

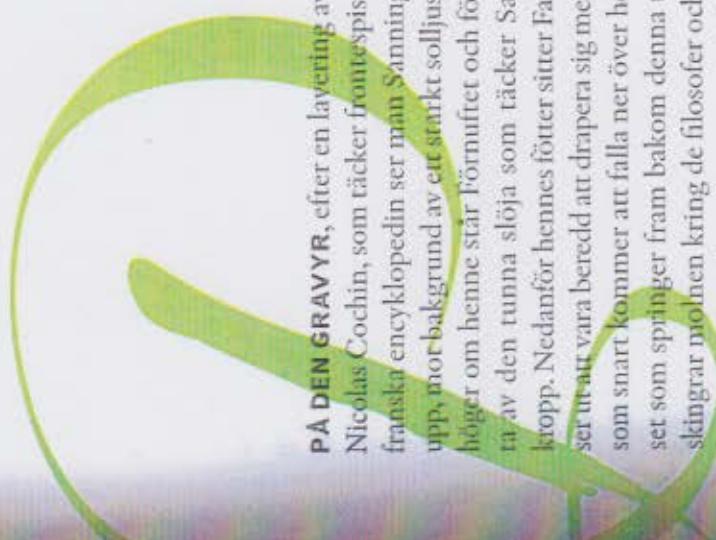
Det som utmärker filosofin, och skiljer ut den från det vulgära, är att den inte accepterar något utan prövning, att den inte erkänner några bedrägliga aningar och att den försöker staka ut gränserna för det säkra, det troliga och det tivelaktiga. Ett sådant arbete kommer med tiden säkert att åstadkomma en tankerevolution, och jag vill tro att tyrannerna, förtryckarna och de intoleranta inte har något att vinna på den. Vi borde tjäna mänskligheten.

(Brev till Sophie Volland från Denis Diderot, 26 september 1762)

Några utgångspunkter för ett kollektivt kunskapsprojekt

Text: Ylva Gislén





PÅ DEN GRAVVYR, efter en lavering av Charles-Nicolas Cochin, som täcker frontespisen till den franska encyklopedin ser man Sanningen längst upp, mot bakgrund av ett starkt solljus. Strax till höger om henne står Förnuftet och försöker slita av den tunna slöja som täcker Sanningens kropp. Nedanför hennes fötter sitter Fantasin och ser ut att vara beredd att drapera sig med den slöja som snart kommer att falla ner över henne. Ljust som spränger fram bakom denna treenighet skingrar molnen kring de filosofer och konstnärer som i kvinnokroppar sitter och halvligger och samspråkar i halvnakna klungor, i en påtagligt fysisk och sinnlig allegori över kunskapens rum.

När den moderna vetenskapen föddes, utanför universiteten, i 1500- och 1600-talens krigshärjade Europa hade Sanningen istället ett betydligt bistrare ansikte, en maskulin krigargestalt som skulle tjäna till att erövra både naturen och den politiska auktoritet som kyrkan vid den här tiden inte längre kunde upprätthålla. Denna karveerövrare, som figurerar både i Bacons skrifter och i stadgarna för de vetenskapliga sällskap som bildas i de större europeiska länderna under 1600-talet, återkommer i uppdaterad form vid grundandena av de moderna forskningsinriktade universiteten. Dit har kvinnor explicit och formellt inte

tillträde, och de Sanningar som ska utmätas i mätningar och vägningar tänks gynna nationalstatsprojektets erövringar och landvinningar av både folksjälar och fjärran länders naturtillgångar.

Bara under lite mer än ett halvsekel däremellan antar kunskapen ett annat, lite uppsluppnare ansikte, och ingenstans är det kanske så tydligt framträdande som i det franska upplysningsprojektet: i utgivningen av Encyklopedin under ledning av Denis Diderot och D'Alembert. *Encyklopedi eller resonerande uppslagverk om vetenskaperna, konsterna och yrkena, av ett bildat sällskap* är den fulla (översatta) titeln på ett verk som gavs ut i 35 volymer mellan år 1751 och 1772. Här finns plancher över fäktningsspositioner sida vid sida av artiklar om kemi och öltillverkning. Flera av texterna har en politisk udd och raljerande ton, inte minst i religiösa frågor, vilket var en av de faktorer som låg bakom både utgivningsförbud och påvebannlysning under dessa två sekler.

Idéhistoriker har pekat på att de moderna humanistiska vetenskaperna tog form inom ramen för Encyklopedin. Men det som slår en samtida läsare är nog mest blandningen av högt och lågt, den personliga tonen och den uttalade intentionen att encyklopedin faktiskt skulle komma till användning, att den i stort som i smått,

om det så handlade om matematik, samhällsfrågor eller boskapsuppfödning, skulle göra skillnad i världen.

