

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

Henrik Frisk

January 3, 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. Man kan förvisso fråga sig om kunskapen om till exempel den sociologiska eller antropologiska forskningens metoder och resultat i allmänhet är större, eller om det finns en bredare insikt i på vilket sätt forskning i, säg, fysik bidrar till samhällets utveckling. Dessa exempel på forskningsdiscipliner är dock uppenbart politiskt och kulturellt mer etablerade på ett sätt som den konstnärliga forskningen inte är, varför okunskapen är ett större problem i dessa fält än i andra.

Den konstnärliga forskningen i musik har en kanske längre historia än andra konstnärliga fält, mycket tack vare de musikvetenskapliga initiativ till en forskarutbildning med praktisk ingång som togs av musikvetenskapen i Göteborg i slutet av 80-talet och etableringen av musikpedagogik. Resultatet blev en mjuk övergång från dessa vetenskapliga grenar av musikforskning till konstnärlig forskning i musik. Detta har varit en fördel och delvis också en belastning. Det senare då den konstnärliga forskningen i musik delvis har präglats på detta vetenskapliga arv på ett sätt som till exempel den konstnärliga forskningen i fri konst inte har gjort på konstvetenskap i samma utsträckning. Fördelarna, å andra sidan, handlar om metodutvecklingen och etablerade teorier att knyta an till.

När jag påbörjade min forskarutbildning på Musikhögskolan i Malmö vid konstnärliga fakulteten, Lunds universitet, var det ett medvetet val att vi doktorander på konst-, musik- och teaterhögskolan skulle närma oss frågan om metod utan större inflytande från etablerade discipliner. På Musikhögskolan innebar det att vi inte skulle ha gemensamma seminarier med musikpedagogiken, som var den enda forskning som fanns innan

den konstnärliga forskningen etablerades i början av 00-talet. Istället hade vi gemensamma seminarier med de andra konstnärliga doktoranderna. Den mest aktiva gruppen bestod av oss tre från musikhögskolan och de tre doktoranderna från konsthögskolan, där seminarierna också ägde rum. Mycket tack vare Sarat Maharaj, Brittisk konsthistoriker och curator som ledde seminarierna, och Gertrud Sandqvist, professor och då rektor för konsthögskolan, fanns det trots denna relativa isolering ett stort intresse av att vända sig mot discipliner som filosofi, sociologi, psykologi och historia, vilket gjorde att diskussionerna redan i början i stor utsträckning präglades av interdisciplinärhet. Ambitionen var att de konstnärliga projekten skulle styra valet av metod och teori, även om det i verkligheten nog snarare var en ganska dynamisk interaktion mellan praktik och teori. Hade resultatet blivit ett annat om vi från musikhögskolan istället hade haft vår seminarier med musikpedagogiken? Definitivt, men det är naturligtvis omöjligt att fastställa om det hade varit bättre eller sämre, men jag vågar påstå att det hade varit ett snävare teoretiskt perspektiv

Avsaknaden av definierade teoribildningar och metoder är den konstnärliga forskningens välsignelse och förbannelse. Enligt många har utmaningen för forskningen, och det konstnärliga utvecklingsarbetet innan dess, varit att metodologin har varit för otydlig och att projekten inte har tagit sig ur den enskilda forskarens privata sfär.<sup>1</sup> Det problemet 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. Att bryta den önskan till isolering som präglade den tidiga utvecklingen av fältet behöver inte samtidigt betyda att konstnärlig forskning tappar sin identitet som unikt forskningsfält.

Historiskt sett har dock en del energi ägnats åt att hävda att den konstnärliga forskningen ska vara fri från den typ av band som annars förväntas från forskning i andra discipliner. En långvarig diskussion i det lilla kluster som jag beskrev ovan var om vi överhuvudtaget skulle ha metod (ett mantra som återkom var "fuck method") och på ett övergripande plan ville man till varje pris undvika en utdragen metoddebatt i fältet. Någon större debatt har nog inte heller förekommit, men det är tydligt att doktorander än idag tycker att metodbegreppet i konstnärliga forskning är svårt att hantera. Det finns ingen brist på metodologiska tillvägagångssätt i konstnärlig forskning i Sverige, men däremot kan det var svårt att hitta en röd tråd vilket gör, vill jag påstå, att fältet i sin helhet blir onödigt disparat. Lösningen på detta är inte homogenitet, utan en för fältet övergripande diskussion om metodologi. som samtidigt är djuplodande. Konstnärlig forskning kan rymma en mängd olika perspektiv och förhållningssätt och det ska förekomma stor rörlighet inom hela spektrat av metodologiska möjligheter.

Anledningen till att vi befinner oss i den här situationen har mycket att göra med det som är själva kärnan i utmaningen med konstnärliga forskning, nämligen relationen mellan den konstnärliga praktiken och den forskande aktiviteten, och det faktum att denna relation kan se ut och utveckla sig på en rad olika vis. Om forskningsprojektet är helt

integrerat, det vill säga att forskningen helt utgår från den konstnärliga praktiken, är de metodologiska behoven naturligtvis annorlunda från ett projekt där en konstnärlig praktik utforskas med skiftande perspektiv, eller ett där det snarare är resultatet än praktiken som studeras. Med andra ord, var den forskande praktiken befinner sig i relation till den konstnärliga är avgörande för valet av metod. Därför är det svårt att se framför sig den typen av metodologisk enhetlighet i konstnärlig forskning som man kan se i vissa andra fält, men, gemensamt för all konstnärlig forskning borde vara den specifikt konstnärliga metoden. Det är den som gör forskningen relevant som just konstnärlig forskning då det är den som visar på att valen som har gjorts har gjorts på konstnärlig grund.

Så länge den konstnärliga metoden är väl beskriven, stabil och hållbar, så finns det god sannolikhet för att det finns tillgång på data som går att utforska och en anledning till att dessa data är av intresse är det faktum att de kommit till genom konstnärliga överväganden snarare än vetenskapliga. Därmed har de potential att ge uttryck för konstnärlig kunskap. I vår artikel *Beyond Validity*<sup>2</sup> diskuterar Stefan Östersjö och jag bland annat just validitet i konstnärlig forskning och pekar på behovet av att dekonstruera den positivistiska betydelsen av detta begrepp. Det förutsatte dock också att vi tittade närmare på några av de begrepp som färgat utvecklingen av konstnärlig forskning, och som relaterar till diskussionen ovan. Henk Borgdorff är en person som har haft en hel del inflytande över den tidiga utvecklingen av konstnärlig forskning i Sverige och fortfarande så i Holland. Han var bland annat medlem i den externa referensgruppen för nationella konstnärliga forskarskolan, likaså aktiv på Göteborgs universitet i en period. I sin bok *Conflict of the Faculties* artikulerar han den ganska utbredda hållningen att konstnärlig forskning inte söker efter att uttrycka explicit kunskap utan snarare om att:

provide a specific articulation of the pre-reflective, non-conceptual content of art. It thereby invites unfinished thinking. Hence, it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through, and with art.<sup>3</sup>

Att konsten, och det konsten uttrycker, skulle vara icke-konceptuell, det vill säga att vi erfar till exempel musik utan att den passerar ett begreppsfilter, är en idé som har präglat den västerländska estetiken sedan Kant. Är den inte konceptuell, eller inte låter sig konceptualiseras, så kan resultatet av den inte heller kommuniceras annat än möjligtvis metaforiskt, vilket i så fall skulle göra den till ett extremt flyktigt objekt som endast svårigen låter sig studeras. Att kunna fånga det som den konstnärliga processen uttrycker, vare sig det är konstnären själv som upplever det i skapandet eller om det är lyssnaren/publiken som erfar det i lyssnandet (om vi nu begränsar oss till musik) måste ses som en central funktion för konstnärlig forskning. Det är här mycket av den specifika kunskapen finns och den är ofta dold eller vag även för den som erfar den och det rör sig sannolikt om olika kategorier av kunskap i olika delar av konstnärlig praktik: även om de sammanfaller till stor del så följer lyssnandet en annan logik än skapandet.

Samtidigt vore det fel att påstå att konstnärligt uttryck inte kan vara icke-konceptuellt. Ofta refererar vi till en stark upplevelse som något som går rakt in utan att passera en analytisk eller konceptualiserande fas. Att detta per automatik resulterar i *ofärdigt* tänkande eller att det per definition rör sig om ofärdigt tänkande som är för-reflektiv, eller till naturen icke-konceptuell, är dock en onödig förenkling. Istället kan vi se den konstnärliga kunskapsutvecklingen som något som sker i olika strata av medvetande och färdighet, och i olika konstnärliga projekt är de olika skikten mer eller mindre framträdande och mer eller mindre möjliga att verbalisera. Som jag och Östersjö konstaterar finns det ett behov av att bättre förstå detta fält:

[...] we now have to examine more closely the notions of pre-reflective and non-conceptual contents of art. Are they the same or different things? Does not 'pre-reflective' indicate that there is something unfinished in its trajectory? The category of non-conceptual knowing seems to us to be distinct from the unfinished. This appears to be a field not sufficiently discussed and theorized within artistic research, and, still, it is the heart of the matter: in all artistic production, knowledge is created and passed on in ways that are most often distinct from the verbal domain.<sup>4</sup>

Om konstnärlig kunskap är skapad och kommunicerad på sätt som är väsensskilt från verbal kommunikation så är en del av utmaningen i konstnärlig forskning att översätta denna så att den går att begreppsliggöra på ett sätt som gör kunskapen i de studerade processerna användbar. Här finns det dock metoder som kan användas, och för att bara ta ett exempel i all korthet, är *stimulated recall* en som har visat sig relativt bra för att fånga kognitiva processer. I en översiktlig artikel som är en metastudie på en rad studier av denna metod skriver Lyle:

As this article will demonstrate, there is no doubt that there are significant limitations in incorporating SR procedures into research designs. Nevertheless, the method has considerable potential for studies into cognitive strategies and other learning processes, and also for teacher/educator behaviour, particularly complex, interactive contexts characterised by novelty, uncertainty and non-deliberative behaviour.<sup>5</sup>

Detta är inte rätt plats för en ingående beskrivning av denna ganska ofta använda metod, men jag har själv god erfarenhet av den för just detta ändamål. Ett annat tillvägagångssätt som använts i stor utsträckning i konstnärlig forskning är filosofi. 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 hon vänder sig till, och kanske framförallt de böcker han skrev tillsammans med Félix Guattari.

