another way of understanding a dilemma is to exaggerate it, or to move it to a different context. In *Potemkin’s façades* Åsa Andersson Broms explores the architectural visions that have been devoted to Husby and to other similar urban projects by creating a false façade in the waterfront white style that is so fashionable here.⁴⁴ The notion of the Potemkin façade goes back to the story of the occasion when Prince Grigory Potemkin, favourite of the Empress of Russia, Catherine the Great, was reputed to have distorted reality with the help of false façades. When the empress visited the territories that he had colonized on her behalf in the Ukraine he used painted façades to give the impression of a wealth that did not exist. The concept of

the Potemkin façade is still used today as a way of describing a situation in which someone has created a beautiful façade in front of a reality that is not nearly as nice.

Åsa Andersson Broms' work uses a façade showing a modern white-plaster exterior with patterned glass balconies in the same style that was adopted in refurbishing some of Husby's 1970s architecture to cover up one of the picturesque historical buildings that has been preserved in Husby. Thanks to this shift from one sort of building (high-rise apartment block) to another (red timber cottage with white details) she crosses the boundary of what has been considered to be in need of the "Järvalyft" refurbishing programme, and she helps us to position today's architectural visions in a historic context. Perhaps it is not the 1970s design that is Husby's real problem but the social problems and the fact that the area has not been properly revamped since it was built. The freshly painted white façades are, literally, façades intended to hide the more serious, underlying problems, from sight. The work also poses questions about whose aesthetic ideals govern and how power is expressed through the ideals of the dominant class.

Husby 2012

An aesthetic is a bearer of norms and ideologies. By investigating the links between form and norm, the underlying ideologies are brought into view. Johanna Gustafsson Fürst has long been interested in the Husby aesthetic. Colours, materials and the way in which the buildings relate to each other are aspects to which she has returned in several works. These studies have led on to information about the values that underlie the small-scale public spaces in the neighbourhood. These spaces were created with the aim of promoting a sense of community and public discussion on an intimate scale. The city centre consists of a number of small public squares linked by narrow streets intended for pedestrians. On these streets there are shops, the public library, health centre and meeting rooms. When Husby was being built, it was claimed that the central buildings were a sort of public cooperative with restaurants and kindergartens on the ground floor with schools and the subway just round the corner. The neighbourhood is green and leafy and close to open countryside. This contrasts strongly with neighbouring Kista where the public spaces are dominated by a gigantic, glazed shopping mall. The material result of her artistic work was *Husby 2012* which consisted of a poster that could also act as a flag, as an emblem for Husby and a graphic identity.⁴⁵ The starting point for the design was the street plan of Husby while colours were typical of the 1970s. The poster and the histories that were woven into the design were spread locally via the public art gallery and the shops around the square. Work on the project involved numerous people who contributed in various ways and who indirectly provided more information about the locality and its relations. The point of departure for this dialogue with the locality was the artist's own previous work in Husby and an interest in norms pertaining to architecture and social planning. It is also concerned with understanding how the aesthetic norms that have shaped us since childhood and have developed further during our education, are situated historically and socially.

Figure 4: *Husby 2012* by Johanna Gustafsson Fürst 2012. Photo: Åsa Andersson Broms.

The Affect Machine

One important aspect of artistic methodology is self-reflection which is constantly posing questions like "How does this urban planning affect me?", "Why do I choose to

paint that wall white?”, “What am I doing here?”. In *The Affect Machine* I have investigated aspects that are very dear to me, the conflicts that I experience in creating my own identity in relation to other identities.⁴⁶ The place investigated is virtual, a social space that runs through the locality – in this instance Husby – dividing it into parallel layers based on subtle differences in how we behave and who we mix with. By investigating a phenomenon like crowd financing and by using these principles on another phenomenon such as social networks online, market places for social relations are created in which one can buy and sell shares in people. Much in the same way as with Pokémon cards, but with flesh and blood avatars who relate to each other through a sophisticated points system. The method used is to materialize the situation in detail. Sketching scenarios in which I design each function with extreme care in order to see what it leads on to. In this way I achieve a system design that can be compared with a modern sort of slave market, a trading system for social capital that makes more flexible types of family relationships possible. By “queering” discursive practices by moving a principle to an “incorrect” context and in this way twisting the context, I loosen the foundation of my own understanding and can see other possible readings.