I den här texten kommer jag att ta avstamp i några av de kvaliteter och frågor som jag menar att det stora kollektiva encyklopediska kunskapsprojektet rymde: det utåtriktade, argumenterande och inkluderade, blandningen mellan teori och praktik med avsikten att skapa en kunskap för handling, synen på kunskapsbyggen som i grunden politiska och kollektiva. Med stöd hos bland andra en praxisforskare som Donald Schön och med stöd i feministisk vetenskapsteori, kommer jag att argumentera för att detta är goda och produktiva utgångspunkter ifråga om det vi ibland kanske lite svepande kallar konstnärlig forskning.

Forskningens mer problematiska rötter

Till att börja med behöver jag emellertid poängtera varför vi behöver fundera på de grundläggande utgångspunkterna överhuvudtaget. Diskussionen kring både praktikbaserad och konstnärlig forskning tar nämligen ofta avstamp i en ganska lite problematiserad bild av vad konventionell akademisk forskning egentligen är. Resultatet blir inte sällan att man antingen hävdar den konstnärliga forskningens särart och exklusivitet och därigenom undandrar och undanber sig kritisk granskning – eller att man alltför okritiskt accepterar en kunskapssyn och ett sätt att reproducera en vetenskaplig genre som ur en massa

synpunkter faktiskt är djupt problematiska, och det inte bara för en potentiell kunskapsproduktion inom den konstnärliga sfären.

Och i vad består då detta problematiska? Stephen Toulmin skriver i boken *Return to Reason* om den moderna naturvetenskapens födelse under brinnande religionskrig under framförallt 1600-talet. De osäkerheter och mångtydigheter som en författare som Montaigne hundra år tidigare sett som oundvikliga aspekter av både det mänskliga varat och den mänskliga kunskapen, kom att ses som en politiskt riskabel lyx när det handlade om att lägga ett nytt slags fundamentalt sanningssökande till grund för världsliga auktoriteter där kyrkan höll på att haverera.

Kritiker som Vandana Shiva har ju också påpekat att rötterna till idén om det särskilda västerländska förnuftet föds i just denna mylla. Och att idén om detta särskilda slags överlägsna förnuft har legat till grund för ett ganska hänsynslöst exploaterande av resten av världen och till ett djupt förakt för både det kroppsliga och det kvinnliga.¹

Toulmin håller en mindre hård ton, men pekar på att detta, i grunden politiska, förnekande av komplexitet och värdekonflikter kom att leda till stora förluster ifråga om både möjliga kunskaper och sätt att förmedla kunskap, när den enda giltiga grundprincipen för ett legitimt sanningssökande blev den mekaniska rationaliteten. Särskilt pekar han på den fallbaserade etiken, som vid den här tiden försvinner från universiteten (även om

den återkommer i den amerikanska rättstraditionen), där berättelsen som förmedlare av möjliga handlingsvägar i moraliska och världsliga dilemman sågs som en central kunskapsform.

Så länge tror jag att detta räcker för att peka på några centrala filosofiska, politiska och kunskaps-teoretiska problem som ligger till grund för den kunskapssyn som under århundraden utvecklats inom ramen för det vi idag betraktar som närmast självklara sätt att bedriva och gestalta akademisk kunskapsproduktion. Härigenom har jag också antytt att de svårigheter som utvecklingen av en konstnärlig (och/eller praktikbaserad forskning överhuvud) i mångt och mycket har med denna akademiska kunskapstraditions mest problematiska rötter att göra. Samtidigt, och det ska också påpekas, är forskning och kunskapsproduktion långt ifrån något slags enhetlig verksamhet. Den bär dessutom samtidigt med sig en tradition av kritik och skepsis mot auktoriteter, av argumentation och granskning samt av öppenhet.

Kunskap för praxis

Men låt oss backa och börja i en annan ände, i frågan om kunskap för handling. Den amerikanske pragmatiskt influerade filosofen och organisationsteoretikern Donald Schön (1930-1997) är en av dem som gått längst i utvecklande av resonemang och exempel i fråga om vad som utmärker kunskap i och för handling, vare sig det handlar om båtbyggarens sätt att konstruera ett skeppskrov, arkitektens lösningskonversation

med skissandet av hus eller många människors samspel i till exempel en organisationsförändring. Centralt för Schön är idén om en reflekterande praxis. Han lyfter fram den reflekterande praktiken som en forskare, som i vid mening gör experiment och provar sig fram, i en ständig dialog med materialet och situationen. Denna dialog utgör, menar han, ofta en verbalt oartikulerad "reflektion-i-handling" som kan överlagras med flera nivåer av en ofta mer verbal "reflektion-över-reflektion-i-handling". Detta sker kanske oftast i situationer där kunskap ska föras vidare till en student eller lärling, eller av annan anledning behöver göras explicit, som under en organisationsförändring. Viktiga element i en sådan reflektion är anekdoten och exemplet. Exemplet kan ta formen av en fallberättelse, men kan också vara ett objekt, till exempel en synnerligen sjödyglig båt eller en existerande byggnad i arkitektens fall.²