Men här finns ytterligare en komplicerande faktor som jag kort nämnde ovan. Konstnärlig forskning som i huvudsak ser till processen i skapandet, hur den vecklar ut sig över tid och hur den förhåller sig till politiska och sociala mönster, är inte nödvändigtvis samma sak som konstnärlig forskning som i huvudsak ser på resultaten av det konstnärliga arbetet. I många fall rör det sig om en kombination av båda modellerna då det självklart är svårt att helt separera de från varandra, men, för att begreppsliggöra en konstnärlig process kan det behövas andra metoder än då målet är att förstå vari kunskapen i ett konstnärligt resultat består. Oavsett vilken process man arbetar i behövs det en metod för att komma åt den data och den kunskap som den erbjuder. Att se på konstnärlig praktik som en multiplicitet av potentiella uttryck och kunskapsformer som kan aktualiseras och begreppsliggöras genom forskning betyder också att metoden inte bara är viktig, utan att många olika typer av metoder ibland är nödvändiga. Det är ofta bra att låta varje projekts individuella konstellation av relationer styra vilken metod som är den riktiga. Dessa olika nivåer, eller grader av konstnärlig (och vetenskaplig) kommunikation kan möjliggöra att någon del av, eller hela erfarenheten, verbaliseras och kommuniceras.

En viktig metod, som ibland glöms bort, är själva skrivandet. Även denna har diskuterats en del inom konstnärlig forskning och konstnärliga självständiga arbeten ("Ska det vara nödvändigt att skriva text eller ska det konstnärliga arbetet få stå på egna ben?") Frågan om hur skrivandet i konstnärlig forskning inverkar eller rentav försvårar konstnärliga processer har diskuterats återkommande.<sup>6</sup> 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:

[...] reconsider the theory-practice, method-practice and theory-method relationships beyond their most obvious appearances. If we can reassess the dual nature of these relationships and begin to see them as movements instead, continuities from practice to method to theory and then back, from concept to abstraction to specificity, the generalising and contextualising power of the theoretical approach may be less of an obstacle to the practice-oriented artistic researcher and doctoral candidate.<sup>7</sup>

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 problemen i konstnärlig forskning idag. Det ligger nära till hands att jämföra 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 i konstnärliga forskning, vare sig de avviker från vetenskapen eller inte, måste kunna förklaras och redovisas och metodutvecklingen inom fältet behöver få ett större fokus.

All konstnärlig praktik befinner sig inte heller i ett ständigt flux. Det finns flera exempel på praktiker som är konceptuellt stabila, som till tidig musik. Men i allmänhet finns det mycket rörelse och variation och det är detta som gör konstnärlig forskning såväl svår att förklara och definiera, men samtidigt också så otroligt användbar: generella förklaringsmodeller håller inte. Detta har konsten i allmänhet gemensamt med de kulturella och sociala forskningsdisciplinerna. Detta är en egenskap som ska underhållas och inte undertryckas. 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 för 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. Det är detta som Deleuze och Guattari i sitt sista samarbete *What is Philosophy?* pekar på som skillnaden mellan filosofi och vetenskap:

The object of science is not concepts but rather functions that are presented as propositions in discursive systems. The elements of functions are called *functives*. A scientific notion is defined not by concepts but by functions or propositions. This is a very complex idea with many aspects as can be seen already from the use to which it is put by mathematics and biology respectively. Nevertheless, it is this idea of the function which enables the sciences to reflect and communicate. Science does not need philosophy for these tasks. On the other hand, when an object—a geometrical space, for example is—scientifically constructed by functions its philosophical concept, which is by no means given in the function, must still be discovered. Furthermore, a concept may take as its components the functives of any possible function without thereby having the least scientific value, but with the aim of marking the differences in kind between concepts and functions.

Under these conditions, the first difference between science and philosophy is their respective attitudes toward chaos.<sup>8</sup>

De fortsätter med att beskriva den vetenskapliga metoden som en process som saktar ner tiden, som tar ett komplext fenomen och reducerar det till en enda funktion. Reduk-

tion och representation vilket genererar tillstånd, funktioner och referentiella propositioner.<sup>9</sup> Även om vetenskapen inte behöver filosofin,<sup>10</sup> eller konsten, kompletterar de tre perspektiven varandra och i *What is Philosophy?* strävar Deleuze och Guattari efter att placera det filosofiska tänkandet i relation till vetenskapen och konsten, och samtidigt undvika att skapa hierarkier dem emellan (jag kommer återkomma till detta i slutet av kapitlet). Tillblivelse och transformation framför varande. Begrepp, inte som former som fylls med innehåll utan som uppstår i relation till varandra i ständig rörelse. Vad betyder detta för diskussionen om den konstnärliga forskningens betydelse och förmåga att skapa resultat relevanta för en värld i kaos? Olika konstnärliga projekt har olika mål, men hur vet vi i bedömningen av konstnärlig forskning vad som är avsikten med ett givet projekt, när det är själva verket och analysen som ska bedömas när dessa kommuniceras i delvis olika kodade språk?

Deleuze och Guattaris uppdelning i de tre tankeaktiviteterna konst, vetenskap och filosofin för det med sig att vissa frågeställningar faktiskt blir enklare i och med en initial särdelning. Även om ingen av de tre formerna egentligen är beroende av varandra för sin egen existens så erbjuder denna beskrivning av dem en potentiell renodling och en möjlig interaktion med ett gemensamt mål: att bemöta kaoset. Dock finns det, åtminstone på ytan, ett visst fokus på vad konsten (som konst) i sig självt uttrycker, respektive vad filosofin respektive vetenskapen vill uttrycka. Och om tänkande genom konsten inte i huvudsak är kunskap, och inte heller bygger stabila begrepp, utan är baserad på tidlöshet, sensationer och känslor, eller affekter, hur användbar är detta resonemang för konstnärlig forskning:

What defines thought in its three great forms—art, science and philosophy—is always confronting chaos, laying out a plane, throwing a plane over chaos. [...] Art wants to create the finite that restores the infinite: it lays out the plane of composition that, in turn, through the action of aesthetic figures, bears monuments for composite sensations.<sup>11</sup>

Konsten är inte en syntes av filosofin och vetenskapen och den ena formen för tänkandet är inte överlägsen någon av de andra, men möjligheten för dem att bli sammanflätade eller korsa varandra utan att det för den sakens skull uppstår en sammanblandning dem emellan finns hela tiden. Jag återkommer till detta i relation till Åsa Stjernas arbete *Before Sound* i nästa stycke.

Det är ingen tvekan om att det finns många och stora likheter mellan konstnärlig forskning och vetenskaplig forskning. Men det är heller ingen tvekan om att det finns stora skillnader. Den kanske främsta anledningen till att det kan vara svårt att samarbeta över disciplingränser är samtidigt det som ger konstnärlig forskning sin särprägel, nämligen den konstnärliga metoden och den konstnärliga grunden. Man kan tycka att det borde vara enkelt eftersom det vetenskapliga och det konstnärliga kompletterar varandra så väl och här ligger en viktig insikt: det konstnärliga kan aldrig bli en vetenskap, det är

bara i synen på konstnärlig kunskap som något annat än vetenskaplig kunskap som den har relevans. Om vi definierar det konstnärliga som allt det som vi inte säkert kan säga någonting om med vetenskapliga metoder, och resten, det vill säga, det som vi kan säga någonting om utifrån vad vi vet om dess fysiska egenskaper, så blir det kanske tydligt att det kan vara svårt att samarbeta över gränserna. Samtidigt öppnar det också upp för helt nya typer av samarbeten i synen på de som två interagerande kunskapspotential. Baksidan med denna bild att den i alltför stor utsträckning lutar sig mot en romantisk och transcendental syn på konsten som riskerar att skapa större problem än lösningarna den erbjuder. Eller som Eisner skriver:

"For me, the defining feature that allows us to talk collectively about the arts is that art forms share the common mission of achieving expressiveness through the ways in which form has been crafted or shape. The arts historically have addressed the task of evoking emotion. We sometimes speak of the arts as resources that can take us on a ride. The arts, as I have indicated elsewhere, provide a natural high. They can also provide a natural low. The range of emotional responses is enormous. These emotional consequences in relation to a referent color the referent by virtue of the character of the emotion that the artistically crafted form possesses."<sup>12</sup>

Detta poetiska resonemang är svårt att argumentera mot och det ger en möjlig bild av konstnärligt uttryck och dess betydelse, men det ger inte en komplett bild heller. Den, vill jag hävda, kommer Deleuze och Guattari närmare i *What is Philosophy?* som jag kommer återkomma till och denna korta introduktion ger ett grundläggande underlag till Åsa Stjernas *Before Sound*.

## *Before Sound*

Åsa Stjernas avhandling *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice* "utforskar konstnärlig transformation i platsspecifik sonisk praktik"<sup>13</sup>. 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".<sup>14</sup> Eller, i Stjernas egen engelska formulering:



"Transversal" here refers to an understanding of artistic production as the creation of affective, immanent relations between components in mutual continuous processes of becoming. These relations span between material and discursive, and human and non-human, components. In exploring the acts performed by the artist within transversal processes, the aim is to develop explorative approaches and concepts that might contribute to a more complex understanding of the processes at work in site-specific sonic practice.