Figure 5: *The Affect Machine* by Karin Hansson 2012. Photo: Björn Larsson.

The starting point for the work lay in my attempts to finance the art project in Husby. Financial crises, digital technologies and a new sort of network economy have, in recent decades, created an incentive to find new ways of funding the visual arts. So-called “crowd funding” is one such way. Sites like Kickstarter and Crowdfunder make it possible to get small – though potentially numerous – contributions from a large group of people.⁴⁷ In this way, even unknown artists can, in theory, reach out to a broad network of people interested in art; a network that, in the best instance, functions as a loyal audience and PR support for projects that are realized. Through micro-financing artists it is claimed that the model makes it possible for people other than the economic and cultural elite to become patrons of the arts. Hordes of fans can now pay directly to the artists (and the Crowdfunding sites) and, in this way, can get a little closer to the sacred and the unique.

But it is not just the economics of art that orbit about special people. Uniqueness is something that is stressed among increasing numbers of professions. Not just artists, but all forms of creative workplaces stress the unique person behind the production such as chefs, DJs and PR consultants. Promoting a personal brand in the form of taste, professional training and social relations is also central to every career in an insecure and flexible labour market and not just in the creative sector. Bourdieu claims that the liberal ideas of individual freedom and artistic freedom are linked.⁴⁸ The perfect worker is an artist for she is flexible, self-motivated, does not demand a salary and creates her own market. The particularity of the individual, their special skills and uniqueness, are emphasized not just in working life but are also an essential theme of the Western cultural sphere. It is not a person’s productivity that is the theme of films, books, songs, but a longing and desire for a single and uniquely existential situation.

Giving expression to these notions helped me to proceed with working on my ideas and finding links between disparate cultural phenomena like Facebook, Pokémon, children’s author Tove Jansson and the stock market. For example, I designed a trading place for social capital in detail, complete with marketing slogans of the site to the residents in Husby. I designed Pokémon for schoolchildren and I described the

conflict in story-form for nursery-school children. Husby functioned as a concrete case, a way of getting beyond the artwork's limited field of production and abstract ideas about community and about finding other ways of describing and investigating the social situation.

Art as a position within a participatory research praxis

I commenced this article with a discussion of the expectations that words like art and artist generate in a scientific context and how people position themselves in artistic research in contrast to a persistent idea about science. Whereas art creates by not being science, artistic research is carried out *differently from scientific research*. Power structures between artistic researchers are hidden here. The discussion as to *what* is artistic research obscures the underlying question as to *who* is reckoned as an artistic researcher. I maintain that the art-science dichotomy is overplayed and fruitless. Artistic research can, instead, be an important part of a scientific research project and a necessary condition for scientific development.

I took, as an example, a research project about communication technology and urban planning in which the artistic work introduced space for reflection in which the concepts, notions and data of the project were questioned and distorted, and were thus able to be interpreted in new ways. The artworks also acted as the point of departure for a more interdisciplinary approach. By emphasizing the personal and unique aspects of the meeting between questioning, individual and place, and by starting my investigation in this meeting, there were no preordained methods or theories to follow. This offered a more open entry to the theme with theory being built out of the conversation with the locality which led on to different research fields – from urban planning to economic theory and research into social networks. Thus an artistic methodology provided a way of getting at a larger number of issues rather than providing an answer to specific questions. Here art functioned as a participatory praxis, though not principally by engaging a large number of participants in artistic production. Participation is mainly about the fact that artists are clear about their own motives, ideas and conclusions. By communicating this directly as a reaction to place and theme, either in the exhibition or in the work process, the ground is prepared for a dialogue. In this respect, there is a great difference between the way in which the results of scientific research are accounted. Although scientific researchers may develop their conclusions in a dialogue with a group of informants, it is unusual for the end results to be returned to the informants directly.