I handling artikuleras hela tiden "teorier-i-handling". Dessa teorier är sällan sammanhängande teoribyggen på det viset som sådana beskrivs i, låt säga, konventionell vetenskapsteori: de byggs också av exempel, förebilder, anekdoter, estetiska tankefigurer och moraliska, etiska och kroppsliga förhållningssätt till material och människor, tankestrategier och avgränsningar. De kommer kanske främst till uttryck i underliggande strategier i de mönster som våra spontana handlingar bildar. Och de sammanfaller inte alltid – men samspekar med, våra explicita värden och strategier för handlande. I konversationen

med materialet omprövas de ständigt, eftersom ingen handlingssituation helt och hållet liknar en tidigare. Samtidigt som varje ny gestaltning och handling ju också måste bygga på tidigare erfarenheter.

Det som är spännande med Schön, och kanske alldeles särskilt när vi kommer till hur och varför frågorna kring konstnärlig forskning, är att han pekar på att dessa "teorier-i-handling" faktiskt är möjliga att både beskriva språkligt (om än aldrig heltäckande och slutgiltigt), mer eller mindre medvetet förändra, kritiskt granska och föra vidare till andra. Han påpekar ganska strängt att vi ofta använder begrepp som "intuition", "kreativitet" och "konstnärlighet" som ett sätt att undandra sådana "teorier-i-handling" vidare undersökning.

Schön menar att det är fullt möjligt, och viktigt, att göra sådana undersökningar, men poängterar också att det kräver att vi erkänner att komplexitet, osäkerhet och värdekonflikter är självklara och oundvikliga ingredienser i kunskap för handling.

Detta för oss tillbaka till det tankegods som fortfarande i så stor utsträckning ligger och skvalpar i den akademiska kunskapstraditionens självbilder. Ett centralt element i konventionell vetenskapsteori är nämligen hur man ska kunna undanröja och reducera just sådana faktorer. Filosofer som Georg Henrik von Wright, Stephen Toulmin och den inflytelserike vetenskapssoctologen Bruno Latour menar att detta har att göra

med att den moderna vetenskapens födelse så starkt är kopplad till det i grunden politiska projektet att hitta en säker grund för världslig auktoritet *utanför* det världsliga: att ersätta en vacklande gudsauktorit med odisputerbara fakta och sanningar. Latour menar till och med att denna tanke kan spåras ända tillbaka till Platon. Platon cirklar mycket kring sanningens och naturens lagars potentiella maktrelation till den omständighet, till de ständiga konflikter och nyckfullheter som han menade kännetecknade den grekiska demokratin, och därför enligt honom gjorde den olämplig som samhällsform.³

Om nu komplexitet och värdekonflikter är viktiga delar av både reflektion-i-handling och teorier-för-handling, bör de alltså erkännas som sådana i kunskapsprojekt på det konstnärliga området. Men av ovanstående kan man också ana att den konstnärliga forskningen, vare sig man väljer att kalla den praktikbaserad, praktikstyrd eller forskning *för* den konstnärliga praxisen, faktiskt väcker en rad frågor som också berör andra forskningsfält och om hur forskande verksamhet förhåller sig till andra samhälleliga verksamheter.

Reflekterande, teoretiserande och kritisk praxis
Jag återkommer till detta, men först skulle jag vilja uppehålla mig lite till vid frågan om en reflekterande praxis. Mike Wayne, brittisk och marxistisk filmvetare, utvecklar i en artikel med titeln "Problems and Possibilities in Developing Critical Practice" tanken på tre olika självförståelser