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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

Utifrån denna ambition är tre forskningsfrågor formulerade:

- På vilket sätt kan jag som konstnär utveckla utforskande tillvägagångssätt som understödjer en transversal skapandeprocess?
- Vilka begrepp behöver jag som konstnär kunna artikulera för att kunna synliggöra och förstå nyanserna av en sådan transversal process?
- Vilka konsekvenser har dessa utforskande tillvägagångssätt och begrepp i förståelsen av den platsspecifika soniska praktiken?<sup>17</sup>

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"<sup>18</sup>. 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 transversal<sup>19</sup> 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 viktig 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 ismältningen 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 konstnär<sup>20</sup> är var och för sig självständiga agenter och *maskiner*.<sup>21</sup> 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:

The second issue that I address in this chapter concerns the artist subject's minimized autonomy. Through *Currents* I show the ways in which the artist subject is implicated in a continuous, affective relation with a myriad of agencies, all with their specific capacity to affect the process. This implies a model of daily practice that exceeds the established idea of an active, sovereign artist-subject exercising their power to produce a work, which is subsequently placed in a space. On the contrary, the account given here emphasizes an ethological process in which I as artist stand in continuous encounter with the different agencies spanning from the scientific data to the Oslo Opera, the programmer, as well as the software, which all had a direct effect on the artistic process of developing *Currents*.<sup>22</sup>

Det är klart att den väv av relationer som skissas här ovan 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.<sup>23</sup> 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:

As I have suggested it through my descriptions, the initial explorative process, the establishment of spatial perception, the development of sonic strategies and technology, and the construction process on site, all emerge as the result of complex, machinic interconnections that span transversally between the site, the artwork, and the artist-subject. In this, I advocate a move beyond the traditional separations that establish these as three distinct entities.<sup>24</sup>

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

From this outset, sonification emerges as a practice of transforming affective forces between bodies—material, social, discursive—in which the practice of transformation should be considered to constitute a creative, machinic process that generates new expressions of becoming. This process is always situated and dependent on its specific conditions, meaning that the sonification process of *Currents* must be understood in relation not only

to the scientific data but to all the other assemblages involved, including the Oslo Opera's unique ecology.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 citatet ur *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"<sup>28</sup> 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 vurmades 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*<sup>2930</sup> (den första hette *The Dark Precursor*.<sup>31</sup>) Dessa är imponerande samlingar, inte bara sett till innehållet men också till omfånget och med ett huvudsakligt, dock inte exklusivt, fokus på musik. I Sverige avslutades förra året det av Vetenskapsrådet (VR) finansierade projektet *Komposition vid det konceptuella gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi* lett av Anders Hultqvist (2015-2018) på Göteborgs universitet som också utgick från Deleuze teoribildning<sup>32</sup>, samt Klas Nevrens 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 solokonsalter i vilken begreppet ritornell blir en kontaktyta mellan musik och Deleuze filosofi.<sup>33</sup> I ett projekt tillsammans med Marcel Cobussen och Bart Weijland gjorde vi ett försök att diskutera *The Field of Musical Improvisation* (FMI) utifrån komplexitetsteori och Deleuze och Guattari på ett sätt som relaterar till den begreppsapparat som Stjerna använder:

Assemblages are wholes whose properties emerge from the interactions between parts, for example, interpersonal networks such as can be found in the FMI. In other words, assemblages cannot be defined by nor do they consist of the properties of their constituting parts. Think ecology instead of reductionism.<sup>34</sup>

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 musiklivet<sup>35</sup> har diskuterats i många projekt och är något jag själv har intresserat mig mycket för. I en rad studier från 2006 tittade vi på hur agensen mellan tonsättare, musiker och teknologi påverkade och till och med hade en avgörande betydelse på de konstnärliga tillvägagångssätten.<sup>36</sup> En stor del av mitt fokus i min avhandling från 2008<sup>37</sup> tar sin avstamp i erfarenheterna från ljudinstallationen *etherSound* och idén om ickekontroll och perpetuell rörelse vilket på vissa sätt ligger nära Stjernas icke-autonoma upphovsperson och transversala praktik. Inget av dessa exempel tar avstamp i Deleuze utan i min avhandling var det istället en annan postmodernist, dystopikern Jean Baudrillard, som utgjorde en del av teorin. I de tidigare studierna från 2006 var utgångspunkten snarare strukturalism och semiotik, även om vi relativt snabbt sträckte oss förbi denna startpunkt. Men det finns även reflektioner och associationer till angränsande fält som kanske vid första anblick inte är relaterade. Doktoranden och konsertpianisten Franciska Skoogh pekar på hur MPA (Music Performance Anxiety) ofta ses som ett individuellt problem, något musikern själv får kompensera för, när det i själva verket finns en rad strukturella faktorer som påverkar situationen som konservatorietraditionen, som de kommersiella aktörerna och den extrema kommodifieringen av musiken.<sup>38</sup> Samtidigt är det viktigt att påminna sig om att *Before Sound* inte framförallt är ett musikprojekt utan snarare ett konstprojekt och därför har en delvis annan ingång.

## Metoden och resultat

Som tidigare nämnts kallar Stjerna sina metoder för *explorative approaches*. Givet hur nära kopplade de är till teorin är det sannolikt en klok strategi, även om det också kan skapa förvirring. De tre övergripande utforskande tillvägagångssätten *att kartlägga de affektiva linjerna*, *att skapa nya sammankopplingar* samt *att bli icke-autonom* (som diskuterades en del i förra avsnittet). 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), är det inte långsökta 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, som också diskuterades ovan, är detta i realiteten ett sätt att hantera metod och teori i konstnärlig forskning. Jag ska återkomma till det.

I Stjernas fall uppstår inte dessa problem, 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. Eller, om fältet som beskrivs är ett annat än ämnet för avhandlingen eller forskningen. Det finns flera anledningar till att det tagit lång tid för konstnärlig forskning att hitta rätt på detta område men några uppenbara skäl är:

1. Bristen på etablerade modeller för att referera till alla typer av konstverk och svårigheten beskriva dem på ett sätt som bidrar till att skapa en bild av ett fält är påtaglig. Ett sätt runt detta är att göra som Stjerna gör och referera till en (vetenskaplig) studie av verken i fråga.<sup>39</sup> Detta är i grund och botten ett beprövat sätt att såväl inkludera den större diskursen om ett verks validitet för ett specifikt sammanhang och kan skapa trovärdighet i argumentationen när möjligheten att lyssna och uppleva, om än genom en dokumentation, också erbjuds. En eventuell baksida med denna metod är att argumentationen kan göra sig beroende av en annan disciplin, som filosofi, eller musikvetenskap i det här fallet, eller rent av resultera i en i huvudsak vetenskaplig undersökning. Detta är i sig inte ett problem, jag menar att

konstnärlig forskning är i grunden tvärvetenskaplig, men det är samtidigt viktigt att det tvärvetenskapliga hanteras på ett sätt så att det understödjer, inte raserar, den konstnärliga undersökningen.

2. Det är tydligt att man i konstnärliga avhandlingar har lättare att referera till etablerade verk och studier av verk. Men utan en intern diskussion, och utan att varje avhandling också relaterar till det fält som är i dess omedelbara närhet, såsom samtida konstnärlig forskning eller konstnärlig praktik, riskerar studiens validitet att begränsas. Stjerna går elegant runt detta genom att med omsorg beskriva verktygen, tillvägagångssätten och det teoretiska perspektivet hon använder vilket skapar en tydlighet. Men jag skulle vilja gå så långt som att säga att den största utmaningen vi har för konstnärlig forskning idag är just bristen av ett befintligt forskningsfält där den konstnärliga undersökningen står i centrum. Detta kan byggas genom att doktorander samarbetar och refererar till varandras arbeten, gärna kritiskt men alltid noggrant, och genom att större forskningsmiljöer skapas. Ett nytt samarbete mellan Kungliga Musikhögskolan och Musikhögskolan i Piteå, Luleå Tekniska Universitet, samlar mer än tio doktorander, en PostDoc och flera seniora forskare i vad vi kallar lab tre gånger per år. Det är en början men vi behöver fler samarbeten där utgångspunkten är diversitet, samarbete och kritisk granskning. 2018 skrev vi i programförklaringen till samarbetet mellan LTU och KMH att vi vill ytterligare arbeta för att skapa:

[...] former för kunskapsbyggande i konstnärlig forskning som är baserat på konstnärlig kunskap. Även teoretiskt drivna resonemang kan här ta sin utgångspunkt i den konstnärliga praktiken varför själva praktiken är central i seminarier och labsessioner. De gemensamma seminarier som vi planerar i Piteå och Stockholm ska ta formen av ett laboratorium som alla gemensamt ska bidra till den fortsatta utvecklingen av detta format. En viktig förutsättning är att skapa ett arbetsklimat som bygger på förtroende av samma slag som uppstår i konstnärliga samarbeten, och som därigenom skapar förutsättningar för en kritisk dialog som kan gå på djupet in i konstnärliga processer.<sup>40</sup>

Idén är att sätta den konstnärliga praktiken i centrum i en skyddad seminariemiljö som erbjuder möjligheten att experimentera. I detta initiativ hoppas vi att det ska bli möjligt att i större utsträckning begreppsliggöra praktiken och undersökningen vilket samtidigt kan underlätta att arbetena också diskuteras, kritiskt granskas av jämlingar, samt att resultaten, såväl som metod och teori, delas.

3. Även det större fältet av konstnärlig praktik, utanför konstnärlig forskning, måste vara möjligt att referera till. Musikhögskolan i Piteå och konstnärliga fakulteten

vid Göteborgs universitet har etablerade metoder för att registrera konstnärliga verk vilket gör det enkelt att hänvisa till dessa, och KMH och Musikhögskolan i Ingesund, Karlstads universitet, har påbörjat ett arbete som förhoppningsvis leder till att vi bidrar till ett fält som inkluderar akademien och skapar förutsättningar för forskningsanknuten undervisning. Om möjligheten för att publicera konstnärliga arbeten i forskningsdatabaser erbjuds kommer det uppstå en ackumulativ effekt som kan få mycket stor betydelse för hur konst som kunskapsfält kan utvecklas.

4. Utan tydliga begrepp för konstnärlig forskning och konstnärlig praktik kan det vara svårt att på ett öppet sätt beskriva det konstnärliga fält som är det centrala för studien, utan att samtidigt bli låst av det. Att använda filosofi, som tidigare diskuterats, eller andra discipliner är här en möjlighet som samtidigt kan bidra till en breddad förståelse för detta forskningsfält. Dock är det nödvändigt att även begreppen växer fram i gemensamma miljöer där resultat och diskussioner delas.

Det ackumulativa kunskapsbyggandet som kan bli resultatet av en stabil forskningsmiljö där forskare på olika sätt bygger vidare på varandras arbeten på ett genomskinligt 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> Symptomatiskt beskriver även Stjerna arbete 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.

