

Före eller efter: om konstnärlig erfarenhet och kunskap i konstnärlig praktik

Henrik Frisk

January 4, 2020

Introduktion

Konstnärlig forskning har haft en dynamisk och positiv utveckling de senaste tjugo åren, men vägen är fortfarande ojämn och lite knagglig: På ett bredare plan finns det relativt lite kunskap om vad det egentligen är, även på vissa konstnärliga högskolor och likaså finns det fortfarande frågor kring vad den kan bidra med. Rapporter som pekar på att utmaningen för forskningen, och det konstnärliga utvecklingsarbetet innan dess, är att metodologin har varit för otydlig och att projekten inte har tagit sig ur den enskilda forskarens privata sfär har kommit med jämna mellanrum.¹ Det problemet, i den mån det fortfarande är ett problem, kommer att lösas så småningom, även om det kan ses som att det tar lång tid. Fler kontaktytor mot såväl övriga forskningsdiscipliner, resten av kulturlivet samt en bredare del av samhället skulle kunna bidra till en mer stabil utveckling liksom en tydligare metodologisk riktning. Avsaknaden av definierade teoribildningar och metoder kan dock ses som den konstnärliga forskningens välsignelse och förbannelse: hur kan heterogeniteten bevaras när ett gemensamt fält byggs?

Det finns dock ingen brist på metoder och en, som ibland glöms bort, är själva skrivandet. Även denna har dock diskuterats en del inom konstnärlig forskning och konstnärliga självständiga arbeten. Frågan hur skrivandet i konstnärlig forskning inverkar eller rentav försvårar konstnärliga processer har diskuterats återkommande.² Den diskussionen bygger på idén om att teori, praktik och metod är separata och att för mycket av det ena kommer ha en negativ inverkan på det andra. Istället, vilket jag argumenterar för i bidraget till antologin om handledning i konstnärlig forskning *Acts of Creation*, borde det vara möjligt att tänka om relationerna mellan teori och praktik, metod och praktik och teori och metod bortom det mest uppenbara.³ Koncept och kontext är inte alltid fasta utan rör sig i förhållande till varandra. Resultatet även av en dynamisk konstnärlig praktik kan analyseras genom såväl kvantitativa som kvalitativa metoder och forma modeller för framtida forskning. Dessa modeller kan ge stabila data även om de rör sig själva

inte representerar beständiga resultat. Om praktiken som genererade dem inkluderas i beskrivningen är det större sannolikhet för att de genererar kunskap som är användbar och därför är det inte i reduktionen, eller den deduktiva metoden, som resultaten ska sökas i första hand, utan i komplexiteten och instabiliteten, eller kort, i relationen till kaos.⁴

Här börjar nu själva kärnan av problemet träda fram, för hur kan hållbara resultat utvinnas om koncept och kontext är i ständig rörelse och hur kan metoden väljas om ingenting är konstant? Det finns flera sätt att angripa dessa frågor på men först vill jag poängtera att detta är en av de inte tillräckligt diskuterade problem i konstnärlig forskning idag. Det ligger nära till hands att göra jämförelser med annan forskning, men det kan lika gärna skapa ytterligare förvirring. Det är utan tvivel så att det stora fältet av vetenskaplig forskning också är otroligt disparat och i ständig rörelse, och synen på den ideala, rigida vetenskapliga metoden är överdrivet enhetlig och förenklad. Fördelen för den traditionella forskningen är dock dess långa historia och kulturella och sociala acceptans. Samtidigt räcker det inte för den konstnärliga forskningen att, som ofta sker, återkommande hänvisa till att det finns experimentella kvalitativa metoder som används inom vetenskapen också (vilket det finns), eller att det vetenskapliga forskningsfältet är minst lika heterogent som det konstnärliga (vilket det är). Metoderna och metodutvecklingen i konstnärliga forskning, vare sig den avviker från vetenskapen eller inte, behöver få ett större fokus.

