

Designforskningens möjligheter

Cecilia Häggström

Termen konstnärligt utvecklingsarbete (KU) infördes i slutet på 1970-talet för att man skulle kunna anvisa medel, motsvarande de till forskning, till de konstnärliga högskolorna. Framförallt inom de konstnärliga högskolorna drevs kravet på att all högskoleutbildning skulle vila på vetenskaplig grund, fram en relativt utbredd ambition att parallellisera forskning och konstnärligt arbete. Man ansåg att konstnärens arbete liknar forskningens eftersom det är *utforskande* och liksom forskningen strävar efter *ny kunskap*.¹

Sedan dess har de konstnärliga utbildningarna, utan större framgång, försökt driva igenom att en ny slags *konstnärlig* forskning med speciella syften och metoder skall anses ha samma status som *vetenskaplig* forskning. Den viktigaste faktorn i denna strävan är, som jag förstått det, en stark rädsla för "förvetenskapligande" av utbildningen och för att konstnärliga begåvningar skall slås ut av vetenskapligt meriterade konkurrenter vid tillsättning av tjänster². I likhet med vissa strävanden inom arkitekturskolorna har man utgått ifrån att forskningen inom området bör fungera som en mer avancerad form av det normala yrkesutövandet. Dessa strävanden bygger enligt min uppfattning på en missuppfattning av vad forskning är.

Missuppfattningen består främst i att man förbiser att forskning är en verksamhet med sin egna särskilda praxis. Det är lika absurt att kräva att arkitektur- eller designforskaren skall arbeta på samma sätt som arkitekten eller designern, som det skulle vara att begära att forskare inom t ex medicin skall arbeta på samma sätt som en husläkare. Att den inom ämnet framforskade kunskapen används av "praktikerna" betyder inte heller att praktikerna skall kunna jobba som forskare, utan bara att de skall kunna förstå och tillgodogöra sig relevanta forskningsresultat. Idén att forskning bara är en slags uppskruvad form av yrkesutövandet bygger på omedvetna föreställningar om vad det är att forska; att forska är att utöva ett särskilt yrke, och forskare mellan olika ämnesområden, t o m mellan naturvetenskapliga och humanistiska, har många gånger mer gemensamt än vad forskaren har med "praktikerna" inom sitt eget område. Och, observera; detta avstånd är *inte* en brist, utan en konsekvens av den specialiserade arbetsdelningen som gör det möjligt för forskaren att bli en riktigt duktig forskare och för designern att bli en riktigt duktig designer!

Mycket av låsningarna i försöken att etablera forskning inom de konstnärliga områdena beror av liknande grund-

läggande misstag vad gäller forskningens natur. Till dessa hör bland annat föreställningen att det är *särskilda "metoder"* som kännetecknar det vetenskapliga arbetet. Många forskare, inte bara humanistiska, hävdar tvärtom att forskningsproblemet, det vill säga den fråga man undersöker, måste styra hur man söker svar och att alla sätt som ger bra svar är tillåtna. Vad som är "bra svar" beror på vilken slags fråga man ställt sig, och det som är avgörande för vetenskapligheten är att det är en (diskursiv) *kunskapsfråga* som bearbetas med för frågeställningen relevanta metoder.

De konstnärliga utbildningarnas företrädare verkar många gånger ha missat själva grunden för och syftet med forskning, nämligen att den bedrivs för att tillfredsställa ett *kunskapsbehov*. Forskning söker (diskursiva) *svar på frågor*, medan design/konst syftar till något annat.

Många företrädare för det konstnärliga området gör, gällande att det speciella med det konstnärliga arbetet är att det i slutänden resulterar i en konkret (materiell) artefakt – ett människogjort objekt. Utifrån ovan beskrivna missuppfattning av forskning som blott ett mer avancerat professionellt utövande, menar dessa personer att *konstnärlig forskning* – till skillnad från annan forskning – därför också bör resultera i sådana artefakter³. Denna karaktärisering av det konstnärliga arbetets särart förbiser emellertid också forskningen i slutänden resulterar i (materiella) artefakter – i form av avhandlingar, rapporter och artiklar, det vill säga *texter* av olika slag (också med bilder!). Också konstnärligt arbete kan resultera i *texter* (t ex poesi). Det är alltså inte slutprodukten i form av en särskild slags artefakt som skiljer konstnärligt arbete från forskning. Snarare handlar det om skillnader i förväntningarna på hur artefakterna skall kunna *användas* och vilka krav man därför bör ställa på dem.