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 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.<sup>43</sup> Hon ger följande beskrivning av praktiken:

To engage in sound installation as a site-specific practice is thus to position oneself, as an artist, as a node in the heterogenic field of what often is referred to as “sound art” respectively “sound art in public space.” It is to understand that sound installation, in all its specificity emanates from a variety of different practices and traditions, which together generate a spatially explorative, multi-disciplinary practice.<sup>44</sup>

Även med en rudimentär förståelse av Deleuze och Guattaris filosofi är det redan i detta citat möjligt att se hur valet av teori är välmotiverad. Det multidisciplinära angreppssättet förutsätter att de olika delarna i undersökningen är sammankopplade och hur de 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 syftet, som en kritik mot den dualistiska synen på relationen mellan analytiker och analysand:

The concept of transversality emerges in part out of Guattari’s prolonged critique of the ‘personological’ understanding of language at work within psychoanalysis, and, specifically, within Lacanian versions of analysis. While not initially conceptualized in terms of enunciation, transversality—in Guattari’s early writings institutional transference (later reframed as ‘group transversality’) — aims to capture the unconscious as an investment of the broader elements and processes within the specific social setting of the hospital, a pattern of investment that would come to light only with the greatest difficulty in the dyadic enunciative setting of the analyst’s consulting room.<sup>45</sup>

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.<sup>46</sup> 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. As I have suggested through my descriptions, the initial explorative process, the establishment of spatial perception, the development of sonic strategies and technology, and the construction process on site, all emerge as the result of complex, machinic interconnections that span transversally between "the site," "the artwork," and the "artist-subject." In this, I advocate a move beyond the traditional separations that establish these as three distinct entities.<sup>47</sup>

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. Det undermedvetna, som Guattari diskuterar i citatet ovan och som jag återkommer till längre fram i kapitlet, har en del med den konstnärliga upplevelsen att göra, och om transversalitet kan bidra med att begreppsliggöra det som sker även i den konstnärlig processen så skulle en del vara vunnet. Och, som sagt, *Before Sound* visar att det kan vara möjligt.

Att begreppet härstammar från Guattaris önskan att fånga förståelsen av det undermedvetna är inte oväsentligt, inte heller dennes brott med med den Lacanska traditionen för psykoanalys. Som tidigare nämnts så bygger mycket av den filosofi som Deleuze och Guattari utvecklade tillsammans på en kritisk granskning av bland annat den Freudianska teoribildningen. Lite förenklat kan vi knyta Guattaris ambition att bryta med den binära analytisk modell som analytiker/analysand innebär till Deleuze kritik av det transcendentala tänkandet som har varit så central för Europeisk filosofi. Genom Guattaris analytiska grupptransversalitet kunde man sannolikt närma sig själva terapisessionen mer som en process av tillblivelse genom det undermedvetna (nu som en produktiv kraft), snarare än som en aspekt av det medvetna (eller omvänt). Detta påminner samtidigt om de försök att dekonstruera de binära eller dyadiska relationerna mellan olika agenter i den konstnärliga produktionen som så många konstnärliga forskare, inklusive Åsa Stjerna, har varit upptagna med. Frågan är hur vi från denna förståelse av relationerna mellan aktiva och sammanvävda komponenter i det konstnärliga arbetet kan ta oss mot en insikt i vad dessa relationer säger om den konstnärliga praktiken.

För att förstå varför det undermedvetna är relevant i det här sammanhanget vill jag ta upp en text av Gregory Bateson som jag har använt flera gånger tidigare. Bateson var en brittisk antropolog, sociolog, filosof och cybernetiker som har en nära relation till Deleuze. Det finns ett fåtal referenser till Bateson hos Deleuze, bland annat två i *Mille Plateaux*,<sup>48</sup> men det finns de som menar att inflytandet från Bateson egentligen var betydligt större än vad som framgår av referenserna.<sup>49</sup> Det som gör Bateson intressant i den

specifika diskussionen om konstnärlig kunskapsbildning är dock hans syn på just det undermedvetna och hur olika typer av information och upplevelser kodas i hjärnan, såväl som i kroppen.

I Freudiansk teori delar man upp mental aktivitet i primära och sekundära processer. De primära är icke-verbala och drömlika, och föregriper de sekundära som är det reflekterande och medvetna jagets uttryck. Konst är generellt "an exercise in communicating about the species of unconsciousness [...] a play behaviour whose function is [...] to practice and make more perfect communication of this kind."<sup>50</sup> Nu kan det framstå som att vi har återinfört en separation mellan det inre, de primära processerna, och det yttre, de sekundära. Sannolikt så var det bland annat denna uppdelning som Guattari ville komma åt när han försökte tänka om terapisituationen. Men dessa två kategorier av processer behöver inte vara väsensskilda utan kan snarare ses som två möjliga, och i vissa fall parallella, sätt att koda kunskap och erfarenhet (eller affekter). Då är inte frågan hur vi ställer de mot varandra, utan hur vi kommunicerar mellan, eller inom dem. Bateson skriver:

[The] algorithms of the heart, or, as they say, of the unconscious, are, however, coded and organized in a manner totally different from the algorithms of language. And since a great deal of conscious thought is structured in terms of the logics of language, the algorithms of the unconscious are double inaccessible. It is not only that the conscious mind has poor access to this material, but also that when such access is achieved. *e.g.*, in dreams, art, poetry, religion, intoxication, and the like, there is still a formidable problem of translation.<sup>51</sup>

I inledningen pekade jag i all korthet på hur konstnärlig kunskap ofta inte utan vidare låter sig beskrivas verbalt. I ljuset av detta kan det vara tilltalande att se en översättning från det omedvetna till det medvetna som lösningen, men det finns flera saker som behöver lyftas för att vi på ett hållbart sätt ska kunna ta ställning till problemet om "översättning". För det första har vi frågan om begreppsbyggandet av den konstnärliga praktiken, det vill säga processen av att skapa begrepp som gör det möjligt att artikulera en kunskap. I *Before Sound* gör Åsa Stjerna detta, bland annat genom att använda Deleuze begreppsapparat. Detta leder henne också till vissa specifika resultat som i sin tur relaterar till bland annat det platsspecifika, men också till hur själva praktiken ter sig. Men om man tänker sig att man är i behov av att formulera egna begrepp så kan man hamna inför Batesons utmaning: Hur det är möjligt att omformulera eller översätta en konstnärlig strategi till en verbal utan att den samtidigt förlorar mening eller fastnar i en meningslös rad av metaforer eller representationer?

Samtidigt finns det inomkonstnärliga begrepp som inte behöver en översättning för att fungera. För detta är den kontextualiseringen av projektet som diskuterades ovan

viktig för att begreppen som används ska få pregnans och tillåter att diskursen inom fältet blir användbar. I musik kan till exempel musikteoretiska begrepp nyttjas i detta syfte, förutsatt att dessa relateras till praktiken på ett användbart sätt. Både Deleuze och Guattari i *What is Philosophy?* och Bateson i "Style, Grace, and Information in Primitive Art" diskuterar dock framförallt det som den konstnärliga upplevelsen ger upphov till, rent kognitivt, snarare än den kreativa processen i sig. Mycket konstnärlig forskning, så även Åsa Stjernas avhandling, beskäftigar sig framförallt med hur processen att *göra* konst fungerar och i den undersökningen så kan resultatet, förutom att det är konst, vara ett sätt att validera utforskandet av processen (vilket dock fortfarande gör det angeläget att kunna diskutera resultatet).

Det är inte säkert att den konstnärliga processen som leder fram till ett konstnärligt resultat är enkelt jämförbar med upplevelsen av att erfara resultatet. I vissa fall kan det vara så men i andra fall, som i *Before Sound*, ligger delar av processen närmare ställningstaganden som har med praktiska omständigheter att göra; Hur fungerar en sladd? Hur kan en högtalare installeras? etc. Är även dessa kodade i det "omedvetnas algoritmer", för att använda Batesons terminologi, eller är de del av en process som egentligen ligger närmare andra forskningsdiscipliner än vad man kanske först vill tro? Jag menar att det kan vara så i vissa fall, men att vi samtidigt inte får glömma att den centrala aspekten av konstnärlig forskning att det är en konstnärlig sensibilitet som ligger bakom valen som görs i det konstnärliga arbetet. Förmågan att föreställa sig det konstnärliga resultatet som just konst, även i arbetet med tekniska installationer är avgörande och signifikativt för konstnärligt arbete. Av den anledningen är det svårt att helt komma bort från det affektiva eller det undermedvetnas logik när vi vill beskriva den konstnärliga forskningsprocessen.

Frågan är om det egentligen handlar mindre om en översättning 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, och Bateson pekar på att konsten har en kommunikationskapacitet som gör den mer lik till exempel andliga upplevelser, berusning och drömmar. 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 dessa 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.

Att det som jag här förenklat benämner det 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

uppmuntrar 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. Saxofonisten Ornette Coleman, till exempel, talar om strävan efter ett så spontant skapande som möjligt och om en kreativitet utan minne.<sup>52</sup> Han talar om hur hans spel innan han nådde framgångar var mera ärligt än det sedan blev och valde att börja spela trumpet och violin (som han var nybörjare på) för att kunna spela och samtidigt slippa onödig kunskap.<sup>53</sup> Naturligtvis var Coleman lika originell efter sitt genombrott som före, och retoriken här speglar till stor del den sociala och politiska tidsandan som rådde, men kan ändå sägas peka på kraften i bilden av personlig originalitet.<sup>54</sup> På skivan *The empty foxhole* från 1966<sup>55</sup> spelar Coleman tillsammans med sin tioåriga son Denardo Coleman på trummor och beskriver sin tillfredsställelse över att spela med någon som inte behövde bry sig om kritiker eller konsertarrangörer, utan som kunde spela och vara fri.<sup>56</sup> Detta hör Coleman när han lyssnar på Denardo men också för att han har förmågan att lyssna på sig själv; han kan konstatera att sonen besitter en egenskap han själv har förlorat. Det yttre lyssnandet, att lyssna på den andre, kompletteras av det inre lyssnande. Och, jämfört med att lyssna på den andre så är det i vissa fall betydligt svårare att lyssna på sig själv. Som konstnärlig metod är det utvidgade lyssnandet central i musikalisk konstnärlig praktik och det är möjligt att vidareutveckla praktiken enbart genom lyssnande. Colemans önskan att släppa taget om det invanda och inlärda kan ses som ett försök att etablera nya transversala relationer mellan den medvetna och språkligt kodade viljan att förnya, och den konstnärligt kodade kunskapen om hur detta ska, eller skulle kunna, gestaltas. Utan att göra en djupare analys av metoderna (lyssnandet), är risken överhängande att landa i en syn på en relation mellan det transcendentala inre och det fysiska yttre som i grunden är hierarkisk: det inre, transcendentala är att föredra framför det yttre. Den bilden har inte frigjort sig från det politiska bagage den bär med sig och gör det därför inte lättare att beskriva vad konstnärlig kunskap är.