Konstnärlig kunskap utmärker sig ibland för att vara väsensskild från verbal kommunikation och en del av utmaningen i konstnärlig forskning är därför att översätta denna så att den går att begreppsliggöra på ett sätt som gör kunskapen i de studerade processerna användbar. En disciplin som under mycket lång tid har ägnat sig åt just detta, och som följaktligen används i stor utsträckning i konstnärlig forskning är filosofi, varför det är naturligt att många konstnärliga projekt har vänt sig just mot den. I den avhandling jag kommer diskutera i detta kapitel, Åsa Stjernas "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", är det framför allt den franske filosofen Gilles Deleuze begreppsapparat som refereras till, och kanske framförallt de böcker han skrev tillsammans med Félix Guattari.

Before Sound

Åsa Stjernas avhandling *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice* utforskar konstnärlig transformation i platsspecifik sonisk praktik⁵. Denna praktik är multidisciplinär och transformativ och äger rum i det offentliga rummet. Detta skapar i sin tur sammanhang och situationer som kräver förhandling och omförhandling i den konstnärliga praktiken och den visar därmed på komplexiteten i all mänsklig aktivitet. Fyra konstnärliga processer beskrivs detaljerat och de processer som bidrar till det

som rör avhandlingens centrala frågeställning: själva omförhandlingen och transformationen av platsen. Detta diskuteras framförallt utifrån Gilles Deleuze och Félix Guattaris teori. Som framgår av undertiteln är begreppet transversal centralt i undersökningen. Transversalt ska här ses som "en förståelse av konstnärlig produktion som etablerandet av relationer mellan komponenter i ömsesidig kontinuerlig process av tillblivelse".⁶

Stjerna strävar efter att undvika de traditionellt starka dikotomier som präglar förståelsen av konstverket och som kan representeras av begrepp som konstnär-publik, skapandelyssnande, innanför-utanför eller kropp-själ. Istället för dessa ontologiskt manifesterade relationer lyfter hon fram en "förståelse av konstnärlig praktik som befattandet med affektiva, *immanenta*, kraftrelationer i vilka varje komponent har agens", det vill säga kapaciteten att både påverka och påverkas.⁷ Detta är i mångt och mycket i överensstämmelse med Deleuze filosofiska perspektiv och delvis kan avhandlingen därigenom ses som en instantiation, eller ett utforskande, av det teoretiska ramverk som läggs fram.⁸

Som metoder, här kallade utforskande tillvägagångssätt, pekar Stjerna på i huvudsak tre strategier: "att kartlägga de affektiva linjerna, att skapa nya sammankopplingar samt att bli icke-autonom"⁹. Även dessa tre är även kopplade till Deleuze och Guattari på olika nivåer, kanske framförallt metoden att skapa nya sammankopplingar, som i sig kan ses som en del av den transversala ambitionen. Som en central tes som lyfts fram på flera platser i avhandlingen, och som är bakgrunden till titeln, är att ljud är något som ska ses som en effekt av affektiva, transversala och immanenta processer som samtliga äger rum *före ljudet* hörs, uppstår eller uppfattas. Etablerandet av nya kopplingar lyfter fram den konstnärliga processen som både transformativ och transversal¹⁰ och dessa kopplingar är helt centrala för de olika aspekter, eller modaliteter, som Stjerna lyfter fram för sin egen praktik: sonifiering, teknologi och på-plats installation. Men det är också genom transversala processer som nya kopplingar skapas mellan heterogena objekt, vilket är den viktiga del av den konstnärliga praktiken, som ljudet uppstår.

I avhandlingen diskuteras som sagt fyra konstnärliga projekt med titlarna: *Currents* (2011), *An Excursion to Nairobi* (2013), *The Well* (2014) och *Sky Brought Down* (2017) och av dessa kommer jag framförallt fokusera på den första, *Currents*. *Currents* var ett egeninitierat projekt som utvecklade sig till en beställning av Ultima-festivalen, en nutida musikfestival i Oslo, avsedd för foajén på nya operahuset precis invid vattnet i Oslo. Utgångspunkten för verket är data från mätningar gjorda av Nordatlantiska strömmen. Dessa har gjorts utanför Färöarna och i samverkan med ett forskningsprojekt som studerar issmältningen på norra halvklotet till följd av den globala uppvärmningen. Stjerna tillgång till datan och ambitionen var att utforska i vilken utsträckning ljud som konstnärligt material kan mediera frågor av stor politisk relevans och hur dessa frågor kan ge upphov till förkroppsligade upplevelser i ett publikt sammanhang.