» SCHÖN MENAR ATT DET ÄR FULLT MÖJLIGT, OCH
VIKTIGT, ATT GÖRA SÅDANA UNDERSÖKNINGAR,
MEN POÄNGTERAR OCKSÅ ATT DET KRÄVER ATT VI
ERKÄNNER ATT KOMPLEXITET, OSÄKERHET OCH
VÄRDEKONFLIKTER ÄR SJÄLVKLARA OCH OUND-
VIKLIGA INGREDIENSER I KUNSKAP FÖR HANDLING.«

komplexitet, osäkerhet & värdekonflikter

of the relation of God to the world was certainly not the view held by the Scholastics. Nor was it. In Spinoza's opinion, neither the Scholastics nor Descartes understood what is implied by the nature of an infinite being or substance. Finite beings or substances are distinct from Nature and if there were substances other than God, God would not be infinite. Conversely, if God is infinite, there cannot be other substances. Finite things cannot be understood or explained apart from God's causal activity. They cannot, therefore, be substances in the sense in which Spinoza has defined the term 'substance'. They must, then, be in God. 'Whatever is, is in God, and nothing can exist or be conceived without God.'¹⁴ This proposition could, indeed, be accepted by theistic philosophers if it were taken to mean simply that every finite being is essentially dependent on God and that God is present in all finite things, upholding them in existence. But what Spinoza meant was that finite beings are modifications of God, the unique substance. God possesses an infinity of attributes, each of which is infinite; and of these two are known to us, namely, thought and extension. Finite minds are modes of God under the attribute of thought, and finite bodies are modes of God under the attribute of extension. Nature is not ontologically distinct from God; and the reason why it cannot be ontologically distinct is that God is infinite. He must comprise in Himself all reality.¹⁵

2. In the logical process of deduction Spinoza does not proceed straight from the infinite substance to finite modes. In between, as it were, come the infinite and eternal modes, immediate and mediate, which are logically prior to the finite modes and about which something must now be said. As a preliminary it is necessary to recall Spinoza's doctrine that of the divine attributes we perceive two, thought and extension. Of the other attributes nothing more can be said, since we cannot know them. One should also notice that in passing from consideration of God as an infinite substance with divine attributes to consideration of the modes of God the mind is passing from *Natura naturans* to *Natura naturata*; that is, from God in Himself to 'creation'; though one must not take the last phrases to mean that the world is distinct from God.

The intellect can discern certain changeless and eternal properties of the universe when it considers the universe under the attributes of thought and extension. I take extension first. The logically prior state of substance under the attribute of extension is motion-and-rest. In order to understand what

inom ramen för ett sådant begrepp: en reflekterande praxis som förmår artikulera hur och varför och hela tiden lär nytta av de egna erfarenheterna. Den teoretiserande, som kan analysera det symboliska värdet av det färdiga resultatet och också se hur detta relaterar till de gjorda valen, och den kritiska praxisen, som sätter praxis i ett sammanhang av makrelationer, av representationspolitik, till en ständigt pågående förhandling kring vad mening och värde är. Hans utgångspunkt är framförallt undervisningssituationen, där han menar att vi bör sträva efter att utbilda för en kritisk praxis, men hans resonemang, menar jag, är precis lika giltiga för kunskapsproduktion på det konstnärliga området. Han betonar i detta sammanhang också vikten av att praxis, i det här fallet olika former av kultur- och medieproduktion, förstås på sina egna villkor i förhållande till det vi kallar teori:

*"Practice has to be understood as sensuous and concrete. Practice does not illustrate or reflect or demonstrate what the three modes of self-understanding already tell us. Although practice embodies and implements various kinds of knowledge, its chief attribute is that it exceeds what was already known. Practice is labour, production, activity, not a passive mirror held up to "theory", but an irreducible entity which has put that knowledge into play and resulted in new configurations which are at some level, unique. [...] Practice not only exceeds what is already known; it transforms what was already known."*⁴

Det är intressant att jämföra Mike Waynes resonemang med Anne Douglas, Karen Scopa och Carole Grays undersökning av avhandlingar på konst- och designområdet i Storbritannien. Den har några år på nacken, vilket kan vara värt att hålla i minnet när det handlar om ett fält som utvecklats och utvecklas fort. Men de tre kategorier av forskningsarbeten de beskriver ser ut att vara representativa för de olika riktningar den konstnärliga forskningen antar också idag.

Den första kategorin kallar de *personlig forskning*. Här är forskningsprocessen ofta inte validerad genom en rapport, utan bevisas genom det slutliga resultatet. Det senare är ofta ett verk eller en artefakt, som ställs ut eller framförs i en professionell och existerande konstnärlig utställningsverksamhet. Där någon form av rapport görs, är det ofta i form av till exempel skissböcker och inte form av en mer sammanhängande argumentation. Här, menar de, finns den vanna kunskapen i individen, inte i det professionella kollektivet, och ryngdpunkten ligger på hur något kan göras snarare än varför. Detta, menar jag, ligger väldigt nära det Mike Wayne karakteriserar som reflekterande praxis.