En anledning till att vi har en tendens att se konstnärlig praktik som en individuellt artikulerad form för kunskap är att vi i huvudsak ser konstnärlig verksamhet 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. Stjärna 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.<sup>57</sup>

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, åtminstone på det konstnärliga fältet.

Slutsatsen som kan dras av detta resonemang är att det är lätt att hamna i en dubbelt problematisk situation när konstnärlig forskning diskuteras: Först är det nödvändigt att beskriva konstnärlig praktik som något som är byggt på kunskap och erfarenhet och som inte är internt, mystiskt, hemligt eller underligt. Att skapa trovärdighet kring detta argument är svårt på grund av den sociala och politiska starka föreställningen om konstens, respektive (den vetenskapliga) forskningens funktion i samhället. Först när det är möjligt att i någon mening dekonstruera denna bild är det möjligt att påvisa att det i konstnärlig praktik finns kunskap som har ett allmängiltigt värde och att detta kan diskuteras, kritiseras och kommuniceras som forskning, och i interaktion med andra forskningsmiljöer. Om inte den första delen av argumentet finner trovärdighet, kommer inte den andra delen av det göra det heller. Konstens roll som kunskapsform i ett större perspektiv, bortom enskilda projekt, kommer jag att diskutera i nästa avsnitt.

## Metodologisk dynamik

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 artikulerade 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 kopplingar<sup>58</sup>. Det transversala är alltså i vissa fall både metod och resultat. 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.<sup>59</sup> 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.

Det är ännu svårt att se konstnärlig forskning som en disciplin som genererar tydliga resultat utifrån väl beprövade metoder. Istället finns det en rad möjliga artikulationer av kunskapsutveckling som alla pekar på att det i den konstnärliga praktiken finns en epistemologisk potential, ett möjligt kunskapssystem som, om den begreppsliiggörs, kan ha 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*. 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. Men om konst är kunskap, eller bär på en kunskapsbärande potential, vari består den? Deleuze och Guattari skriver vidare:

What about the creator? It is independent of the creator through the self positing of the created, which is preserved in itself. What is preserved—this thing for the work of art—is *a bloc of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects*. [...] The artist creates blocs of percepts and affects, but the only law of creation is that the compound must stand up on its own. [[<sup>60</sup>]] [sid. 164, kursivering av författaren.]

Att konstverket i sig självt, och oberoende av upphovspersonen, har en potential är tydligt, likaså att det kan och bör frigöra sig själv, men i konstnärlig forskning är det ofta praktiken – och vad för slags kunskap den kan bära eller föra med sig – snarare än resultatet, som står i centrum. Det finns många exempel på hur denna kunskapsutveckling kan se ut men här ska jag ge tre korta exempel som är i större eller mindre grad hämtade från musikfältet.

1. Utöver att studera den konstnärliga praktiken som en kunskap i och för sig självt, är det möjligt att se den som ett sätt att förstå annan kunskap såsom teknik eller filosofi. I dessa fall kan man se den konstnärliga praktiken som en testbädd för ett konceptuellt ramverk som är omfattar andra discipliner än bara konsten. Det finns en aspekt av detta i *Before Sound* där de filosofiska koncepten prövas mot en existerande praktik och sättet som praktiken utvecklar sig kan då ses som ett utforskande av filosofin. Begreppet *immanensplanet* är ett exempel på ett koncept som är viktigt för Stjerna – och helt centralt för Deleuze filosofi – och som kan ses få, om inte en förklaring så en praktisk applikation, genom Stjernas konstnärliga praktik. I teknologisammanhang kan man föreställa sig att en teknik, säg ett programmeringsgränssnitt eller en specifik hårdvara, utforskas i en konstnärlig praktik. Den konstnärliga metoden, som i detta fall ska ses som en experimentell praktik där koncept prövas och utvärderas baserat på hur bra eller dåligt de interagerar med den konstnärliga ambitionen, används för att validera teknologin. En undersökning på denna nivå kan mycket väl leda fram till att tekniken som studerats bedöms annorlunda än den hade gjort i ett rent tekniskt sammanhang: en teknologi som i allt väsentligt ses som funktionell och stabil från ett tekniskt synsätt kan framstå som mindre användbar genom en konstnärlig undersökning. Det konstnärliga ramverket behöver i sig inte vara experimentellt utan kan mycket väl följa en befintlig tradition helt idiomatiskt, det är metoden som är exper-

imentell: kritiskt evaluerad genom konstnärlig metod. Detta angreppssätt skulle utan tvekan även generera insikter om den konstnärliga praktiken. Skulle studien även utforskas med en filosofisk begreppsapparat som Stjerna gör i *Before Sound* så skulle de tre perspektiven konst, vetenskap och filosofi samverka och komplettera varandra på ett sätt som påminner om hur Deleuze och Guattari föreslår i *What is Philosophy?*<sup>61</sup>

Insikten om att den konstnärliga sensibiliteten kan behövas i större utsträckning än vad vetenskapstraditionen kanske fram till nu har velat göra gällande kommer dock inte bara från konstnärlig forskning eller filosofin. Det samarbete som Kungliga Musikhögskolan och Kungliga Tekniska Högskolan initierade 2016 byggde till exempel på KTH:s insikt att en framtida ingenjör behöver en kompetens som går bortom den rent vetenskapliga kompetensen och speciellt intressant för KTH är det konstnärliga perspektivet. Det är likaledes motivationen bakom ett nyligen uppstartat tvärvetenskapligt centrum NAVET på KTH där KMH, Stockholms konstnärliga högskola samt Konstfack är partner.

2. Med en användbar metod kan även själva praktiken ses som en kunskapsgenererande fas. Här ingår de numera ganska vanliga studierna i interpretation eller alternativa speltekniker i nutida musik. En frågeställning utforskas genom praktiken och om experimentet faller väl ut så är det ett bevis på att praktiken är användbar även för andra som söker svar på liknande problem och är således en undersökning som genererar kunskap i det specifika fältet. Även denna typ av undersökningar kan dock sträcka sig bortom den konstnärliga sfären i vilket fall valideringen kan ske åt två håll. En studie i gruppimprovisation kan till exempel studera hur specifika typer av musikalisk interaktion kan ge gynnsamma resultat givet en viss problemformulering. Samma metod kan sedan prövas i andra interaktiva situationer, som social interaktion, och om den visar sig framgångsrik även där så går resultaten att återföra till det musikaliska sammanhanget och det uppstår en kunskapsåterkoppling.<sup>62</sup> Även denna typ av undersökning finns representerad i *Before Sound*, kanske framförallt i relation till den andra forskningsfrågan. I exemplet med *Currents* är beskrivningen av arbetsmetoderna en kommunikation av en process som inte bara gestaltade dataströmmarna och förhöll sig till de uppställda metoderna, utan som också skapade en modell för ett konstnärligt tillvägagångssätt som har både politiska och konstnärliga implikationer.
3. En tredje variant är att se det resulterande konstverket som en kunskapskälla, frigjort från upphovspersonen på det sätt som Deleuze och Guattari framhåller ovan. Denna strategi har uppenbara nack- eller fördelar (beroende på hur man ser det). Om det ska stå för sig själv ("stand up on its own"<sup>63</sup>) så måste det, åtminstone i musik, förlita sig på ickekonceptualiserade kommunikationsformer, det vill säga



dokumentation av verket för att inte bli extremt begränsat. Tidigt i konstnärlig forskning var detta normen. Det skulle vara konsten, i och för sig själv, som utgjorde slutresultatet i forskningsarbetet och därmed utgöra det kunskapsbärande elementet i konstnärlig forskning. I praktiken var det endast ett fåtal avhandlingar som egentligen fullföljde den principen, men fortfarande är diskussionen om balansen mellan det som lite slarvigt kallas för "det skrivna" och "det gestaltade" aktuell.<sup>64</sup> Det finns naturligtvis flera anledningar till detta, men en relevant punkt som förtjänar att framhållas är att det hela tiden finns en risk att en konstnärlig avhandling är en avhandling med en omfattning som motsvarar en monografi inom humaniora (där detta är normen), men som även innehåller ett konstnärligt arbete som är lika omfångsrikt. Helt enkelt en dubbel avhandling. Det konstnärliga resultatet i sig måste ha en framträdande position i en konstnärlig avhandling då det utgör själva objektet och även det man skulle kunna kalla empirin, men det behövs en mer initierad diskussion om hur detta ska representeras i avhandlingen.<sup>65</sup> Men om vi accepterar en representation av det i form av en dokumentation, vad är det som säger att en inspelning är bättre än en beskrivande text? Det kan naturligtvis finnas många fall där det är det (de flesta), men den poäng jag försöker göra här är att förutsättningarna för vad som är en relevant dokumentation och/eller diskussion av ett konstnärligt resultat inte kan avgöras på generell nivå utan måste göras utifrån de specifika förutsättningarna som råder i projektet. Därför kan i vissa fall konstverket i sig självt vara det slutgiltiga resultatet, men som sådant behöver det i regel vila på någon form för dokumentation och denna kan vara multimodal.

I *Before Sound* pekar de tre forskningsfrågorna mot processen snarare än resultatet varför jag menar att Stjernas avhandling är ett bra exempel på hur avgränsningar har gjorts utifrån innehållet i avhandlingen. Den begränsade dokumentationen kan helt enkelt inte ses som ett problem eftersom det inte är upplevelsen av verken som är den centrala diskussionen. Dessutom är det platsspecifika en helt central parameter i Stjernas praktik såsom den presenteras i avhandlingen, vilket gör en eventuell dokumentation ännu mindre relevant. Även om detta är en aspekt som ytterligare kan diskuteras vill jag här först kommentera hur det för avhandlingen viktiga begreppet *platsspecifikt* är sammanvävt med den teoretiska ingången i avhandlingen. Centralt för Deleuze och Guattaris filosofi i *Capitalism and Schizophrenia* och *What is Philosophy?* är som sagt immanensplanet, som i sin tur har sitt ursprung hos Spinozas panteism,<sup>66</sup> eller tanken på att allt är en substans snarare än ordnat i en hierarkisk och dualistisk struktur.<sup>67</sup> Givet att Stjärna utgår från detta immanensplan när hon beskriver den konstanta rörelse i tillblivelse som de transversala processerna är sammanvävda i, är idén om det platsspecifika och odokumenterbara installationen helt konsekvent.<sup>68</sup>

Stjärna beskriver sin praktik som multidisciplinär<sup>69</sup> och även om det inte är nöd-

vändigt att en undersökning som denna samtidigt är interdisciplinär<sup>70</sup> betyder det att flera olika kunskapsfält samsas sida vid sida i forskningen. Detta kan lätt bli en utmaning och även om Stjerna elegant navigerar runt behovet att beskriva den filosofi som hon utgår från och lyckas dra rimliga gränser för vad som inkluderas och vad som exkluderas, är det tveklöst en avhandling i minst två discipliner: filosofi och konst. Detta är inte, vill jag betona, ett problem, snarare är det sannolikt en nödvändighet för att komma åt de verkligt intressanta perspektiven, och här behövs det goda exempel som kan föra fältet framåt. Men risken finns att det blir en dubbel avhandlingar som diskuterades ovan, det vill säga omfattande avhandlingar som egentligen avhandlar två distinkta ämnen. Men här finns även risken för avhandlingar som helt undviker det konstnärliga perspektivet och fokuserar på ett angränsande ämne eller avhandlingar som inte tydligt nog relaterar till det angränsande ämnet, vilket kan leda till att argumentationen i sin helhet faller. Samtliga dessa faror går att undvika med rätt handledning, men problemet med att hitta rätt handledare är uppenbart när det handlar om ämnen som eventuellt inte finns representerade på fakulteten.