Currents

Anledningen till att jag väljer just detta projekt är på grund av de frågor som det ställer kring relationen mellan representation och uttryck och hur de politiska och sociala aspekterna naturligt hamnar i fokus. Dessutom ligger flera av frågeställningarna nära de jag själv har arbetat med och känns därför intressant för mig att studera just detta projekt. Projektet är samtidigt en tydlig illustration av hur en transversal process kan se ut. De olika komponenterna i de olika faserna av projektet, såsom forskningsprojektet som höll i datainsamlingen, processen att extrahera relevanta delar av den vetenskapliga datan, operahuset som social och politisk plats och plats för själva renderingen av verket, den konstnärliga utvecklingen av mjuk- och hårdvara, och Stjerna själv som konstnär¹¹ är var och för sig självständiga agenter och *maskiner*.¹² Utmaningen i avhandlingen är att artikulera hur dessa kopplingar etableras och består samt vad de gör för processen. Intressant hade också varit att se hur agensen förändrades genom processen och om den förändringen är beständig.

En annan aspekt av *Currents* som Stjerna diskuterar i kapitel fem av avhandlingen är frågan om konstnären som subjekt och dennes begränsade oberoende eller autonomi, eller snarare, Stjernas önskan att uppnå icke-autonomi.¹³

Det är klart att den väv av relationer som hon tecknar genom hela arbetet också gör det tydligt att det blir svårt för konstnären att hävda ensidig bestämmanderätt, och att denne snarare ska ses som en agent av många. Men valet att uttrycka det som en arbetsmodell som i sig går bortom det suveräna subjektet är intressant och talande här. Det handlar inte om att konstnären här blir berövad möjligheten att vara autonom, utan att hon istället erbjuds ett mer omfattande ramverk som skapar möjligheter som går bortom det autonoma subjektets möjligheter. Den autonoma konstnären ses ofta som ett ideal, tätt kopplat till den fria konstnären, ett begrepp som likväl kan, och bör, ifrågasättas.¹⁴ Utöver den möjlighet till transversalitet som Stjerna betonar som lyfts fram genom det icke-autonoma, finns det både etiska och rent konstnärliga skäl att ifrågasätta frihetsbegreppet. Men, det är viktigt att de tre centrala delarna här: platsen, verket och konstnärssubjektet, ses som delar av en helhet, snarare än åtskilda.

Frågan om sonifiering som metod och hur den kan förstås som en transversal process diskuteras likaledes. Sonifiering är såväl en vetenskaplig som konstnärlig metod och Stjerna gör en genomgång av olika aspekter av de olika förhållningssätten. Som vetenskaplig metod handlar sonifiering om att skapa en korrespondens mellan den data som ska sonifieras och det ljudande resultatet så att den förra blir en representation av den tidigare. Syftet med sonifiering i dessa sammanhang är att erbjuda en klanglig ingång till en datamängd. Det kan till exempel handla om att titta på extremt komplex och stratifierad data som inte är möjlig att läsa, men möjliga att höra. Detta är en typ av representation som varken går ihop med den teori som detta arbete vilar på eller nödvändigtvis är särskilt intressant rent konstnärligt, vilket Stjerna lyfter fram. I *Currents* har sonifiering en bety-

dligt bredare politisk betydelse och som konstnärlig metod är den tätt sammanvävd med det teoretiska ramverket i avhandlingen.

På ett processplan är det inte svårt att se att denna sonifieringsprocess i allt väsentligt måste ses i relation till det transversala flöde som alla andra delar av installationen vilar på. Samtidigt är det en utmaning att se hur detta kan erfaras i ljudinstallationen.¹⁵ Datan från havsströmmarna är uppdelade i två olika delar, varav en läses i realtid medan de andra har renderats i icke-realtid, vilket kanske understryker betydelsen av att se *Currents* som spatial snarare än temporal. Detta öppnar upp för en annan fråga som hade varit intressant att gräva djupare i, nämligen relationen just mellan det spatiala och det temporal, inte minst utifrån Deleuze.¹⁶ Jag har i huvudsak förstått Deleuze immanensplan som ett alternativ till den västerländska filosofins upptagenhet med det spatiala, till förmån för Bergsons temporal tänkande. Detta ställer en intressant fråga om relationen mellan det temporal och det spatiala i *Before Sound*.