Participation methodologies always involve unequal power relationships with regard to the researcher and what is being researched. The artistic researcher is no exception but here a different power relationship is involved which makes a different type of discussion possible. The artist's work is more open to the public viewing the work and reacting to it, with the possibility of opposing its conclusions. Art is also, in a sense, anti-authoritarian in that it never claims to offer the truth about a phenomenon, but is merely an expression of one or of a number of individual experiences. At the same time, art and the artist are, to a great degree, authoritarian. One of art's most significant characteristics is that it is different and singular. Something unusual that demands extra concentration and an ability to be present. The artist is the co-creator of this aura and is expected to have special qualities, a particular sensitivity and an ability to express herself. Here there are similarities with the role of the researcher who, like the artist, is expected to be someone who is not involved in the politics of the situation and the social and economic relations. But since scientific researchers legitimize themselves by reference to the entire collective of

researchers, artists never represent anyone other than themselves. Thus there is a different sort of possibility for other people to oppose things, to think entirely differently, or to ignore this person.

Artistic work can be a way of engaging oneself in a theme and a place and, in this way, of starting a dialogue with the place. Since the artistic process and the results materialize and clarify the research results, there is the possibility of dialogue not just about empirical data but also about research conclusions. If one regards art as a participatory research methodology one can also compare art with other participatory research methodologies. I am thinking, in particular, of a comparison of the relationship between researcher and what is being investigated. The researcher's role can vary from being the one who investigates the world from outside, to the person who makes possible, or acts as moderator for a discussion with whatever is to be investigated until the researcher, as the director of an event or as someone who principally expresses her or his own experience of something, an artist. If one places this in relation to the power that the person investigating has to define themselves, from a passive object of investigation to an actor and then to an expressive artist, a field is created that can be used to describe different ontological and epistemological positions in the social-science field.

Figure 6: Positions for researcher and informant in relation to different ontologies and epistemologies.

On the edge of the field there is a more positivist paradigm in which the researcher, together with numerous other people, compiles and analyses large amounts of data in order to locate general structures. At the centre of the field there is a more interpretative paradigm in which the researcher is more of an artist who enters into a dialogue with other subjects in a discussion of the world we create together with the aim of finding the individual motif and the particular in the situation.

The various positions illustrate the diversity of perspective that is required in order to describe a complex and flexible social reality. Ensuring that one moves across the entire surface of the research paradigm guarantees a conflictual, dynamic and creative research collaboration.

By means of this image I also want to emphasize the fact that the artist/researcher's role is not fixed but is a matter of positions on a sliding scale. Their role is performative and negotiable and it can be used as a tool, providing methods for creating different situations and expectations. Here, the role of the artist is very similar to that of the researcher. When the artist/researcher enters into a social space this gives rise to certain expectations; in the worst instance negative expectations and insecurity, though often a sense of elated concentration. Both serious insecurity and elated concentration are essential if one is to break with one's own preconceptions. Here we need the strength and passion in the personally situated motive, but also training in subjecting this motive to inspection. The reflective process that is an essential aspect of the artistic process should, then, serve as an important part of a scientific research project and should be an essential condition for the development of science.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47

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.¹ 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.² 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.³

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.⁴ 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.⁵ 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.⁶ Detta citat från fysiologen Claud Bernard sammanfattar väl denna positionering versus konsten: "Konsten är jag; vetenskapen är vi."⁷

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.⁸ 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 Heinich, tron på det särskilda, obegripliga som inte går att kopiera.⁹ I detta trossystem är konstnären ett sorts helgon som förkroppsligar en tro på det unikt mänskliga vi alla är bärare av.¹⁰

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.¹¹ Enligt konstsociologin har konstnärsrollen och konstsynen alltid förändrats och definierats olika från en tidsålder till en annan.¹² Bourdieu har visat att fältet är i ständig omförhandling, bland annat på grund av förändrade ekonomiska villkor.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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".¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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.²² 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.²³ Ofta framhålls konstens kreativa praktiker och kritiska potential som värdefulla

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

i ett vetenskapligt rum.²⁴ Michael Biggs och Henrik Karlsson föreslår att konstens roll inom vetenskapen är att ifrågasätta den inom akademien dominerande kunskapsmodellen.²⁵ 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.²⁶

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.²⁷ 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.²⁸ 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".²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² Konsthistorikern Grant Kester föreslår termen "dialogisk konst" som en konst som är förankrad i ett historiskt och socialt sammanhang.³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ 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 2012.³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ I detta projekt har

vi ägnat särskilt lång tid att utveckla detta kunskapsgörande.