Detta är en av anledningarna till varför bihandledaren ofta fyller en så viktig roll i konstnärlig forskning på ett sätt som den inte alltid gör i vetenskaplig forskning.<sup>71</sup> Bihandledaren kan vara den personen som garanterar att ett angränsande ämnen får tillräckligt stor roll och genomlysning i arbetets helhet och kan i vissa fall, eller i vissa perioder av arbetet, framstå som projektets huvudhandledare. Men det finns ytterligare en anledning till bihandledarens betydelse som har att göra med den tidigare nämnda svårigheten att hitta rätt handledarkompetens på fakulteten eller på högskolan. Ännu är endast ett fåtal lärare på de konstnärliga lärosätena disputerade (även om variationen här är stor mellan olika lärosätena). Då det ofta finns ett behov av att huvudhandledaren och doktoranden är på samma institution så kan en lösning vara att huvudhandledaren blir mer av en institutionshandledare och att den huvudsakliga handledningen sköts av bihandledarna. Även om detta inte behöver vara problematiskt i sig kan det leda till obalans i hur forskningsfältet utvecklar sig i relation till andra. Handledarkompetens och seminarieverksamhet är uppenbart centrala delar av en forskningsmiljö.

## Den konstnärliga kunskapens dynamik

Utvecklingen av konstnärlig forskning i Sverige kan ses utifrån minst tre delvis överlappande processer. Den ena rör den utbildningspolitiska aspekten av konstnärlig utbildning i Bologna-modellen, men började ännu tidigare än så, i Sverige med högskolereformen 1977.<sup>72</sup> Den pekade på att alla högskolor skulle bygga på utbildning som är baserad på forskning varför även de konstnärliga utbildningarna nu skulle bedriva forskning. Eftersom dessa bedriver konstnärlig undervisning eller undervisning med konstnärliga metoder så måste de även bedriva konstnärlig forskning – detta kallades dock för konst-

närligt utvecklingsarbete snarare än forskning. I grunden ligger jämställandet av konstnärlig och vetenskaplig forskning som nu ses som två uttryck för kunskapsproduktion.<sup>73</sup>

Den andra processen är mer svårångad men handlar om hur konst- och kulturlivet i samhället har utvecklat sig under de senaste decennierna. Det fält inom vilket konstnärliga uttryck diskuteras och kommuniceras har för vissa uttryck, som musik, förändrats i mycket stor grad. Dagspressens recensionsverksamhet, Public Service funktion och det offentliga stöd till musikalivet har förändrats radikalt vilket har skapat nya behov för ytor att diskutera och experimentera med konstnärliga uttryck. Här har den konstnärliga forskningen börjat fylla ett stort hål.

En tredje process rör en mer filosofiskt orienterad epistemologisk fråga om vad kunskap kan ses vara, och hur den kan kommuniceras. En vanlig, initial, invändning mot konstnärlig forskning, som diskuterades ovan, är att något som i allt väsentligt är beroende av sinnesintryck, som upplevelsen av konstnärligt uttryck kan sägas vara, inte kan utgöra grunden för forskningsmässig kunskap. Även om denna invändning vilar på en missuppfattning av såväl forskningsmässig kunskap som konstnärlig kunskap så rör den vid en viktig grundförutsättning för all kunskapsutveckling, nämligen att det finns grundläggande förutsättningar som det går att enas omkring. Utan dessa blir det omöjligt att etablera ett nytt forskningsfält.

### Konstnärlig forskning som kunskap i praktiken

Det är en utmaning att argumentera för konstnärlig kunskap i en samtid som samtidigt präglas av en övertro på det vetenskapliga kunskapssystemet, en missriktad postmodernistisk avart<sup>74</sup> där varken rätt eller fel existerar och en hyperkapitalism som inte ser sina gränser. Machiarini-fallet på KI<sup>75</sup> är ett exempel på vad som händer när dessa tre samverkar och havererar. Jag ska försöka peka på några områden där jag ser att konstnärlig forskning kan komma att få stor betydelse om kunskapen hanteras på ett adekvat sätt, men jag argumenterar framförallt utifrån ett musikperspektiv och bilden kan vara väsentligt annorlunda inom andra konstnärliga fält.

Det digitala har idag helt genomsyrat såväl produktion, distribution som konsumtion av musik samtidigt som det digitala endast i liten utsträckning är en teknik som präglas av specifikt konstnärlig utveckling. Det betyder att produktionsverktyg, som mjukvara för inspelning och redigering, samt program för uppspelning visserligen för det allra mesta är anpassade för förutsättningarna för dessa verksamheter, men det finns förhållandevis liten kunskap om de faktiska konstnärliga processer som ligger bakom användandet. Etableringen av artificiell intelligens visar ytterligare på behovet av nya metoder för att bättre förstå vidden av förändringen som vi är inne i. Även om internet inte är nytt var det inte många som för tio år sedan hade trott att vi idag, genom våra telefoner, trådlöst skulle få kontakt med en till synes oändlig samling musik, bara för att ge ett exempel. Följden av detta är att en majoritet av människor i västvärlden,

själva designar sin egen ljudmiljö och i någon mening, om man vill se det positivt, har tagit kontroll över sitt eget musiklyssnande. Många av de verktyg som har möjliggjort denna transformation är produkter av en ingenjörskonst på mycket hög nivå. Spotify, till exempel tog utgångspunkt i teknik som vuxit fram i en dunkel periferi under Pirate Bay, och gjorde delningen legal och legitim. De fick ett tekniskt försprång och blev snart ensamma herre på täppan. Detta är dock en utveckling som har skett helt och hållet på kommersiella grunder och helt utan konstnärliga ambitioner. Själva förutsättningen för Spotifys framgång var att man sänkte ersättningen till de artister som spelades vilket kan ses som en makrovariant av att säga av den gren man sitter på. Trots att detta företag inte på något sätt kan ses vara en del av det konstnärliga musiklivet där musik produceras talar man om Spotify som del av det svenska musikundret.<sup>76</sup>

Det här är ett uttryck för problemet som musik lider av: musiken som konstform har aldrig gjort upp med musik *som produkt* utan de båda, musiken och produkten, är i allt väsentligt sammanvävda. Musiken är helt och fullt kommodifierad och därför kan "det svenska musikundret" samtidigt inkludera musikteknikföretag och Ann-Sofie von Otter. Nu finns det naturligtvis extremt starka kommersiella krafter i operabranschen, men skillnaden är den att von Otter hade aldrig kunnat ta sig till den position hon har utan att hon hade otvetydiga konstnärliga kvaliteter, medan teknikföretag som Spotify kan utvecklas helt utan dessa att konstnärliga överväganden styr utvecklingen.

Här finns en viktig plats för den konstnärliga forskningen och här kan dess resultat utvärderas på en marknad långt utanför akademiens skyddande väggar. I min avhandling från 2008 pekade jag på behovet att inkludera en konstnärlig dimension när modeller för interaktivitet skapas.<sup>77</sup> Den bakomliggande idén var den att en teknologiskt orienterad interaktivitet inte bara riskerar att bli en grov förenkling av vad vi förväntar oss av en interaktiv upplevelse (välj en färdig spellista istället för att skapa din egen). Resultatet kan dessutom bli att användarens förväntningarna på tekniken sänks. Genom att istället se på utvecklingen av interaktivitet utifrån vad konstnärer, musiker och tonsättare vill få ut av den skapas en miljö där helt andra beslut tas och de interaktiva möjligheterna expanderar snarare än begränsas.

Utifrån det komplexa och svårgreppbara fältet av artificiell intelligens (AI) finns flera möjligheter för konstnärlig forskning att spela en roll. Liksom i exemplet ovan, beträffande interaktivitet, är AI ett område där antaganden om mänsklig interaktion spelar roll, men även antaganden om vad mänsklig erfarenhet utgör. Dessutom ryms otroligt svåra etiska frågor. Alla dessa kan angripas genom konstnärliga experiment där det mest omedelbara är att genom experiment utnyttja en teknologi för konstnärlig produktion. Ett sådant projekt kan säga något både om teknologins stabilitet och om hur konstnärlig aktivitet fungerar i interaktion med teknik.<sup>78</sup>

Genom metoder lånade från postkolonialismen har gruppen The Six Tones under en rad år arbetat med interkulturella möten.<sup>79</sup> Med det övergripande målet att överbrygga kulturella avstånd har vi metodiskt arbetat konstnärligt med konserter, skivpro-

duktion och forskning. Målet i varje projekt har varit att komma fram till ett övertygande konstnärligt resultat har vi inte strävat efter enkel kunskapsöverföring utan efter ömsesidigt lärande, differens och lyssnande. Genom en rad turnéer och skivinspelningar har vi haft möjlighet att utvärdera praktiken i ett flertal sammanhang. Under 2020 kommer vi att arbeta med migrerade musiker i Sverige för att bland annat försöka förstå hur och varför Sverige konsekvent har uteslutit några dessa musikers kulturtraditioner. Några av de stora grupper som har kommit till Sverige, som de från Iran och Irak och forna Jugoslavien på 70- och 80-talen, är inte i allmänhet representerade med sina musiktraditioner på konserthus, scener eller i kulturpolitiska sammanhang. Konsekvensen är att en del av dessa musiker befinner sig i ett konstnärligt ingenmansland, långt från sitt hemlands levande traditioner, men samtidigt utan möjlighet att etablera sig konstnärligt i sitt nya land. I projektet hoppas vi bättre förstå dessa musikers traditioner, men också bygga upp en kunskap som kan bidra till en förändring. Att arbeta med musik på liknande sätt, med väl utarbetade metoder i ett forskningssammanhang är ett sätt att utnyttja konstnärlig kunskap inom ett fält där Sverige i dagsläget har svårt att politiskt, etiskt och kulturellt hitta rätt.