Före *Before Sound*

Utifrån resonemangen i *What is Philosophy?* där Deleuze och Guattari diskuterar vad konst som en form för tänkande är eller kan vara, tecknar de en relativt traditionell syn på konst, i bemärkelsen att det framför allt är konstverkets potential som de diskuterar. Kommentarer som "the act of painting that appears as a painting"¹⁷ antyder ändå att process och resultat överlappar, men vad betyder det för den typ av transversal och radikal praktik som Åsa Stjerna bedriver? Är deras resonemang fortfarande relevanta för den hybrid som konstnärlig forskning utgör eller är det i huvudsak en något gammaldags syn på estetik och konstnärlig kunskap? Vad är förhållandet mellan filosofin som begreppsskapande aktivitet och konsten som estetisk aktivitet?

Att döma av det stora intresse som Deleuze och Guattari har ägnats av konstnärliga forskare är det ingen tvekan om att deras tänkande har, och har haft, en hel del relevans för konstfältet. I början av 2000-talet var det kanske framförallt bildkonsten som vurmade för Deleuze som ett tag sågs som konstens teoretiska galjonsfigur. Efterhand har man dock inom musiken också öppnat ögonen för dessa filosofer. I december 2019 hölls den tredje internationella konferensen om Deleuze, *Dare*, vid konstnärlig forskning på Orpheus Institutet i Ghent, Belgien, och alldeles nyligen släppte även Leuven University Press den andra delen i serien *Deleuze and Artistic Research*¹⁸¹⁹ (den första hette *The Dark Precursor*.²⁰) I Sverige avslutades förra året det av Vetenskapsrådet (VR) finansierade projektet *Komposition vid det konceptuellas gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi* lett av Anders Hultqvist (2015-2018) på Göteborgs universitet som också utgick från Deleuze teoribildning²¹, samt Klas Nevrins VR-projekt *Musik i Oordning* med hemvist på Kungliga Musikhögskolan, som avslutades i december 2018, likaså med tydligt avstamp i Deleuze tänkande. Nästan parallellt med Åsa Stjerna gjorde tonsättaren Fredrik Hedelin sin avhandling på Luleå Universitet i vilken han utför en

analys av tre av sina egna solokonsserter i vilken begreppet ritornell blir en kontaktyta mellan musik och Deleuze filosofi.²²

Det som Stjerna refererar till som de transversala processerna och som hon använder för att visa på hur den konstnärliga praktiken är rhizomatisk till sin natur finner en hel del resonans i annan konstnärlig forskning, även den som inte explicit hänvisar till Deleuze. Ambitionen att bryta ner de politiska och sociala hierarkier som i århundraden präglat musiklivet och som fått fart i och med institutionaliseringen och till viss del professionaliseringen av musiklivet²³ har diskuterats i många projekt och är något jag själv har intresserat mig mycket för.

Metoden och resultatet

De tre övergripande utforskande tillvägagångssätten *att kartlägga de affektiva linjerna, att skapa nya sammankopplingar* samt *att bli icke-autonom*. Denna nära koppling mellan teori och metod gör det på ett sätt enklare att diskutera utmaningarna i projektet. Om vi fortsätter utifrån linjen att Deleuze och Guattaris filosofi framförallt sysslar med begreppskapande (skapande av koncept),²⁴ är det inte långsökt att tänka sig att deras verktyg användas för att skapa nödvändiga begrepp för att förstå och analysera den konstnärliga praktiken. Frågan är om resultatet av den processen först och främst är kunskap om konst eller om det är filosofi, men oavsett svaret så kan resultatet ha validitet som forskning. En annan utmaning till följd av denna användning av metod är att det av uppenbara skäl helt enkelt kan uppstå en sammanblandning mellan teori, metod och resultat med utfallet att den konceptuella stabiliteten blir lidande. Men samtidigt är detta i realiteten ett relevant sätt att hantera metod och teori i konstnärlig forskning. I Stjernas avhandling harmonierar det sätt hon bygger upp det teoretiska och metodologiska ramverket i stor utsträckning med hur jag i tidigare nämnda bokkapitlet "Thinking in Practice" föreslår att den gängse uppfattningen av relationen mellan teori, metod och praktik behöver omformuleras. Även om Stjerna inte beskriver det explicit är det min uppfattning att hon bygger upp definitionen av begreppet "sound art", och dess ontologiska underbyggnad, genom att korrelera sin egen erfarenhet som praktiker med en filosofisk och musikvetenskaplig genomgång av hur begreppet har etablerats.²⁵