Det kollektiva kunskapsgörandet i en grupputställning

I arbetet med konstutställningen tog jag som curator fasta på det kollektiva kunskapsgörandet som tar plats i en grupputställning 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.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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 sloganerna för marknadsföringen av sajten till boende i Husby, designade en Pokémon 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 ofruktbar. 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

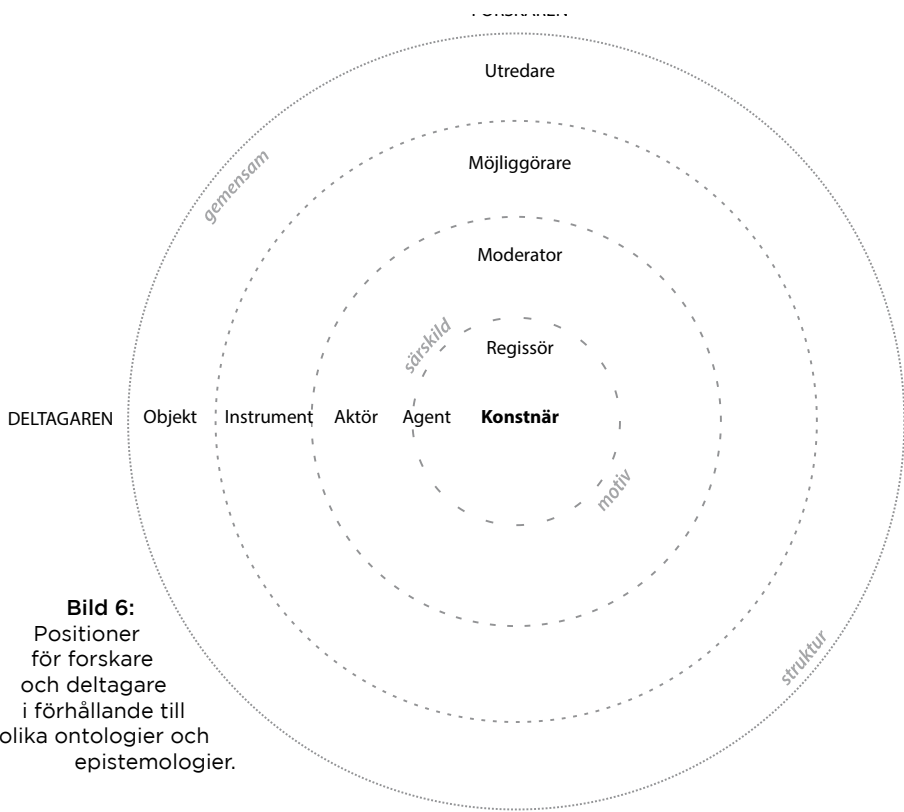


Bild 6:
Positioner
för forskare
och deltagare
i förhållande till
olika ontologier och
epistemologier.

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 (14/12 2012).
8. Daston 1995.
9. Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press 1993. Natalie Heinrich: *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Princeton University Press 1997.
10. Heinrich 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 (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 Furst och Thomas Liljeborg: "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/ (14/12 2012). *Den allmänna opinionen*, Association for Temporary Art [a:t] 2002, www.temporaryart.org/publicopinion/ (14/2 2013). *Pengar* Association for Temporary Art [a:t] 2001, www.temporaryart.org/money/ (14/2 2013). *re.produktion*, Association for Temporary Art [a:t] 2005, 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 (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 (14/12 2012).
45. Johanna Gustafsson Furst: *Husby 2012*, *Performing the Common 2012*, 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