## Diskussion

Jag vill än en gång återkomma till den interrelation mellan konst, vetenskap och filosofi som tre former för tänkande som Deleuze och Guattari propagerar för i *What is Philosophy?*, och som jag i någon mening anser präglar undersökningen i *Before Sound*. Det finns en viktig poäng i deras resonemang som finner oväntad resonans i den svenska högskoleförordningen och dess unika uppdelning mellan konstnärlig och vetenskaplig grund och där dessa två kunskapsformer betraktas som likvärdiga. Att se det konstnärliga och det vetenskapliga som två väsensskilda men samtidigt kompletterande former för tänkande får självklart konsekvenser för hur vi ska, eller kan se, på konstnärlig forskning och valideringen av resultaten. Konsekvenser som kanske inte helt utnyttjats i konstnärlig forskning. Det finns en tendens att se forskning som forskning vilket är adekvat i många fall, men inte alla. Även om vi till exempel kan peka på en konkret nytta med konstnärlig forskning, en nytta som i någon mening är relaterad till nyttoaspekten av en del vetenskaplig forskning, är det inte säkert att detta ska vara modellen för all konstnärlig forskning. Istället behövs en mer aktiv diskussion om vilken eller vilka modeller som ska användas för kvalitetsbedömning av konstnärlig forskning: Vilken roll har den konstnärliga praktiken och utifrån vilka kriterier ska den bedömas? I vilka forum ska kvalitet i konstnärlig forskning diskuteras? Hur bedöms metod och teori i konstnärlig forskning? Hur bedöms *impact* i konstnärlig forskning? Ytterligare en fråga som skulle behöva diskuteras mer för att hantera relationen mellan konstnärlig forskning och konstnärlig praktik utan forskning, är hur kunskapsöverföringen ska ske. Med andra ord, hur kommer resultat

av konstnärlig forskning hela det konstnärliga fältet till del?

Eftersom de flesta länder saknar den uppdelning mellan vetenskaplig och konstnärlig grund, och eftersom det vetenskapliga forskningsfältet är så dominant, finns det alltid en tendens att konstnärlig forskning glider mot det vetenskapliga och blir en variant av vetenskaplig forskning, snarare än ett unikt och självständigt sätt att resonera på. Men vi kan inte mäta den konstnärliga forskningens värde utifrån vad den kan åstadkomma *som vetenskap*, helt enkelt för att det inte finns någon större poäng med det. Hybridkonstellationer kan skapas, likt de jag i alla korthet presenterar ovan, och dessa kan genom sitt tvärdisciplinära angreppssätt bli ytterst effektiva sätt att utöka kunskapen till angränsade fält. Men detta är, och ska vara ett komplement till en konstnärlig forskning som i huvudsak befinner sig i det konstnärliga fältet. Men oavsett hur mycket eller litet forskningen relaterar till olika kunskapsområden som den rör sig omkring måste den ske i en aktiv samverkan med annan forskning i samma fält och i aktiv samverkan med sin omvärld, *utan* att förlora de specifika bedömningsgrunder som gäller för det konstnärliga fältet.

Ett möjligt sätt att behandla den konstnärliga forskningen utifrån Deleuze och Guattaris modell i *What is Philosophy?* skulle vara att se den som ett kontaktnät mellan alla tre discipliner. Ungefär som en transversal process som möjliggör kontakter från konsten till filosofin och vetenskapen. På ett plan är det det som Stjerna gör i *Before Sound*. Det skulle samtidigt möjliggöra att konsten som en form för tänkande är delvis oberoende av den konstnärliga forskningen som här istället blir en *möjlighet* för kontakt mellan konsten, vetenskapen och filosofin.

För att ta ett exempel på hur svårt det kan vara att leva upp till de vetenskapligt definierade kraven på *impact* räcker det med att återvända till relationen mellan filosofi och konst och betrakta de tydliga paralleller mellan dessa två kunskapsområden. Båda har i allmänhet setts som viktiga delar av (den västerländska) kunskapsutvecklingen och båda har i någon mening förlorat sin särställning och betydelse i samtiden. Dessutom så delar de båda ofta en empiri som utgår från ett individuellt perspektiv. Det räcker med att ytligt betrakta filosofin, som är en av våra äldsta forskningspraktiker, för att snabbt konstatera att den har haft svårt att hävda sin särställning. Lika otvetydigt är det att filosofi som konceptskapande kraft har lagt grunderna till själva fundamentet för vårt samhälle idag. Konsten har haft en lika uppenbar funktion för vår kultur och har lika svårt att mäta sig som filosofin har haft.

För att illustrera vikten av att hålla fast i idén att konsten även kan vara en distinkt kunskapskälla i sig själv lånar jag filosofen Frank Jacksons berömda kunskapsargument. Det är ett tankexperiment vars syfte det är att argumentera mot fysikalismen genom att visa att det måste finnas icke-fysiska aspekter av medvetandet. I grova drag går det ut på att beskriva en kvinna som växer upp helt avskärmad från omvärlden, i en helt svartvit miljö. Hon får aldrig uppleva färger, men hon lär sig allt, precis allt, som finns att veta om dem. Hon lär sig även om det neurofysiologiska och vad som händer när olika våglängder av ljus träffar näthinnan. Hon kan föreställa sig hur det fysiskt är att se färg, men

har aldrig upplevt det. Vad händer när hon får komma ut ur sitt rum och får uppleva färger på riktigt? Lär hon sig då något nytt? Finns det något utöver det fysiska att lära sig som vi bara kommer åt genom upplevelsen?<sup>80</sup> Jackson menar att det gör det och att medvetandet är mer än det neurologiska. Jag drar en parallell till idén om det konstnärliga som en kunskapsform som går utöver det som vetenskapen kan lära oss som jag menar såväl Bateson som Deleuze ger visst stöd: Om vedertagna vetenskapliga definitioner och allmän empiri ger oss de fakta som vi behöver för att förstå en sida av vår tillvaro så konsten kan säga någonting om är allt det andra, det vi inte omedelbart kan se. Vetenskapen kan bara ge oss en del av sanningen och det finns kompletterande fält av kunskap, grundade i etik och konst, och bygger liksom vetenskapen på empiri. Dessa är nödvändiga för att vi ska kunna skapa oss en så komplett bild som möjligt av tillvaron. Det finns det goda chanser att konstnärlig forskning kan bidra till att vi får en bättre förståelse och kunskap om dessa andra dimensioner. Exempel på sådan kunskap, varav några redan har presenterats, kan vara forskning på förkroppsligad kunskap, kommunikativa strategier och interaktion. Alla dessa tre har varit fokus för flera konstnärliga projekt och i alla dessa tre områden har det varit tydligt att den konstnärliga sensibiliteten och undersökningen har kunna öppna upp för en förståelse som endast svårigen hade kunna angripas på annat vis.

Samtidigt ska möjligheterna utnyttjas att inom ramarna för de konstnärliga högskolornas forskningsverksamhet att utnyttja högskolan som en plats för konstnärlig produktion. I takt med att utrymmet för den experimentella konsten minskar i samhället så kan denna verksamhet i större utsträckning äga rum på högskolorna: Konstnärlig forskning som en ny arena för experimentell konst. Det är inte frågan om en akademisering av konsten utan snarare det motsatta: låt konsten påverka akademien. Konsten är i detta fall experimentell i den bemärkelsen att den utmanar de gängse metoderna för såväl konst som forskning även om inte resultatet i sig behöver vara experimentellt rent stilistiskt. Högskolans egna scener som ett öppet fönster mot omvärlden och ett utomordentligt bra sätt att bedriva samverkan på. Det kan vara Barockmusik eller elektroakustisk musik, eller någon annan genre.

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 sensibilitet 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. 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. Henrik Frisk and Stefan Östersjö (2013). “Beyond Validity: claiming the legacy of the artist-researcher”. In: *Swedish Journal of Music Research* 2013, pp. 41–63.
3. H. Borgdorff (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Leiden : Leiden University Press, 2012, sid. 143.
4. Frisk and Östersjö, “Beyond Validity: claiming the legacy of the artist-researcher”, sid. 35.
5. Lyle John (2003). “Stimulated Recall: A Report on Its Use in Naturalistic Research.” In: *British Educational Research Journal* 29.6, p. 861, sid. 861-2.
6. 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.
7. 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.
8. G. Deleuze and F. Guattari (1994). *What is Philosophy?* Verso, sid. 117-8.
9. Ibid., sid. 197.
10. Närmast tvärtom mot vad de hävdade i *Mille Plateaux*.
11. Ibid., sid. 197.
12. E. Eisner (2008). “Art and knowledge”. In: *Handbook of the arts in qualitative research*, pp. 3–12.
13. 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.
14. Ibid., sid. 293.
15. Ibid., sid. 293.
16. Se t.ex. Kapitel 8, avsnitt *Machinic Interferences in the Oslo Opera House as a Smooth and Striated Space*. ibid., sid. 240-5.
17. Ibid., sid. 294 (sid. 27).
18. Ibid., sid. 294.
19. Ibid., sid. 119.
20. Ibid., sid. 133.
21. 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.
22. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 133.
  23. Se till exempel Gary Peters (2009). *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press, sid. 21.
  24. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 92.
  25. Ibid., sid. 157.
  26. 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.
  27. Nu är det ingen tvekan om att *Before Sound* har fokus på spatiala aspekter av ljudkonst så denna diskussion faller egentligen utanför ämnet.
  28. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, sid. 197.
  29. P. de Assis and P. Giudic (2017). *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven University Press.
  30. I denna volym har jag tillsammans med Anders Elberling bidragit med ett kapitel med viss bäring på denna diskussion. Det är en text om vårt videoverk *Machinic Propositions* som är uppbyggt utifrån några av de theorem för deterritorialisering som Deleuze och Guattari beskriver i *Mille Plateaux* och vilket på det viset är ett annat exempel på hur filosofi kan diskuteras genom konstnärlig praktik. I *Machinic Propositions* är vi dock noga med att påpeka att syftet inte är att skapa filosofi utan att använda konstnärlig praktik för att förstå och kritiskt granska filosofi. H. 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
  31. Ibid.
  32. A. Hultqvist (Jan. 2018). *Komposition vid det konceptuellas gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi*. web. Visited on Dec. 27, 2019.
  33. Fredrik Hedelin (2017). "Levande musik : Ritornellen och musikens skapande". PhD thesis. Luleå University of Technology, Music and dance, p. 202.
  34. Marcel Cobussen, Henrik Frisk, and Bart Weijland (2009). "The Field of Musical Improvisation". In: *Konturen 2*.
  35. H. Frisk (May 2017). "Hell is full of musical amateurs, but so is heaven". In: *Seismograf*. <http://seismograf.org/fokus/composer-performer>.
  36. Se bland annat H. Frisk and S. Östersjö (2006a). "Negotiating the Musical Work. An empirical study". In: *Proceedings of the International Computer Music Conference 2006*. ICMA. San Francisco, Calif.: Computer Music Assoc., pp. 242-9 och H. Frisk and S. Östersjö (2006b). "Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance". In: *Proceedings of EMS -06, Beijing. Terminology and Translation*. Electroacoustic Music Studies. EMS. URL: <http://www.ems-network.org/spip.php?article245> (visited on 11/29/2009).