I avhandlingen uppstår heller inte dessa problem med sammanblandning i en negativ bemärkelse, delvis tack vare att hon handskas varsamt och ytterst konsekvent med begreppen. Dessutom ska man inte glömma att teorin i *Before Sound* i stor utsträckning relateras till den kontextualisering och positionering som görs i kapitel två: *Contextualisation – Artistic Strategies within the Field*. Denna typ av situering är något som ibland förbises i konstnärliga avhandlingar vilket kan få till följd att de konstnärliga resultaten blir svåra att bedöma: Om det är oklart inom vilket konstnärligt fält konstnären/forskaren rör sig kan det vara svårt att korrelera de konstnärliga resultaten till konstfältet i stort. Samma

problem uppstår om fältet som beskrivs är alltför disparat eller alltomfattande, eller alltför smalt.

Det ackumulativa kunskapsbyggandet som kan bli resultatet av en stabil forskningsmiljö där forskare på olika sätt bygger vidare på varandras arbeten på ett genomsnittligt och konsekvent sätt är en förutsättning för att konstnärlig forskning ska få respekt och förtroende som ett självständigt kunskapsfält, men också för att den interna kunskapsutvecklingen ska ta fart. Detta sker naturligtvis redan idag i viss utsträckning, men här finns ett stort utrymme för utveckling. I ett nytt fält kan det vara naturligt att man framför allt vänder sig till teoribildning utanför sitt eget fält, men nu är det viktigt att i ännu större utsträckning rikta blicken också mot annan konstnärlig forskning för att utvärdera och bygga vidare på dess teori, metod och resultat. Jag menar att konstnärlig forskning inte bara är tvärvetenskaplig utan också är multidisciplinär till sin natur, det vill säga att den i vissa fall rent av är beroende av andra discipliner än det rent konstnärliga för att kunskapen ska kunna kommuniceras såväl i som utanför dess egen domän. Symptomatiskt beskriver även Stjerna arbetet med ljudinstallationer som en multidisciplinär praktik, och själva avhandlingen i sin helhet kan även den ses som multidisciplinär. Det är dock viktigt att förstå den politiska dimension som det tvärdisciplinära pekar mot. Samverkan är ett ledord för samtliga universitet och högskolor idag och tvärvetenskap har i vissa fall blivit ett neoliberalt självändamål. Detta gagnar inte alltid utvecklingen av ett forskningsfält där behoven också behöver komma inifrån, snarare än att de läggs på utifrån. Det multidisciplinära angreppssättet förutsätter att de olika delarna i undersökningen är sammankopplade och kommunicerar med varandra, vilket är själva kärnan i hur begreppet transversalitet ska förstås. I en miljö som är genuint multidisciplinär är det nödvändigt att ha en metod som tillåter obruten kommunikation mellan de olika delarna av projektet och begreppet transversalitet användes från början av Guattari i ett liknande syfte, som en kritik mot den dualistiska synen på relationen mellan analytiker och analysand.²⁶

Själva begreppet bär alltså redan från början med sig det som Stjerna beskriver som ett resultat: en sammanvävd transversal process som omformulerar hierarkier till kontinuerliga och i vissa fall spatiala system. Här ingår relationen mellan konstnärssubjektet och publiken, som visserligen har utsatts för kritik sedan 1960-talet.²⁷ I *Before Sound* är fokus processerna i skapandet och produktionen och publiken framträder inte direkt som en agent som diskuteras. Det transversala utspelar sig därför primärt mellan platsen, konstverket och konstnärssubjektet:

In this doctoral research, the concept of assemblage has enabled me to articulate a mode of artistic practice in which site-specific sonic conditions and production operate as immanent, inter-relational, machinic, and transversal processes. I acknowledge the importance of this way of thinking in the subtitle of the thesis, "Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice,"

and its influence can be seen in the previous chapter's presentation of the field.²⁸

Kanske kan man därigenom dra slutsatsen att den transversala processen är både metod och resultat? Åtminstone är det som metod transversalitet beskrivs i citatet ovan och som sådan borde den vara intressant även i annan konstnärlig forskning. Om transversalitet kan bidra med att begreppsliggöra det som sker även i den konstnärliga processen så skulle en del vara vunnet och *Before Sound* visar att det kan vara möjligt.