Den andra kategorin, som jag skulle vilja jämföra med det Wayne beskriver som en teoretiserande praxis, kallar de *formell forskning*. Här är sammanhanget det konventionella akademiska, även om forskarna och det de undersöker självklart har beträffningspunkter med den professionella sfär de också hör hemma i. Här följer man en

annan valideringsprocess för att passa in i det akademiska. Resultaten betraktas som bidrag till en gemensam kunskapskropp, utöver den individuella, men här är praxis snarast en del av forskningens metodologi, och relativt i förhållande till en ofta oproblematiserad vetenskaplig genre. Forskningsfrågorna formuleras snarare som varför än som hur, till skillnad från i det Douglas, Scopa och Gray kallar den personliga forskningen.

Den tredje kategorin kallar de *forskning som kritisk praxis*, vilket redan ligger nära Waynes ordval. Här ligger fokus på att utmana det professionella kollektivet snarare än att bekräftas av det, på att förändra och medvetandegöra både i frågor som handlar om varför och hur. Resultaten publiceras både som objekt/verk och skriftligt i till exempel diskussionsplattformar och tidskrifter. Vare sig den vetenskapliga genren eller akademiska publiceringsföra ses som självklara; det finns ofta ett ifrågasättande även av dessa.⁵

Den här typen av kategorier ska naturligtvis inte ses som huggna i sten, men kan ändå just nu erbjuda bra utgångspunkter att tala om det som pågår och framförallt om vad forskning inom området bör sträva efter.

Vem får kunskapa och varför?

Jag har redan antytt att akademiska strukturer och genrer också bör nalkas med ett slags kritisk hållning. Detta, menar jag, stärks av de insikter och analyser som den feministiska vetenskaps-teorin erbjuder.

Det finns nämligen en påfallande likhet mellan vad Sandra Harding, en av de mer inflytelserika feministiska vetenskapsteoretikerna, beskriver som den traditionella kunskapsteorins svårigheter med kvinnor som kunskapare och den strukturella motsättning många beskriver i att vara "forskaren-konstnären".

Harding påpekar att forskaren i den traditionella kunskapsteorin sägs vara opassionerad, opartisk, och intresserad av abstrakta principer och regler, medan kvinnligheten i samma kunskapsteoris metaforik är emotionell, kontextuell, relationell och subjektiv. Och man kan notera att i fråga om konstnärlig forskning hävdas den här typen av skillnader både av dem som är skeptiska och dem som är positiva, lite på samma sätt som forskning utförd av kvinnor fortfarande ibland förutsätts vara både sämre och potentiellt bättre på grundval av samma grundläggande idé om vad kvinnlighet ska stå för.

Sandra Harding visar att det funnits och finns en tanke om att vissa individer, på grundval enbart av kön men även etnicitet, anses vara kapabla till en större värdenutralitet och objektivitet. I denna tanke ryms också antagandet att den vetenskapliga och akademiska kulturen är *mindre* kulturell och social än någon annan social sfär. Eller att det finns något slags kritiskt prövande i den som i sig självt minimerar alla eventuella sociala och kulturella värderingar. Få forskare hävdar idag idén om en möjlig absolut

»FAKTUM ÄR ÅTT HARAWAY KRITISERAR DEN IDAG
GÄNGSE HUMANISTISKA OCH SAMHÄLLSVETEN-
SKAPLIGA SOCIALKONSTRUKTIVISMEN, DET VILL
SÄGA TANKEN ATT VI ALDRIG KAN KOMMA BORTOM
SPRÅKET OCH KULTUREN SOM "FILTER" I RELATION
TILL DEN MATERIELLA VÄRLDEN.«

"språket & kulturen som filter"

Situerade kunskaper och konversationer med världen

Haraway, som ursprungligen är biolog, använder begreppet *situerad kunskap* för att åskådliggöra vad hon menar. I detta begrepp ligger en kritik mot hermeneutikens tolkningsbegrepp, som ju ofta lyfts fram som ett användbart redskap även i konstnärlig forskning. Enligt Haraway situeras kunskap inte av att forskarens tolkningshorisont lyfts fram, utan först när forskaren erkänner kunskapens delvishet och beroende. Kunskap uppstår, menar hon, inte som ett meningsskapande i forskarsubjektet utan *med* verklighetens aktiva deltagande och i potentiella och delvisa förbindelser med andra.

Faktum är att Haraway kritiserar den idag gängse humanistiska och samhällsvetenskapliga socialkonstruktivismen, det vill säga tanken att vi aldrig kan komma bortom språket och kulturen som "filter" i relation till den materiella världen. Hon menar att det i den finns en tendens att fly från kunskapsobjektens verklighet. I synen på kunskapsobjekten som passiva konstruktioner, som resultat av språkliga och kulturella maktanspråk upprepar socialkonstruktivisterna samma misstag som dem man menar sig kritisera. Resultatet blir nämligen även med detta synsätt en förlust av den verkliga, materiella världen, kunskapsobjekten blir återigen bara en produkt av makten, av vetaren-tingen blir återigen bara ett råmaterial för kulturen.

Det spännande med den här typen av resone-

objektivitet, men ett sådant grundantagande vilar än idag mycket i vetenskaplig kunskapsproduktions fokus på metodologi. Inte när metoddiskussioner är ett sätt att redovisa och argumentera kring tillvägagångssätt, men när det faktum att man använder sig av vedertagna metoder i sig blir sätt att friskriva sig från ansvar för både process, resultat och konsekvenser. Harding betonar istället just ansvarstagandet: att forskare behöver ta ansvar för att kunskap är handling, eller åtminstone möjlig handling. Hon menar att ansvarstagande snarare bör innebära att man inkluderar eller söker sig till de mest kritiska perspektiven. Det vill säga att man till att börja med erkänner att det aldrig någonsin kan finnas en friskrivning mot det vi kallar sociala och kulturella värderingar.⁶

Både Harding och den amerikanska vetenskapsteoretikern Donna Haraway betonar att den insikten inte med någon som helst automatik leder till relativism, till tanken att god kunskapsproduktion inte skulle vara möjlig utan idén om objektivitet eller värdenneutralitet. Tvärtom betonar båda att denna insikt bör leda till ett *ökat* ansvarstagande för de egna metoderna och processerna, för den egna positionen, för de konsekvenser kunskapsproduktion eventuellt kan ha. Donna Haraway uttrycker det som att vi behöver moderna kritiska teorier om hur mening och kroppar skapas inte i avsikt att förneka dessa processer, men för att kunna leva i mening och kroppar som har en möjlig framtid.⁷

mang, som Haraway framförallt för i en diskussion kring naturvetenskaplig forskning, är att den faktiskt innebär ett potentiellt annorlunda och fruktbart sätt att närma sig frågan om objekt och gestaltningars roll i konstnärlig forskning. Det finns nämligen ett inreboende problem i att överföra en hermeneutisk tolkande kunskapssyn från de humanistiska och samhällsvetenskapliga fälten. Diskussionen kring tolkning och reflektion över kunskapsobjekt förutsätter nämligen oftast att forskaren och verket/företeelsen möts utifrån två olika tolkningshorisonter, och att forskaren är den som gör det största arbetet i tolkningsprocessen.

Haraway insisterar på att situerad kunskap kräver att kunskapsobjektet ses som en aktör och en agent i vad som inte ska beskrivas som en upp-täckt utan som en konversation.

Här finns en intressant analogi mellan Schöns beskrivning av en reflekterande praxis som en konversation med materialet, och även till Waynes och andras förståelse av praxis och produktion som något som alltid går *bortom* det man redan vet.

Från mitt eget praktikbaserade avhandlingsarbete i interaktionsdesign, men även från min mångåriga verksamhet som skribent, är detta något både jag, och säkert många andra som arbetar med gestaltande former, känner igen. Även om det man gestaltar och skapar springer ur ens egna händer och ur de egna tankarna så finns det *alltid* något överraskande och oförutsägbart i det som väl en gång tagit form. Objektet och orden lever sitt eget, oberoende, liv.

Haraway skriver: "Acknowledging the agency of the world in knowledge makes room for some unsettling possibilities, including a sense of the world's independent sense of humour".⁸

En forskning som baseras på och drivs av praxis?
Frågan är nu vad dessa diskussioner och hållpunkter får för konsekvenser för en konstnärlig kunskapsproduktion?

En slutsats man kan dra är att komplexitet, osäkerhet och värdekonflikter är en nödvändig del av all kunskapsproduktion överhuvudtaget, inte bara en konstnärlig sådan. Följden av det är i sin tur att det är viktigt att erkänna detta, och därför låta en forskningsprocess så långt som möjligt likna den konstnärliga/gestaltande professionella praxis man vill ~~skap~~ skapa kunskap om. Helt enkelt för att den nya kunskap som produceras ska kunna spela in i och förhålla sig till de omständigheter och värdekonflikter som finns i just den typen av praxis.

Detta är ingen lätt uppgift: en kollega ställde nyligen den goda frågan om hur man, när man försöker analysera och peka på vilket slags kunskap som egentligen producerats i ett konstnärligt arbete, gör det ändå nödvändiga sorteringsarbetet på ett sätt som är *rimligt*. Ändå måste, om vi inte ska fastna i en störtflod av osorterade arbetsdagböcker och processanteckningar, den frågan ställas, förmodligen om och om igen under många års tid framöver.