37. H. Frisk (2008). "Improvisation, Computers, and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music". PhD thesis. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.
38. F. Skoogh and H. Frisk (2019). "Performance values-an artistic research perspective on music performance anxiety in classical music". In: *Journal for Research in Arts and Sports Education* 3.1.
39. Se t.ex. referenser till Cox och LaBelle: Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 45.
40. H. Frisk and S. Österjö (Nov. 2018). "IRL - Interface Research Lab". Programförklaring för seminariesamarbete mellan LTU och KMH..
41. Det är intressant att notera att detta behov finns nu, trots de isoleringstendenser jag beskrev i början av detta kapitel.
42. För konstnärlig forskning som är helt inriktad på att skapa ny kunskap inom sitt eget fält, som till exempel projekt som studerar hur man bäst preparerar ett piano för ett givet verk eller liknande, har eventuellt det multidisciplinära perspektivet inte samma betydelse.
43. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", Se kapitel tre.
44. Ibid., sid. 42.
45. Andrew Goffey (2015). "Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability." In: *Paragraph* 38.2, pp. 231–244, sid. 234.
46. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 48.
47. Ibid., sid. 92.
48. Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980). *A thousand plateaus - Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota.
49. Se t.ex. Robert Shaw (Dec. 2015). "Bringing Deleuze and Guattari down to Earth through Gregory Bateson: Plateaus, Rhizomes and Ecosophical Subjectivity". In: *Theory, Culture & Society* 32, pp. 151–171. doi: 10.1177/0263276414524451, Begrepp som *rhizome*, *double bind*, och *schizoanalysis* som alla var viktiga för Deleuze och Guattari diskuterades långt tidigare av Bateson, även om just *double bind* introducerades av Nietzsche.
50. 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. 137.
51. Ibid., sid. 139.
52. John Litzweiler (1992). *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*. US. Morrow Inc., New York, sid. 117.
53. Intervju med Ornette Coleman i Arthur Taylor (1977). *Notes and tones*. Perigee Books, sid. 33.
54. För övrigt är Coleman's uttalande om att spela utan minne påfallande likt Marcel Duchamps tal om traditionens fängelse och att glömma med handen: "I unlearned to draw. The point was to forget *with my hand*." Calvin Tomkins (1965). *The Bride and the Bachelors*. Viking Press, New York, sid. 29
55. Ornette Coleman (1966). *The Empty Foxhole*. LP Record. Blue Note 4246.
56. Litzweiler, *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*, sid. 121.

57. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 119-20.
58. Ibid., sid. 145.
59. Ibid., sid. 85.
60. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*
61. Ibid.
62. Se t.ex. projektet ICASP som jobbade enligt denna modell: Eric Lewis (2009). *Improvisation, Community, and Social Practice*. Web resource. URL: <http://www.improvcommunity.ca/> (visited on 10/04/2009).
63. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*
64. I sig utgör det ytterligare en dikotomi som det finns all anledning att tänka om. När är en text *bara* en text och när är något gestaltat *uteslutande* konst?
65. Detta är ett problem som vi har haft i Sverige inom konstnärlig forskning: undersökningarna och förväntningarna på resultaten bli orimligt höga vilket leder till avhandlingar som är enormt omfattande. Nyligen har jag varit opponent i såväl Estland som Nederländerna där textdelens omfattning på avhandlingen är ner mot en fjärdedel av vad svenska avhandlingar tenderar bli.
66. Stjerna, "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice", sid. 93.
67. Detta är inte på något sätt ett försök att ge en fullödig utsaga om vad detta begrepp är för Deleuze. Det är centralt för hela hans arbete och har vida konsekvenser.
68. Även om själva begreppet platsspecifik skulle kunna ses som problematisk i sammanhanget, men det är delvis en annan diskussion.
69. Ibid., sid. 42.
70. En praktik som kombinerar många olika discipliner men som i grunden vilar på konstnärliga frågeställningar kan naturligtvis undersökas utifrån en konstnärlig grund och med konstnärliga metoder och därmed undvika att forskningen av den anledningen bli interdisciplinär.
71. I KMH:s samarbete med KTH har jag blivit varse detta. Bihandledare är inte arvoderade i deras system och ses inte som tillnärmesvis lika viktiga i avhandlingsarbetet som huvudhandledaren.
72. Se t.ex. E. Lilja (2015). *Konst, forskning, makt: en bok om konstnären som forskare*. Tech. rep. Regeringskansliet.
73. Detta är givetvis en kraftigt förenklad bild.
74. Jag menar att postmodernismen egentligen har mycket mer att lära oss och att det inte är den i sig som är problemet, men detta är en diskussion som går bortom ramarna för detta kapitel.
75. M.S. Huss (Jan. 2020). *The Macchiarini case: Timeline*. www. Besökt 20200120.
76. Nina König (Mar. 2018). "Musikforskaren: Bilden av det svenska musikundret kan ändras". In: *SVT Nyheter*. URL: <https://www.svt.se/kultur/musik/spotify-ska-borsnoteras>.
77. Frisk, "Improvisation, Computers, and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music".
78. I ett pågående projekt på Musikhögskolan i Oslo med titeln Goodbye Intuition under ledning av Ivar Grydeland jobbar vi med dessa och liknande frågor. En ej ännu publicerad artikel i Organised Sound beskriver

- detta: *Aesthetics, interaction and machine improvisation* (Frisk 2019)
79. Förutom mig själv består The Six Tones av Nguyen Thanh Thuy, Ngo Tra My och Stefan Östersjö. Se [www.thesixtones.org](http://www.thesixtones.org) för mer information.
80. F. Jackson (1982). "Epiphenomenal Qualia." In: *The Philosophical Quarterly* (1950-) 32.127, pp. 127–136, sid. 130.

## 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.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Leiden : Leiden University Press, 2012.
- Cobussen, Marcel, Henrik Frisk, and Bart: Weijland (2009). "The Field of Musical Improvisation". In: *Konturen 2*.
- Coleman, Ornette (1966). *The Empty Foxhole*. LP Record. Blue Note 4246.
- 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.
- Eisner, E. (2008). "Art and knowledge". In: *Handbook of the arts in qualitative research*, pp. 3–12.
- Frisk, H. (2008). "Improvisation, Computers, and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music". PhD thesis. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.
- (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.
- Frisk, H. and S. Österjö (Nov. 2018). "IRL - Interface Research Lab". Programförklaring för seminariesamarbete mellan LTU och KMH.

- Frisk, H. and S. Östersjö (2006a). "Negotiating the Musical Work. An empirical study". In: *Proceedings of the International Computer Music Conference 2006*. ICMA. San Francisco, Calif.: Computer Music Assoc., pp. 242–9.
- (2006b). "Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance". In: *Proceedings of EMS - 06, Beijing. Terminology and Translation*. Electroacoustic Music Studies. EMS. URL: <http://www.ems-network.org/spip.php?article245> (visited on 11/29/2009).
- Frisk, Henrik and Stefan Östersjö (2013). "Beyond Validity: claiming the legacy of the artist-researcher". In: *Swedish Journal of Music Research* 2013, pp. 41–63.
- 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.
- Huss, M.S. (Jan. 2020). *The Macchiarini case: Timeline*. www. Besökt 20200120.
- Jackson, F. (1982). "Epiphenomenal Qualia." In: *The Philosophical Quarterly (1950-)* 32.127, pp. 127–136.
- John, Lyle (2003). "Stimulated Recall: A Report on Its Use in Naturalistic Research." In: *British Educational Research Journal* 29.6, p. 861.
- König, Nina (Mar. 2018). "Musikforskaren: Bilden av det svenska musikundret kan ändras". In: *SVT Nyheter*. URL: <https://www.svt.se/kultur/musik/spotify-ska-borsnoteras>.
- Lesage, D. (2009). "Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output". In: *Art & Research* 2.2, pp. 1–10.
- Lewis, Eric (2009). *Improvisation, Community, and Social Practice*. Web resource. URL: <http://www.improvcommunity.ca/> (visited on 10/04/2009).
- Lilja, E. (2015). *Konst, forskning, makt: en bok om konstnären som forskare*. Tech. rep. Regeringskansliet.
- Litzweiler, John (1992). *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*. US. Morrow Inc., New York.
- Peters, Gary (2009). *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press.
- Shaw, Robert (Dec. 2015). "Bringing Deleuze and Guattari down to Earth through Gregory Bateson: Plateaus, Rhizomes and Ecosophical Subjectivity". In: *Theory, Culture & Society* 32, pp. 151–171. doi: 10.1177/0263276414524451.
- Skoogh, F. and H. Frisk (2019). "Performance values-an artistic research perspective on music performance anxiety in classical music". In: *Journal for Research in Arts and Sports Education* 3.1.

- Stjerna, Á. (2018). "Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice".  
PhD thesis. University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing  
Arts.
- Taylor, Arthur (1977). *Notes and tones*. Perigee Books.
- Tomkins, Calvin (1965). *The Bride and the Bachelors*. Viking Press, New York.