Åter till frågan om hur konstnärlig kunskap är konstituerad och i vilken utsträckning den är dold, i motsats till en verbal, och tillgänglig kunskap och hur en översättning i så fall kan ske. Frågan är om det egentligen handlar mindre om en översättning från dolda processer till synliga och mer om att förstå hur vi kan förhålla oss till olika former för mänsklig kommunikation. Guattari ville komma runt det han benämnde det "personologiska" språkbruket i psykoterapi,²⁹ och Gregory Bateson, i en läsvärd text, pekar på att konsten har en kommunikationskapacitet som gör den mer lik till exempel andliga upplevelser, berusning och drömmar.³⁰ Utmaningen är inte att det finns olika logiska typer av medvetande och kunskap, utan hur vi kan förstå dem genom en kommunikativ helhet. Klart är i alla fall att de transversala processerna kan spela en stor roll här, men kvar är frågan om det transversala i sig kan ge oss mer stringent formulerad konstnärlig forskning där det blir lättare för andra forskare att förstå och relatera till resultat, process och metod, eller om det rör sig mer om en analysmetod?

Att det som jag här förenklat benämner det dolda och synliga, eller inre och det yttre inte är två åtskilda paradigmer för förståelse, kunskap och kommunikation kan inte nog poängteras. Konst har länge präglats av idén om det "rena" och "inre" inre uttrycket som ofta ställs i kontrast till det yttre "befläckade". I denna modell är det inre idealistiskt, ärligt och transcendentalt, och det yttre kan vara kommersiellt, beräknande och materialistiskt. Även om det är förhållandevis lätt att ta avstånd från dessa grovt tillyxade kategorier har de haft ett stort inflytande över hur konst- och musikvärlden har utvecklat sig. Denna utveckling har uppmuntrat sökandet efter idén om det rena uttrycket, det som passerar förbi medvetandet, förbi det självmedvetna jaget. Ibland är strävan efter originaliteten själva källan till sökandet efter det av medvetandet obesudlade uttrycket, färgat av upplysningens bild av identiteten; om varje individ är unik och oberoende borde också det genuint personliga *uttrycket* vara originellt.³¹

En anledning till att det finns en tendens att se konstnärlig praktik som en individuellt artikulerad form för kunskap är att konstnärlig verksamhet i huvudsak ses som en individuellt situerad praktik. Det är den i vissa fall, och utan tvekan är detta den romantiska bilden av konsten som något som kretsar kring ett solipsistiskt geni. Stjerna tar spjärn mot denna bild när hon diskuterar sin metod:

established traditions in contemporary art practice still harbour segments of binaries that separate an autonomous active (white, male) subject and

a (passive) urban text. Rejecting this traditional view, in proposing that we become non-autonomous, I advocate that we view the artist-subject's agency in artistic production as transversal.³²

Det finns många anledningar, även utanför argumenten som förs fram i detta kapitel, att motverka denna normativitet och jag tror att konstnärlig forskning är ett utomordentligt väl anpassat sätt att göra det på.

Diskussion

I en avhandling som "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice" är gränserna mellan praktik, metod och teori som tidigare nämnts inte tydligt artikulera utan ständigt rörliga. Terminologin hämtad från Deleuze och Guattari är till exempel i vissa fall såväl metod, teori och i vissa fall tydligt relaterade till resultatet, och det är inte alltid från början självklart vad som är avsikten (detta är dock inte en svaghet i Stjernas fall). Om vi tittar på den första forskningsfrågan, *På vilket sätt kan jag som konstnär utveckla utforskande tillvägagångssätt som understödjer en transversal skapandeprocess?*, så är det klart att den transversala skapandeprocessen är ett mål i sig, men lika tydligt är det i kapitel fem att Stjerna genom sin praktik redan i början av projektet har etablerat transversala kopplingar³³. Stjerna pekar på att det finns ett stort behov för nya konceptuella verktyg och tillvägagångssätt som kan gå bortom representation och transcendent hierarkier, och framför allt, teorier som kan synliggöra hur transformation etableras utifrån en gedigen förståelse för konstnärliga processer.³⁴ Det är i princip detta avhandlingen sedan visar på genom en syn på själva ljudinstallationen som en transformativ praktik som löper mellan ett flertal konstnärliga strategier som var och en är en transversal process.