Trots alla varningar för att försöka definiera vad konst är, hävdar jag att det finns en (oomtvislig?) konsensus i fråga om konstens speciella särdrag. Ett kännetecknande syfte med konst/design är nämligen att verksamheten skall resultera i *något att vara med om*. Det är en allmänt accepterad åsikt att ett konstverk måste upplevas direkt och att denna upplevelse inte kan förmedlas eller överföras med hjälp av t. ex. en verbal beskrivning av konstverket. Även om sådana beskrivningar kan spela en viktig roll för hur upplevelsen tar form, kan de inte ersätta konstverket. Den estetiska erfarenheten resulterar i en erfarenhetskunskap vars giltighet *inte kan ifrågasättas*; den konkreta, direkta erfarenheten som det konstnärliga arbetet

syftar till ger en sinneskunskap som redan är ett oförbehållsamt accepterande av det erfarna så som existerande.

Målsättningen med forskning är att den skall resultera i *diskursiv kunskap*, den syftar till en kunskap *om* något, en kunskap vars *giltighet* skall kritiserar, ifrågasättas och diskuteras (detta utesluter inte att forskning också kan syfta till annan slags kunskap). Samtidigt som forskningen resulterar i konkreta artefakter, så är dessa inte avsedda att i första hand ge en direkt, personlig erfarenhet och den mening de förmedlar skall i väsentliga avseenden gå att återge, i andra ord eller med andra medel, utan att innebörden därför förvrängs.

Konstnärligt arbete och forskning är alltså två olika verksamheter som syftar till olika resultat och användning. I samband med högskolekravet på vetenskaplig eller konstnärlig grund för utbildningen inom design- och konstområdet, är en självklar men sällan ställd fråga följdaktligen; *varför skall det forskas inom detta ämne?*

Hittills verkar de flesta inom de konstnärliga utbildningarna ha accepterat att forskning skall bedrivas av två skäl: för att myndigheterna påbjuder det och för att utbildningarnas status behöver höjas⁴. Båda dessa skälen strider mot de grundläggande etiska förhållningssätt som kännetecknar vetenskaplighet, eftersom det första är auktoritärt medan det andra är retoriskt. Det enda ur vetenskaplig synvinkel godtagbara skälet för att bedriva forskning är att det finns ett otillfredsställt kunskapsbehov; forskning bedrivs därför att vi saknar tillräcklig kunskap. *Om de konstnärliga institutionerna verkligen skall bedriva forskning borde man alltså börja med att ställa sig frågan: vad saknar vi kunskap om?*

Möjliga frågor för forskning inom det konstnärliga området

En djupgående och noggrann introspektion i de konstnärliga utbildningarnas kunskapsbehov skulle förmodligen resultera i att man kommer fram till att de olika utbildningarna har olika behov. Inte minst borde designutbildningarnas behov visa sig annorlunda än de övrigas, eftersom designprodukten oftast har tydligt praktiska funktioner. Eftersom de konstnärliga yrkena ofta utnyttjar många olika slags kunskaper borde det också visa sig att varje utbildning skulle kunna dra nytta av vetenskaplig kunskap från flera olika redan etablerade discipliner, ifall forskningen inom dessa områden inriktades på ämnet i fråga. Konsthantverksutbildningen i, t. ex., keramik *borde* kunna använda resultat från teknisk-natur-

vetenskaplig forskning i fråga om material och produktionstekniker. Antropologiska, historiska och arkeologiska forskningsresultat kring keramikens betydelse, tillverkning, utformning och användning i andra tider och kulturer borde också tillföra utbildningen något. Inom designområdet finns också en etablerad funktionsinriktad forskning (tidigare bostadsvaneundersökningar, idag kanske mest i form av ergonomiska studier), som mycket väl skulle kunna arbeta med frågor om vissa aspekter av designens betydelse.

I de fall forskningsfrågorna på detta vis ställs utifrån etablerade discipliners beskrivningstraditioner bör också forskningen bedrivas i enlighet med respektive disciplins etablerade regler och värderingar. Inom flera områden skulle man dock kunna använda sig av metodiska inslag i vilka forskaren använder sin konstnärliga skicklighet. Skissstudier skulle t ex kunna användas inom t ex både antropologi och arkeologi, som en metod för att lära känna det studerade. Skissstudiens dubbla funktion, både som ett sätt att få personlig kännedom och som ett sätt att se igenom något noggrant, kan också användas t ex i samband med intervjuer där frågorna handlar om vilka betydelser, minnen eller berättelser människor har till tingen och rummen omkring sig, just eftersom skissandet hjälper skissaren att titta igenom en omgivning på ett mer detaljerat och noggrant sätt.⁷

Vissa tekniska aspekter av det fria konstnärliga arbetet kan dessutom bara beskrivas på ett meningsfullt sätt i termer av hur det framträder för en betraktare (eller lyssnare). Hur, till exempel, olika pigment och pigmentblandningar bär sig åt i olika medier och på olika underlag (att det "blommar", "biter", "flyter ovanpå", etc) är ur det konstnärliga perspektivet intressant just ifråga om hur materialet *uppträder* visuellt⁶. *Orsakerna* till materialens olika uppträdanden kan (troligtvis) förklaras i naturvetenskapliga termer och varför vi uppfattar det så kan (kanske) förklaras i perceptionspsykologiska termer, men det behövs andra (kvalitativa) begrepp för att *beskriva* materialens visuella uppträdanden som sådana. Inom designområdet skulle man också kunna behöva utveckla begrepp för att beskriva framträdandekvaliteter av olika slag, t ex för att beskriva armaturers belysningsegenskaper, eller de strukturkaraktärer olika stolstyper bildar i grupp.

För det här slaget av frågeställningar kommer den konstnärliga skickligheten till användning på ett relativt direkt sätt; för den utvecklade förmågan att observera just sådana framträdandekvaliteter, för skissstudier och produktion av

tillspetsade "exempel", blir den konstnärliga kompetensen oundgänglig. Till skillnad från vetenskaper som avser att beskriva naturliga, väsensgivna, egenskaper och funktioner, handlar designforskning om det konstruerades möjligheter; att en studerad, t ex arkitektonisk, situation är helt och hållet skapad av forskaren, för att belysa något i vårt förhållande till arkitektur, betyder därför inte att situationen (nödvändigtvis) blir "oäkta". Den skapade situationen studeras alltså *inte* som representerande verkligheten, utan som ett verkligt fall av det studerade fenomenet.

Så länge forskningsfrågorna är så här tekniskt, deskriptivt orienterade är inte heller "teorilösheten" något större problem; syftet med de empiriska studierna blir just teori- eller begreppsgenerering. Däremot bör sådana här arbeteten präglas av både teorimedvetenhet och god orientering i näraliggande områdets möjligheter att hantera samma eller liknande frågor.

Den tidigare nämnda funktionsinriktade forskningen kan med fog kritiseras för sin ateoretiska och väl teknisk/mechaniska hållning till bruket. För att förändra och utveckla sådan teknisk/naturvetenskaplig forskning i en mer humanistisk riktning, måste man bryta med såväl dess beskrivningstraditioner som dess regler och värderingar. Lösningen är dock inte ett anti-tesiskt övertagande av humanistiska eller samhällsvetenskapliga beskrivningstraditioner, regler eller värderingar.

Inom arkitekturforskningen har man, med goda skäl, använt sig av etablerade *tolkande* humanistiska eller samhällsvetenskapliga synsätt och begrepp för att utveckla *förståelsen* för den byggda miljöns betydelse. Ett i detta sammanhanget otillräckligt uppmärksammat problem är emellertid den inbyggda svårighet som humanvetenskaperna har då det gäller att hantera det sinnliga, kroppsliga och praktiska som meningsfullt⁷. De tolkande humanvetenskaperna har i grunden, i själva urskiljningen av sitt ämne som väsensskilt från naturvetenskapernas, av sagt sig möjligheten att behandla det materiella som sådant; istället sysslar man med *mening* och kommunikation som något immateriellt som uppträder i och emellan mänskliga medvetanden. Förhållandet mellan mänskliga och *ting* kan utifrån sådana utgångspunkter endast behandlas såsom en indirekt mellanmänsklig kommunikation, i vilken tinget (likaväl som kroppen eller den praktiska handlingen) reduceras till *tecken*. Följande citat från den norske sociologen Dag Østerbergs *Makt och materiell* (1971/1977) får illustrera denna problematiska reduktion.

Vår levnadsvärld är inte den abstrakta fysikens värld av tröga massor, elektriska fält osv. Den är istället en värld av materiella tecken, som visar hän till vår egen kropps position i denna värld och vår möjlighet till verksamhet i världen. (s 45)

Då synsätt, teorier och begrepp tas över, tas också denna grundläggande begränsning över. De grundläggande begreppen definierar vad som kan behandlas som *meningsfullt* utifrån ett humanvetenskapligt perspektiv. I "Materiell och praxis" (i Andersson m. fl.; *Mellan människor och ting*, 1985) förtydligar Østerberg denna begränsning.

I sin materialitet bildar materiellen *rent fysiska ramar och villkor för praxis*: de upptar en plats i rummet, de har en bestämd massa, de är tröga, har en bestämd konsistens och är *tillgängliga för kunskap utifrån fysikens lagar*. (s 8, min kursivering)

Ingenting kan vara mer fel! Som *villkor för praxis* kan ju de materiella tingens betydelse endast förstås utifrån *praxis* och *praxis* kan *inte* på ett meningsfullt sätt beskrivas i naturvetenskapliga termer! Trots att Dag Østerberg hör till de mest intressanta sociologerna när det gäller att förstå den konkreta materiella formens betydelse, är det alltså inte möjligt att direkt överta hans synsätt.

Inom designutbildningen kan man urskilja ett för ämnet specifikt kunskapsbehov som sammanfaller med arkitekturområdets (eftersom arkitektur också hör till designområdet), nämligen *behovet av kunskap om brukets betydelse* – hur människan använder sig av artefakter och vilken betydelse artefaktens särskilda form har för bruket. Hur utvecklade övriga vetenskapliga discipliner än är, så har de svårt att svara på frågan om vilken betydelse det har om en stol är utformad såhär snarare än sådär. Tadelningen mellan humanvetenskaplig och naturvetenskaplig forskning utesluter ett tredje område som inte kan behandlas med de traditionella synsätten. Denna oförmåga beror alltså inte bara på att man inte studerat stolar eller stolsbruk, utan på dessa discipliners grundläggande teoretiska antaganden – antaganden som definierar vad de kan behandla på ett vetenskapligt meningsfullt sätt.

Inom såväl design- som arkitekturområdet behöver man därför utveckla teoretiska utgångspunkter som gör det möjligt att behandla och förstå den konkreta formen och (även den mer subtila) användningen av den som meningsfull⁹. I den mån det handlar om att utveckla lämpliga perspektiv och sätt att resonera kommer sådana arbeten att närma

sig det filosofiska området. I den mån det handlar om empiriska undersökningar borde man i kvalitativa studier kunna använda sig av sin konstnärliga kompetens, både för att lära känna det man undersöker (t ex med hjälp av skissande) och för att i forskningsinriktade "konstnärliga utvecklingsarbeten" skapa intressanta, d v s i förhållande till frågeställningen tillspetsade, konkreta situationer *att vara med om*. Det forskningsinriktade konstnärliga utvecklingsarbetet skulle på så vis kunna ingå som ett fruktbart metod-moment i forskningsarbetet.

Med ovanstående kortfattade och ej uttömmande genomgång av möjliga forskningsfrågor hoppas jag ha visat såväl den vetenskapliga möjligheten som önskvärdheten av såväl teoretisk som empirisk kvalitativ forskning inom de konstnärliga områdena.

Möjligheten att tillföra de konstnärliga utbildningarna nya (vetenskapligt grundade) dimensioner behöver inte slumpas bort i slafsiga tolkningar av vad forskning är. Inte heller behöver det "konstnärliga utvecklingsarbetet" ges en falsk beteckning bara för att höja dess status; det konstnärliga utvecklingsarbetet kan istället, med en skärpt inriktning, utvecklas till ett forskningsmetodiskt inslag med ett alldeles eget kunskapsvärde som har sin grund i just den konstnärliga kompetensen och det konstnärliga verkets speciella användning.

Möjlig inriktning för det "konstnärliga utvecklingsarbetet"

Med utgångspunkt i den tidigare beskrivna skillnaden mellan forskning och konstnärligt arbete bör det konstnärliga utvecklingsarbetet resultera i *något att vara med om*. Det vetenskapliga arbetet syftar till diskursiv kunskap *om* verkligheten, medan det konstnärliga utvecklingsarbetet skulle kunna syfta till att producera konkreta, materiella situationer *i* verkligheten – direkt erfärbara förhållanden som är intressanta ur ett forskningsperspektiv. Den förståelseinriktade forskningen inom det konstnärliga området handlar ju om förhållandet mellan människa och artefakt. Målsättningen i det konstnärliga utvecklingsarbetet borde därför vara att skapa tillspetsade, extrema förutsättningar för nya erfarenheter där vissa aspekter av förhållandet mellan människa och artefakt förtydligas.

Exempel kan lätt bli begränsande för tanken, men ger ju samtidigt något konkret att tala om, så jag väljer här att diskutera ett exempel ur mitt eget arbete. Till en del har jag ägnat mig åt färgforskning och förhållandet mellan färg och form. Inom färgforskningen har man knappast ägnat sig åt

färg i rumsliga sammanhang, utan tvärtom försökt att så långt som möjligt reducera de rumsliga aspekterna i de empiriska studierna. Samtidigt har det hävdats att uppfattandet av färg är oberoende av uppfattandet av form (att det endast är ljuset som har betydelse). Problemet är att man då bortser från att uppfattandet av ljus som skiljt från färg förutsätter en förmåga att i seendet särskilja olika slag av färgvariationer.

I mitt eget konstnärliga arbete har jag sysslat med geometriska reliefer som jag målat på olika sätt för att påverka hur färg och form uppträder. Ett exempel på ett ur forskningsperspektiv intressant resultat är en sådan relief, som just visar att uppfattandet av färg är inblandat i och beroende av uppfattandet av form.

Jag visste inte själv att det skulle bli så när jag gjorde den, det var inget jag planerade eller önskade åstadkomma, men jag upptäckte att den fungerade så när den var klar. Samtidigt är denna relief resultat av att jag har arbetat i en sådan riktning, och manipulerat med förhållandet mellan färg och form. Då reliefen lyfts ur sitt konstnärliga sammanhang och studeras med ett vetenskapligt intresse kan reliefen utgöra kvalitativt nya "empiri"; vi kan ställa frågor om hur och

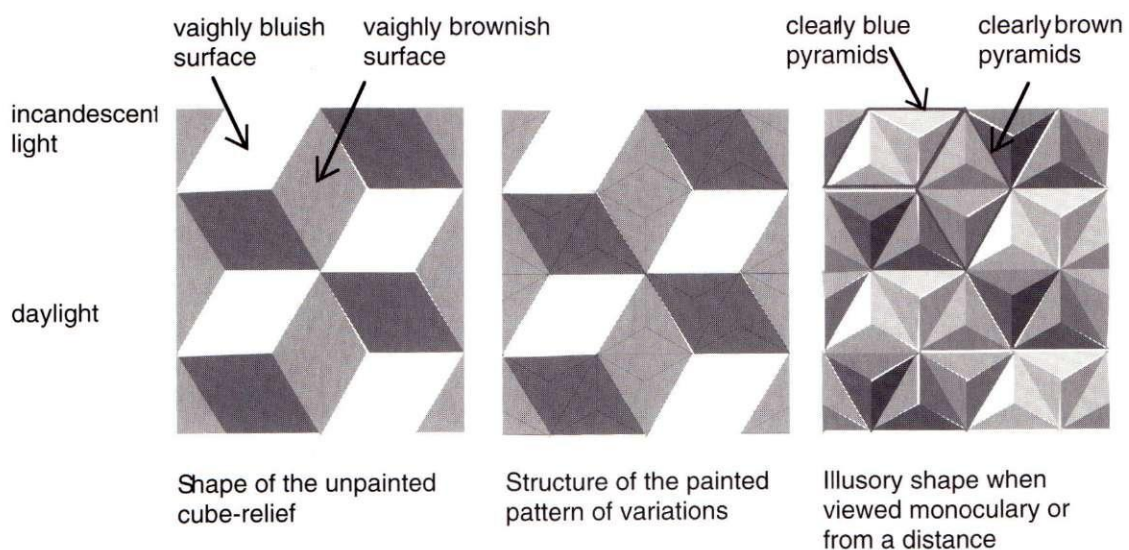
varför den uppträder som den gör, och vi kan utifrån de svar vi kommer fram till formulera nya frågor och eventuellt genomföra målinriktade experiment (beroende på vilka frågor det är vi ställer oss).

Det konstnärliga utvecklingsarbetet kan alltså, med en forskningsinriktning, producera resultat som ur en vetenskaplig synvinkel är av avgörande betydelse, men som det inte finns några som helst skäl att underkasta kvalitetskrav liknande dem som ställs på forskning. I metodiskt avseende skulle det tillföra design- och arkitekturforskningen en möjlighet att behandla frågor som inte kan belysas på annat sätt än genom studiet av konstruerade situationer.

Inom det konstnärliga området finns en unik möjlighet att utveckla något helt nytt, som har forskningsrelevans samtidigt som det har en egen status som just konstnärligt arbete. Denna möjlighet borde man ta hand om med största varsamhet!

Cecilia Häggström, Forskarassistent,
Arkitektur, LTH / LU

Vice ordförande i Konstnärliga Fakultetsnämnden, GU



Beskrivning av relief redovisad vid AICs konferensen Colour and Psychology, i Göteborg 1996 (bidraget, "The shaping properties of colour", publiceras i konferensrapporten som fortfarande är under utgivning).

Noter

1. För närmare behandling av den politisk kulturella bakgrunden, se Häggström (1990; *Konstnärligt utvecklingsarbete som "Context of Discovery"*). Licentiatuppsats vid Formlära, Arkitektur, CTH.
2. Se Häggström (1990).
3. Andra menar att det är både lönlöst och farligt (för den konstnärliga friheten) att försöka definiera vad konst är och att inga gränssättningar eller krav därför bör sättas upp för "konstnärlig forskning".
4. Det är dessa skäl som anförts i de flesta utredningar om vad Konstnärligt utvecklingsarbete borde vara (se Häggström 1990).
5. Se vidare om skissandet i Häggström "Förhållandet mellan forskning och konstnärligt arbete;" i *Nordisk Arkitekturforskning* 4:1997.
6. Den sedan renässansen utvidgade klyftan mellan etablerade vetenskaper och modern konst visar sig bland annat i vetenskapens allt större misstänksamhet mot den mänskliga observatören. För en närmare genomgång se Häggström (1997).
7. För närmare undersökning av hur problemet visar sig, samt förslag till en alternativ verklighetsbeskrivning vilken gör det möjligt att, utifrån fenomenologiska och pragmatiska utgångspunkter, behandla det sinnliga, kroppsliga och praktiska som meningsfullt, se Häggström (1996); *The Absent Meaning of Concrete Form in Theory of Architecture*. (doktorsavhandling, CTH).
8. Det finns exempel på mer eller mindre lyckade samhälls- och humanvetenskapliga försök att överbrygga denna klyfta, bla a genom att föra in den mänskliga kroppen i beskrivningen av verkligheten. Dessa är naturligtvis angelägna att ta del av för en designforskning i sin linda.