En nyckel här, tror jag, är att försöka undvika



Blomsterbilder av Maria Sibylla
Merian. Hon är något så när samtida
med encyklopedisterna (om än mer
under andra halvan av 1700-talet) och
var både konstnär, botaniker, zoolog
och upptäcktsresande.

att använda begrepp som intuition och kreativitet som ett sätt att undslippa ansvar för ett sådant sorteringsarbete – en annan nyckel är, vill jag hävda, att se föreställningar och visioner som viktiga intellektuella verktyg för den enskilde konstnären. Att hela tiden leta efter de estetiska, etiska och politiska grundantaganden och utgångspunkter som artikuleras kanske först i skisser och färdig gestaltning, men som faktiskt också sedan många gånger kan artikuleras verbalt och därigenom öppnas för andra typer av argumentation och kritik: så att de kan provas och eventuellt förändras. Här bör vi nog också problematisera den kraftfulla och mytiska föreställningen om skapande som en individuellt och subjektiv process. Med respekt för att sådana grundantaganden kan röra sig på flera nivåer, vara sinsemellan motstridiga och kanske sällan likna sammanhängande teorier, så bör utgångspunkten ändå vara att de också kan vara potentiellt gemensamma verktyg. Kunskap måste alltid kännas igen av andra för att kunna kallas just det: detta är faktiskt ett grundvillkor.

Kunskapande som en kollektiv process

En annan av de samtida vetenskapsteoretikerna, som också har en naturvetenskaplig bakgrund, nämligen Isabelle Stengers, poängterar att forskning är en kollektiv kunskapsprocess: att styrkan med den är att den tvingar oss att ta omvägen om andra, både om den materiella verkligheten och aktörer och företeelser i den, och om andra människor och förståelser.⁹

Detta är en självklarhet som ofta glöms bort i det fokus som ligger på metoder och resultat i enstaka forskningsprojekt. Att den vetenskapliga kunskapsproduktionen hittills ändå är så pass framgångsrik beror troligen långt mindre på något slags överlägset vetenskapligt objektivt förhållningssätt, eller på rationaliteten i teoribyggen och metoder. Snarare beror dessa framgångar på att den, när man börjar titta på hur forskning faktiskt bedrivs, i sig innebär en iscensättning av ofta komplicerade och intrikata kollektiva processer som involverar allt från statistikprogram och referenssystem till internationella konferenser. Att bedriva forskning innebär, om man betraktar det från den synvinkeln, att ständigt utsätta sig för risken att bli motsagd av andra: av det man försöker förstå, av andra som har sysslat med eller håller på med liknande saker, av en vidare krets av människor och av andra delar av verkligheten. Den fråga ett sådant synsätt i sin tur ställer till det vi kallar konstnärlig forskning är ju helt enkelt hur vi iscensätter den typen av processer: i stort som i smått.

Att skriva kunskaper

Här kan man faktiskt återvända till en fråga som legat implicit i en del av ovanstående, nämligen frågan om konstnärliga objekt och gestaltningars roll i det som slutligen på ett eller annat sätt publiceras för vidare prövning. Den frågan kan faktiskt börja besvaras i kölvattnet i några

av de tanketrådar som jag här nystat i. Ett svar ligger nämligen i hur väl dessa objekt och gestaltningar kan omsättas i de kollektiva processer över tid och rum som måste iscensättas om vi på allvar ska kunna tala om en konstnärlig kunskapsproduktion. Och den frågan måste troligen besvaras på olika sätt, från fall till fall, beroende på om det handlar om bronsskulpturer, happenings eller långfilmer. En eventuell dokumentation av en gestaltning, såväl snarast ses som ett sätt att öka dess förmåga att agera i dessa kollektiva processer: samtidigt som en dokumentation alltid bör vara både en del av ett analys- och sorteringsarbete och ses som en helt ny gestaltning som adderar nya lager av komplexitet och kanske i sig artikulerar något nytt och övåntat.

Ett annat svar ligger i att de, med Haraway i minne, faktiskt måste ses som självständiga kunskapsaktörer, och att frågan då blir hur de bereds plats att motsäga det som konstnären/forskaren själv säger om dem...

Men här skulle jag också vilja vända mig mot den väldigt vanliga bristen på diskussion kring textens roll. Texten är nämligen i många diskussioner om konstnärlig forskning oproblematiserad i den meningen att man tar för givet att ett inträde i eller en relation till den akademiska världen måste innebära att formatet motsvarar mer eller mindre väl underbyggda föreläsningar om hur akademisk text ser ut. Alternativt skriver man om konstnärlig praxis på ett sätt som ibland lik-

nar ett försök att undvika både kommunikation och ansvarstagande och förankring i gemensamt vetande.

Låt oss säga det först som sist: den vetenskapliga genren är problematisk. Den är visserligen rätt brokig och spretig, men dess framväxt har drivits lika mycket av omsorgen om den kollektiva processen som av försök att undandra sig insyn, att undandra forskarens intentioner och värderingar för kritisk granskning. Som både Haraway och Harding visar har detta skett genom ett undandragande av alla spår av kroppar och kulturella dialekter, genom framställningen av en blick utan öga.

I en på den här punkten klargörande artikel om en fältstudie av japanska partikelfysiker: "Beamtimes and Lifetimes. The World of High Energy Physicists", skriver vetenskapssociologen Sharon Trawek en text där hon redogör för sina observationer och slutsatser i en ganska anekdotisk framställning där hon själv figurerar. Så lägger hon till en eftertext där hon gör oss uppmärksamma på sitt sätt att skriva och sin egen närvaro i texten, och visar på tre andra möjliga, mer traditionellt vetenskapliga framställningssätt. Därefter konkluderar hon att hon själv fördrar det sätt att beskriva hennes forskning som textligt behåller kroppen intakt. Ett sådant sätt att skriva kunskaper betyder, som Trawek också själv poängterar vad gäller sin egen text, inte att framställningarna är personliga i den bemärkelsen att läsaren får reda på särskilt mycket om

författarens person, personliga relationer eller bakgrundshistoria. Att behålla kroppen intakt i texten är inte alls samma sak som att skriva beaktelselitteratur.¹⁰

Den fråga som människor involverade i konstnärlig kunskapsproduktion måste ställa till sig själva och andra är på vilket sätt man kan uttrycka ett vetande språkligt, som gestaltar, relaterar till och inte förnekar den kunskap som finns i kropp och praxis, och som också ger utrymme åt det överraskande och oavslutade i de konstnärliga gestaltningarna. Inte en lätt uppgift, men här finns det faktiskt inspiration att hämta i både feministiskt och antropologiskt influerat vetenskapligt skrivande: och även i stilen och estetiken i det encyklopediska projekt som fick tjäna som inledning för den här texten. De över 150 författarna som deltog i arbetet drog sig nämligen sällan för det personliga och det retoriska, de förde och drev ett politiskt, poetiskt, reflekterande och ofta också humoristiskt och ironiskt samtal genom korta och

långa uppslagstexter, där man kan följa röster, tonfall och kroppar genom volymerna.

Det finns ytterligare en poäng med att använda Encyklopedin som utgångspunkt. Isabelle Stengers återkommer ständigt till att forskningsarbete kräver nyfikenhet, känslighet och deltagande och att man hela tiden måste återkomma till skillnaden mellan frågor som är intressanta för att de tillåter ett experimentellt bevis, och frågor som angår människors tillvaro tillsammans med andra varelser och aktörer i vårt gemensamma universum.¹¹

Diderot skrev, i sina brev till Sophie Volland, om kunskapens kritiska potential, om de högtflygande intentioner som låg i det encyklopediska kunskapsprojektet. Den fråga jag sist och slutligen vill ställa är: om den konstnärliga forskningen inte, som en väldigt grundläggande utgångspunkt, på djupet vill *angå*, andra praktiker såväl som medmänniskor i allmänhet och forskningsvärlden som helhet: vad ska vi då med den till?

Summary

Premises for a collective knowledge project

The text discusses the outward-looking, reasoning and practically oriented ideal of knowledge as a conceivable inspiration for artistic and practice-based research as a collective knowledge project. This is done in the light of some of the more problematic historical claims to power over what is physical, female and non-western. One point made is that these claims have been masked by assumptions that absolute objectivity and freedom from uncertainty and value conflicts are attainable.

This view of knowledge is compared with Donald Schön's theories and examples concerning reflective practice. It is also discussed in relation to feminist scientific criticism and theory.

From this background, the author draws some

conceivable productive points of departure and concepts for what we term 'artistic research'. These are also matters of concern for other research fields and portions of reality: reflective and critical practice; positioned knowledge; objects and guises of knowledge as independent agents in a conversation and a knowledge process; and the quest for basic aesthetic, ethical and political assumptions that are articulated in practical creative activity, which can in fact serve as key shared tools and contributions to knowledge. Moreover, perhaps the foremost advantage of research as knowledge acquisition is the very fact that it is collective.

Finally, perhaps the most essential and important premise is formulated: we should, in fact, insist that artistic research has a genuine will to be relevant.