Även om det ännu är svårt att se konstnärlig forskning som en disciplin som genererar tydliga resultat utifrån väl beprövade metoder finns det en rad möjliga artikuleringar av kunskapsutveckling som alla pekar på att det i den konstnärliga praktiken finns en epistemologisk potential. Detta möjliga kunskapssystem kan, om det begreppsliiggörs, få stort inflytande på en rad olika fält. I sammanhanget kan det påpekas att denna tro på konsten som kunskapsbärande är delvis överensstämmande med Deleuze och Guattaris resonemang i *What is Philosophy?*, där de som tidigare nämnts definierar tre kreativa metoder för tänkande: *filosofi*, *vetenskap* och *konst*.³⁵ Egentligen kan man gå ännu längre och säga att det i princip överensstämmer med Deleuzes hela filosofiska gärning att se konst som en form för kunskap eller som en form för tänkande.

Jag tror att frågan om vad konstnärlig forskning är, eller vilken nytta den har, är felställd. Frågan vi borde ställa oss är snarare i linje med: Hur kommer ett samhälle se ut som inte har aktivt arbetat för att utveckla möjligheterna till att ta del av, och utveckla, alla kunskapsformer som påverkar den mänskliga tillvaron, inklusive konstnärlig sensi-

bilitet och filosofiskt resonerande? Sett till den frågan blir det klart att detta måste vara en fråga som diskuteras på bred front i samhället. Det är ingen tvekan om att vi lever i ett vetenskapssamhälle först och främst och att det i sin tur skapat ett tekniksamhälle. Om det finns övertygande argument för att vetenskapen inte behöver konsten och filosofin så är jag beredd att tänka om. Tills dess menar jag att allt pekar på att vi behöver tillgång till alla typer av tänkande vi kan komma åt för att lösa de utmaningar vi står inför i världen idag och att just tänkande genom konstnärlig praktik är ett mycket användbart verktyg. Det visar inte minst Åsa Stjerna med “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”.

Notes

1. Se t.ex. Halina Dunin-Woyseth et al. (2007). *KONTEXT, KVALITET, KONTINUITET: Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001-2005*. Tech. rep. Vetenskapsrådet, sid. 105.
2. Se till exempel Dieter Lesages översikt som diskuterar detta: D. Lesage (2009). “Who’s Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output”. In: *Art & Research* 2.2, pp. 1–10.
3. H. Frisk (2015). “Thinking in Practice”. In: *Acts of Creation: Thoughts on artistic research supervision*. Ed. by H. Frisk, K. Johansson, and Å. Lindberg-Sand. Symposium, sid. 120.
4. G. Deleuze and F. Guattari (1994). *What is Philosophy?* Verso, sid. 117-118.
5. Å. Stjerna (2018). “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”. PhD thesis. University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, sid. 291.
6. Ibid., sid. 293.
7. Ibid., sid. 293.
8. Se t.ex. Kapitel 8, avsnitt *Machinic Interferences in the Oslo Opera House as a Smooth and Striated Space*. ibid., sid. 240-5.
9. Ibid., sid. 294.
10. Ibid., sid. 119.
11. Ibid., sid. 133.
12. Maskin ska här läsas i den mening som Deleuze och Guattari använder *machine* och *machinic*. Stjerna använder också termen återkommande och kan ses som en metod att förklara en typ av rörelse som opererar rhizomatiskt och som kan skapa transversala kopplingar till andra maskiner. På sid. 91 hänvisar Stjerna till en definition av Deleuze och Guattari från *Mille Plateaux* som pekar på termen ‘machinic’ som en syntes av heterogeniteter. Det som de betecknar som själva maskinen bygger på en omfattande dekonstruktion av såväl Freud som Marx.
13. Se ibid., sid. 133.
14. Se till exempel Gary Peters (2009). *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press, sid. 21.

15. Det är dock viktigt att framhålla att jag inte har hört den på plats så jag kan endast göra en teoretisk bedömning av detta utifrån texten och den korta dokumentationsvideon som finns.
16. Nu är det ingen tvekan om att *Before Sound* har fokus på spatiala aspekter av ljudkonst så denna diskussion faller egentligen utanför ämnet.
17. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, sid. 197.
18. P. de Assis and P. Giudic (2017). *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven University Press.
19. I denna volym har jag tillsammans med Anders Elberling bidragit med ett kapitel med viss bäring på denna diskussion om vårt videoverk *Machinic Propositions* som är uppbyggt utifrån några av de theorem för deterritorialisering som Deleuze och Guattari beskriver i *Mille Plateaux*. Frisk and A. Elberling (2019). "Machinic propositions: artistic practice and deterritorialization". In: *Aberrant nuptials: Deleuze and Artistic Research 2*. Ed. by P. Guidici and P. de Assis. Orpheus Institute Series. Leuven University Press, Leuven, sid. 121-9
20. Ibid.
21. A. Hultqvist (Jan. 2018). *Komposition vid det konceptuella gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi*. web. Visited on Dec. 27, 2019.
22. Fredrik Hedelin (2017). "Levande musik : Ritornellen och musikens skapande". PhD thesis. Luleå University of Technology, Music and dance, p. 202.
23. H. Frisk (May 2017). "Hell is full of musical amateurs, but so is heaven". In: *Seismograf*. <http://seismograf.org/fokus/composer-performer>.
24. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*
25. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", Se kapitel tre.
26. Andrew Goffey (2015). "Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability." In: *Paragraph* 38.2, pp. 231–244, sid. 234.
27. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 48.
28. Ibid., sid. 92.
29. Goffey, "Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability.", sid. 234.
30. Gregory Bateson (1972). "Style, Grace, and Information in Primitive Art". In: *Steps to an Ecology of Mind*. 2nd ed. University of Chicago Press, pp. 128–52, sid. 139.
31. *Identitet*, och rekontextualiseringen av det, är även det ett begrepp som är centralt i Deleuze filosofi, liksom i mycket poststrukturalism.
32. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 119-120.
33. Ibid., sid. 145.
34. Ibid., sid. 85.
35. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*

References

- Assis, P. de and P. Giudic (2017). *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven University Press.
- Bateson, Gregory (1972). "Style, Grace, and Information in Primitive Art". In: *Steps to an Ecology of Mind*. 2nd ed. University of Chicago Press, pp. 128–52.
- Deleuze, G. and F. Guattari (1994). *What is Philosophy?* Verso.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1980). *A thousand plateaus - Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota.
- Dunin-Woyseth, Halina et al. (2007). *KONTEXT, KVALITET, KONTINUITET: Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001-2005*. Tech. rep. Vetenskapsrådet.
- Frisk, H. (2015). "Thinking in Practice". In: *Acts of Creation: Thoughts on artistic research supervision*. Ed. by H. Frisk, K. Johansson, and Å. Lindberg-Sand. Symposium. — (May 2017). "Hell is full of musical amateurs, but so is heaven". In: *Seismograf*. <http://seismograf.org/fokus/composer-performer>.
- Frisk, H. and A. Elberling (2019). "Machinic propositions: artistic practice and deterritorialization". In: *Aberrant nuptials: Deleuze and Artistic Research 2*. Ed. by P. Guidici and P. de Assis. Orpheus Institute Series. Leuven University Press, Leuven.
- Goffey, Andrew (2015). "Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability." In: *Paragraph* 38.2, pp. 231–244.
- Hedelin, Fredrik (2017). "Levande musik : Ritornellen och musikens skapande". PhD thesis. Luleå University of Technology, Music and dance, p. 202.
- Hultqvist, A. (Jan. 2018). *Komposition vid det konceptuellas gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi*. web. Visited on Dec. 27, 2019.
- Lesage, D. (2009). "Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output". In: *Art & Research* 2.2, pp. 1–10.
- Peters, Gary (2009). *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press.
- Stjerna, Å. (2018). "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice". PhD thesis. University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts.