Konstnärlig erfarenhet och kunskap i konstnärlig praktik

Henrik Frisk

# 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, även på vissa konstnärliga högskolor, relativt lite kunskap om vad det egentligen är, och likaså finns det fortfarande frågor kring vad den konstnärliga forskningen kan bidra med. Rapporter som pekar på att utmaningen för forskningen, och innan dess det konstnärliga utvecklingsarbetet, är att metodologin har varit för otydlig och att projekten inte har tagit sig ur den enskilda forskarens privata sfär har kommit med jämna mellanrum.[[1]](#endnote-2) Problemet, i den mån det fortfarande är ett problem, kommer att lösas så småningom, även om det kan ses som att det tar lång tid. Fler kontaktytor mot såväl övriga forskningsdiscipliner, resten av kulturlivet samt en bredare del av samhället skulle kunna bidra till en mer stabil utveckling liksom en tydligare metodologisk riktning. Avsaknaden av definierade teoribildningar och metoder kan dock ses som den konstnärliga forskningens såväl välsignelse som förbannelse. Hur kan heterogeniteten bevaras när ett gemensamt fält byggs?Det finns dock ingen brist på metoder och en, som ibland glöms bort, är själva skrivandet. Skrivandet som metod har dock problematiserats en del inom konstnärlig forskning. Frågan huruvida skrivandet i de konstnärliga forskningspraktikerna inverkar eller rentav försvårar konstnärliga processer har återkommande diskuterats.[[2]](#endnote-3) Den diskussionen bygger på idén om att teori, praktik och metod är separerade från varandra och att för mycket av det ena kommer ha en negativ inverkan på det andra. Istället, vilket jag argumenterar för i mitt bidrag till antologin *Acts of Creation* (årtal?), som hanterar frågor om handledning i konstnärlig forskning, borde det vara möjligt att tänka kring relationerna mellan teori, praktik, och metod på nya sätt.[[3]](#endnote-4) Koncept och kontext är inte alltid fasta utan rör sig i förhållande till varandra. Även resultatet 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 i sig själva inte representerar beständiga resultat. Om praktiken som genererade forskningsresultaten inkluderas i beskrivningen är sannolikheten större att de bidrar till kunskap som är användbar. Därför är det inte i reduktionen, eller den i deduktiva metoden, som resultaten ska sökas i första hand, utan i komplexiteten och instabiliteten, eller kort, i relationen till kaos.[[4]](#endnote-5)Här framträder ett av de viktiga utmaningarna med konstnärlig forskning, 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 denna fråga på och jag menar att den utgör ett exempel på ett ännu inte tillräckligt diskuterat problem inom den konstnärliga forskningen idag. Det ligger nära till hands att göra jämförelser med annan forskning, men en sådan sammankoppling kan lika gärna skapa ytterligare förvirring. Det är utan tvivel så att det stora fältet av vetenskaplig forskning också är disparat och i ständig rörelse, och att synen på den ideala,vetenskapliga metoden är överdrivet enhetlig och förenklad. Fördelen för den traditionella forskningen är 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 även finns experimentella kvalitativa metoder inom vetenskapen (vilket det finns), eller att det vetenskapliga forskningsfältet är minst lika heterogent som det konstnärliga (vilket det är). Metoderna och metodutvecklingen i den konstnärliga forskningen, vare sig den avviker från den mer traditionella vetenskapen eller inte, behöver få ett ökat fokus.

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

# *Before Sound*

Åsa Stjernas avhandling *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice* "utforskar konstnärlig transformation i platsspecifik sonisk praktik".[[5]](#endnote-6) 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. Det är processer som bidrar till det som rör avhandlingens centrala frågeställning: själva omförhandlingen och transformationen av platsen. Som framgår av undertiteln är begreppet transversal centralt i undersökningen. Transversalt ska här ses som "en förståelse av konstnärlig produktion som etablerandet av relationer mellan komponenter i ömsesidig kontinuerlig process av tillblivelse".[[6]](#endnote-7)Stjerna strävar efter att undvika de traditionellt starka dikotomier som präglar förståelsen av konstverket och som kan representeras av begrepp som konstnär – publik, skapande – lyssnande, innanför – utanför eller kropp – själ. Istället för dessa ontologiskt manifesterade relationer lyfter hon fram en “förståelse av konstnärlig praktik som befattandet med affektiva, *immanenta*, kraftrelationer i vilka varje komponent har agens”, det vill säga kapaciteten att både påverka och påverkas.[[7]](#endnote-8) Detta är i mångt och mycket i överensstämmelse med Deleuzes filosofiska perspektiv och delvis kan avhandlingen därigenom ses som en instantiering, eller ett utforskande, av det teoretiska ramverk som läggs fram.[[8]](#endnote-9)Som metoder, i avhandlingen kallade utforskande tillvägagångssätt, pekar Stjerna på i huvudsak tre strategier: "att kartlägga de affektiva linjerna, att skapa nya sammankopplingar samt att bli icke-autonom".[[9]](#endnote-10) Även dessa tre är 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. En central tes som lyfts fram på flera platser i avhandlingen, och som utgör en bakgrund till titeln, är att ljud är något som ska ses som en effekt av affektiva, transversala och immanenta processer vilka samtliga äger rum *före ljudet* hörs, uppstår eller uppfattas. Etablerandet av nya kopplingar lyfter fram den konstnärliga processen som både transformativ och transversal[[10]](#endnote-11) och dessa kopplingar är helt centrala för de olika aspekter, eller modaliteter, som Stjerna lyfter fram som viktiga för sitt eget konstnärliga arbete: sonifiering, teknologi och platsspecifik sonisk praktik. Men det är genom transversala processer mellan dessa aspekter (och andra) som nya kopplingar skapas mellan vad som kan ses som heterogena objekt. Detta är en viktig del av den konstnärliga praktiken, och det är som ett resultat av denna som ljudet uppstår. Det är denna del av processen som avhandlingen studerar - därav titeln *Before Sound*.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). Av dessa kommer jag framförallt fokusera på den första. *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 i den Nordatlantiska strömmen utanför Färöarna. Dessa har gjorts i samverkan med ett forskningsprojekt som studerar issmältningen på norra halvklotet till följd av den globala uppvärmningen. Stjerna fick 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 de frågor som det ställer kring relationen mellan representation och uttryck samt hur de politiska och sociala aspekterna naturligt hamnar i fokus. Dessutom ligger flera av frågeställningarna nära de jag själv har arbetat med. Projektet är samtidigt ett tydligt exempel på 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[[11]](#endnote-12) är var och en för sig självständiga agenter och *maskiner*.[[12]](#endnote-13) Utmaningen i avhandlingen är att artikulera hur kopplingar mellan dessa komponenter etableras och består, samt vad de gör för processen. Det hade också varit intressant att se hur agensen förändrades genom processen och om den förändringen är beständig.En annan aspekt av *Currents* som Stjerna diskuterar i avhandlingens femte kapitel är frågan om konstnären som subjekt och dennes begränsade oberoende eller autonomi, eller snarare, Stjernas önskan att uppnå icke-autonomi.[[13]](#endnote-14) Det är klart att den väv av relationer som hon tecknar genom hela arbetet också gör det tydligt att det blir svårt för konstnären att hävda ensidig bestämmanderätt, och att denne snarare ska ses som en agent av många. Men valet att uttrycka det som en arbetsmodell, som i sig går bortom det suveräna subjektet, är intressant och talande. Det handlar inte om att konstnären blir berövad möjligheten att vara autonom, utan att hon istället erbjuds ett mer omfattande ramverk som skapar möjligheter bortom det autonoma subjektets möjligheter. Den autonoma konstnären ses ofta som ett ideal, tätt kopplat till den fria konstnären, ett begrepp som dock kan och bör, ifrågasättas.[[14]](#endnote-15) Utöver den möjlighet till transversalitet som Stjerna betonar och som lyfts fram genom det icke-autonoma, finns det både etiska och rent konstnärliga skäl att ifrågasätta frihetsbegreppet. Men, det är viktigt att de tre centrala delarna här: platsen, verket och konstnärssubjektet, ses som delar av en helhet, snarare än åtskilda.Frågan om sonifiering som metod och hur den kan förstås som en transversal process diskuteras också. 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 det aktuella arbetet vilar på eller nödvändigtvis är särskilt intressant rent konstnärligt, vilket Stjerna också 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.

På ett processplan är det inte svårt att se att sonifieringsprocessen i allt väsentligt måste betraktas i relation till det transversala flöde som alla andra delar av installationen vilar på. Samtidigt är det en utmaning att se hur detta kan erfaras i ljudinstallationen.[[15]](#endnote-16) Datan från havsströmmarna är uppdelade i två olika delar, varav en läses i realtid medan den andra har renderats i icke-realtid, vilket understryker betydelsen av att se *Currents* som spatial snarare än temporal. Detta öppnar för en annan fråga som hade varit intressant att gräva djupare i, nämligen relationen mellan just det spatiala och det temporala, inte minst utifrån Deleuze.[[16]](#endnote-17) Jag har i huvudsak förstått Deleuzes immanensplan som ett alternativ till den västerländska filosofins upptagenhet med det spatiala, till förmån för Bergsons temporala tänkande. Detta ställer en intressant fråga om relationen mellan det temporala och det spatiala i *Before Sound* i allmänhet.Deleuze och Guattaris uppdelning i de tre tankeaktiviteterna konst, vetenskap och filosofin *What is Philosophy?* för med sig att vissa frågeställningar blir enklare. Även om ingen av de tre aktiviteterna egentligen är beroende av varandra så erbjuder Deleuze of Guattaris beskrivning av dem en potentiell renodling och en möjlig interaktion samt med ett gemensamt mål: att möta det kaos som nämndes ovan. Hur ickehierarkisk relationen mellan aktivieteterna än är så kan det från citatet nedan framstå som att konsten inte i huvudsak är kunskap, och inte heller bygger stabila begrepp, utan är baserad på tidlöshet, sensationer och känslor, eller affekter:

What deinfes thought in its three great forms---art, science and philosophy---is always confronting chaos, layng 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.[[17]](#endnote-18)Utifrån detta resonemang kan vi ställa oss frågan vad konstnärlig forskning kan vara i deras beskrivning. De uttrycker en delvis traditionell syn på konst, i bemärkelsen att det framförallt är konstverkets potential som de diskuterar, åtminstone här. Kommentarer som "the act of painting that appears as a painting"[[18]](#endnote-19) antyder ändå att process och resultat är överlappande, 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 analytisk syn på estetik och konstnärlig kunskap? Och vad är förhållandet mellan filosofin som begreppsskapande aktivitet och konsten som aktivitet snarare än objekt?Utifrån resonemangen i 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"[[19]](#endnote-20) antyder ändå att process och resultat överlappar varandra, 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 en föråldrad syn på estetik och konstnärlig kunskap? Hur ser förhållandet mellan filosofin som begreppsskapande aktivitet och konsten som estetisk aktivitet ut?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, relevans för konstfältet. I början av 2000-talet var det framförallt inom bildkonsten som Deleuze sågs som konstens teoretiska galjonsfigur. Efterhand har man även inom musiken öppnat ögonen för dessa filosofer. I december 2019 hölls den tredje internationella konferensen om Deleuze och konstnärlig forskning – ”Dare” – vid Orpheus Institutet i Gent. och nyligen publicerade Leuven University Press den andra delen i bok-serien *Deleuze and Artistic Research.*[[20]](#endnote-21) Förra året avslutades det av Anders Hultqvist ledda och av Vetenskapsrådet(VR) finansierade projektet *Komposition vid det konceptuellas gränser* vid Göteborgs universitet som också utgick från Deleuzes teoribildning[[21]](#endnote-24). Klas Nevrins VR-projekt *Musik i Oordning* med hemvist på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, som avslutades i december 2018, tar likaså tydligt avstamp i Deleuzes tänkande. Nästan parallellt med Åsa Stjerna arbetade tonsättaren Fredrik Hedelin på sin avhandling vid Luleå Universitet där han utför en analys av tre av sina egna solokonserter i vilka begreppet ritornell blir en kontaktyta mellan musiken och Deleuzes filosofi.[[22]](#endnote-25) Detta är inte på något sätt en komplett uppteckning, utan syftet är att visa på det stora intresset som finns för Deleuze inom fältet musik.

Det 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[[23]](#endnote-26) har diskuterats i många projekt och är något jag själv har intresserat mig mycket för.

# Metoden och resultatet

De tre övergripande utforskande tillvägagångssätten "*att kartlägga de affektiva linjerna*, *att skapa nya sammankopplingar* samt *att bli icke-autonom*"[[24]](#endnote-27) etablerar en 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 är det inte långsökt att tänka sig att deras verktyg kan 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 som gör att den konceptuella stabiliteten blir lidande. Men samtidigt är detta ett relevant sätt att hantera metod och teori i konstnärlig forskning. I Stjernas avhandling harmonierar det sätt hon bygger upp det teoretiska och metodologiska ramverket i stor utsträckning med hur jag i min tidigare nämnda text, ”Thinking in Practice”, föreslår att den gängse uppfattningen av relationen mellan teori, metod och praktik behöver omformuleras. Även om Stjerna inte beskriver det explicit är det min uppfattning att hon formulerar en definition av begreppet “sound art”, och dess ontologiska underbyggnad, genom att korrelera sin egen erfarenhet som praktiker med en filosofisk och musikvetenskaplig genomgång av hur begreppet har etablerats.[[25]](#endnote-28)

I avhandlingen uppstår heller inga problem som har med en negativ sammanblandning att göra. Detta delvis tack vare att Stjerna handskas så 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 kontextualisering förbises ibland i konstnärliga avhandlingar, vilket kan få till följd att de konstnärliga resultaten blir svåra att bedöma: Om det är oklart inom vilket konstnärligt fält konstnären/forskaren rör sig kan det vara svårt att korrelera de konstnärliga resultaten till konstfältet i stort. Samma problem uppstår om fältet som beskrivs är alltför disparat eller alltomfattande, eller alltför smalt.

Det ackumulativa kunskapsbyggandet som kan bli resultatet av en stabil forskningsmiljö – där forskare på olika sätt bygger vidare på varandras arbeten på ett transparent 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 redan idag, men här finns ett stort utrymme för utveckling. I ett nytt fält vänder man sig ofta sig till teoribildningar utanför sitt eget fält, men nu är det viktigt att i större utsträckning rikta blicken också mot annan konstnärlig forskning för att utvärdera och bygga vidare på dess teori, metod och resultat. Jag menar att konstnärlig forskning inte bara är tvärvetenskaplig utan också multidisciplinär, det vill säga att den i vissa fall rent av är beroende av andra discipliner än de rent konstnärliga för att kunskapen ska kunna kommuniceras såväl i som utanför dess egen domän. Symptomatiskt beskriver Stjerna arbetet med ljudinstallationer som en multidisciplinär praktik, och själva avhandlingen kan i sin helhet ses som multidisciplinär. Det är dock viktigt att förstå den politisk 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 definieras innifrån, snarare än att de läggs på utifrån. Det multidisciplinära angreppssättet förutsätter att de olika delarna i undersökningen är sammankopplade och kommunicerar med varandra, vilket är själva kärnan i hur begreppet transversalitet ska förstås. I en miljö som är genuint multidisciplinär är det nödvändigt att ha en metod som tillåter obruten kommunikation mellan de olika delarna av projektet. Begreppet transversalitet användes från början av Guattari i ett liknande syftet, som en kritik mot den dualistiska synen på relationen mellan analytiker och analysand.[[26]](#endnote-29)

Själva begreppet bär alltså redan från början med sig det som Stjerna beskriver som ett resultat: en sammanvävd transversal process som omformulerar hierarkier till kontinuerliga och i vissa fall spatiala system. Här ingår relationen mellan konstnärssubjektet och publiken, som visserligen har utsatts för kritik sedan 1960-talet.[[27]](#endnote-30) I *Before Sound* ligger fokus på processerna i skapandet och produktionen, och publiken framträder inte direkt som en agent som diskuteras. Det transversala utspelar sig därför primärt mellan platsen, konstverket och konstnärssubjektet:

In this doctoral research, the concept of assemblage has enabled me to articulate a mode of artistic practice in which site-specific sonic conditions and production operate as immanent, inter-relational, machinic, and transversal processes. I acknowledge the importance of this way of thinking in the subtitle of the thesis, “Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice,” and its influence can be seen in the previous chapter’s presentation of the field.[[28]](#endnote-31)

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

Åter till frågan om hur konstnärlig kunskap är konstituerad och i vilken utsträckning den är dold, i motsats till en verbal och direkt tillgänglig kunskap, och hur en översättning i så fall kan ske. Frågan är om det egentligen handlar mindre om en översättning från dolda processer till synliga och mer om att förstå hur vi kan förhålla oss till olika former av mänsklig kommunikation. Guattari ville komma runt det han benämnde det "personologiska" språkbruket i psykoterapin,[[29]](#endnote-32) och Gregory Bateson pekar i en läsvärd text på att konsten har en kommunikationskapacitet som gör den mer lik till exempel andliga upplevelser, berusning och drömmar.[[30]](#endnote-33) 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 att de transversala processerna kan spela en stor roll, men frågan kvarstår om det transversala i sig kan ge oss mer stringent formulerad konstnärlig forskning där det blir lättare för andra forskare att förstå och relatera till resultat, process och metod, eller om det rör sig mer om en analysmetod?

Det kan inte nog poängteras att det som jag här förenklat benämner det dolda och synliga, eller inre och yttre inte är två åtskilda paradigm för förståelse, kunskap och kommunikation. Konst har länge präglats av idén om det inre och “rena” som ibland ställs i kontrast till det yttre “befläckade”. I denna modell är det inre idealistiskt, ärligt och transcendentalt, medan det yttre kan vara beräknande och opålitligt. Även om det är lätt att ta avstånd från denna grovt tillyxade beskrivning har liknande tankar haft ett stort inflytande över estetiken. Det inre och det yttre ställs upp i motsättning till varandra och det rena intrycket, det som når medvetandet utan att passera genom en konceptualiseringsfas ses som det ideala. Ibland är strävan efter originaliteten – själva källan till sökandet efter det av medvetandet obesudlade uttrycket – färgat av upplysningens bild av identiteten; om varje individ är unik och oberoende borde också det genuint personliga *uttrycket* vara originellt.[[31]](#endnote-34)

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

established traditions in contemporary art practice still harbour segments of binaries that separate an autonomous active (white, male) subject and a (passive) urban text. Rejecting this traditional view, in proposing that we become non-autonomous, I advocate that we view the artist-subject’s agency in artistic production as transversal.[[32]](#endnote-35)

Det finns många anledningar att motverka denna normativitet och konstnärlig forskning är ett utomordentligt väl anpassat sätt att göra det på.

# Diskussion

I avhandlingen *Before Sound* är inte, som tidigare nämnts, gränserna mellan praktik, metod och teori tydligt artikulerade. De är istället i ständig rörelse. Terminologin från Deleuze och Guattari är i vissa fall såväl metod som teori och i andra fall tydligt relaterad till resultatet, och det är inte alltid från början självklart vad som är avsikten - detta ska dock inte ses som en svaghet i Stjernas fall. Stjernas första forskningsfråga - "På vilket sätt kan jag som konstnär utveckla utforskande tillvägagångssätt som understödjer en transversal skapandeprocess?"[[33]](#endnote-36) - visar tydligt att den transversala skapandeprocessen är ett mål i sig. I kapitel fem är det dock lika tydligt att Stjerna genom sin praktik redan i början av projektet har etablerat transversala kopplingar.[[34]](#endnote-37) Stjerna pekar på att det finns ett stort behov för nya konceptuella verktyg och tillvägagångssätt som kan gå bortom representation och transcendenta hierarkier, och framför allt, teorier som kan synliggöra hur transformation etableras utifrån en gedigen förståelse av konstnärliga processer.[[35]](#endnote-38) Det är 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 fortfarande svårt att se konstnärlig forskning som en disciplin som genererar tydliga resultat utifrån väl beprövade metoder, men det finns det en rad artikulationer av kunskapsutveckling som alla pekar på att det i den konstnärliga praktiken finns en epistemologisk potential. Detta möjliga kunskapssystem kan, om det begreppsliggörs, få stort inflytande. I sammanhanget kan det påpekas att denna tro på konsten som kunskapsbärande är delvis överensstämmande med Deleuze och Guattaris resonemang i *What is Philosophy*?[[36]](#endnote-39) 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, eller både och.

Jag tror att frågan om vad konstnärlig forskning är, eller vilken nytta den har, är felställd. Frågan vi borde ställa oss är istället: Hur kommer ett samhälle se ut som inte aktivt arbetar med att utveckla alla kunskapsformer som påverkar den mänskliga tillvaron, inklusive konstnärlig sensibilitet och filosofiskt resonerande? Detta måste bli en fråga som aktivt diskuteras på bred front i samhället och i konstnärlig forskning. Det är ingen tvekan om att vi lever i ett utpräglat vetenskapssamhälle och att det i sin tur skapat ett tekniksamhälle. Därför är det ännu viktigare att vi har tillgång till alla typer av tänkande för att lösa de utmaningar vi står inför i världen idag. Att tänkande genom just konstnärlig praktik är ett mycket användbart verktyg är något som Åsa Stjernas avhandling visar.

1. Se t.ex. Halina Dunin-Woyseth et al. (2007). *KONTEXT, KVALITET, KONTINUITET: Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001-2005*. Tech. rep. Vetenskapsrådet, sid. 10. [↑](#endnote-ref-2)
2. Se till exempel Dieter Lesages översikt som diskuterar detta: D. Lesage (2009). “Who’s Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output”. In: *Art & Research* 2.2, pp. 1–10. [↑](#endnote-ref-3)
3. H. Frisk (201S). “Thinking in Practice”. In: *Acts of Creation: Thoughts on artistic research supervision*. Ed. by H. Frisk, K. Johansson, and Å. Lindberg-Sand. Symposion, sid. 120. [↑](#endnote-ref-4)
4. G. Deleuze and F. Guattari (1994). *What is Philosophy?* Verso, sid. 117-118. [↑](#endnote-ref-5)
5. Å. Stjerna (2018). “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”. PhD thesis. Uni- versity of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, sid. 291. [↑](#endnote-ref-6)
6. Ibid., sid. 293 [↑](#endnote-ref-7)
7. Ibid., sid. 293 [↑](#endnote-ref-8)
8. Se t.ex. Kapitel 8, avsnitt *Machinic Interferences in the Oslo Opera House as a Smooth and Striated Space.* Ibid. sid. 240-245 [↑](#endnote-ref-9)
9. Ibid sid. 294. [↑](#endnote-ref-10)
10. Ibid sid. 119. [↑](#endnote-ref-11)
11. Ibid sid. 133. [↑](#endnote-ref-12)
12. Maskin ska här läsas i den mening som Deleuze och Guattari använder *machine* och *machinic*. Stjerna an- vänder 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 [↑](#endnote-ref-13)
13. Se Ibid sid. 133. [↑](#endnote-ref-14)
14. Se till exempel Gary Peters (2009). *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press, sid. 21. [↑](#endnote-ref-15)
15. Det är dock viktigt att framhålla att jag inte har hört den på plats så jag kan endast göra en teoretisk bedömning av detta utifrån texten och den korta dokumentationsvideon som finns [↑](#endnote-ref-16)
16. Nu är det ingen tvekan om att *Before Sound* har fokus på spatiala aspekter av ljudkonst så denna diskussion faller egentligen utanför ämnet. [↑](#endnote-ref-17)
17. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, sid. 197. [↑](#endnote-ref-18)
18. Ibid. [↑](#endnote-ref-19)
19. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, sid. 197. [↑](#endnote-ref-20)
20. I denna volym har jag tillsammans med Anders Elberling bidragit med ett kapitel med viss bäring på denna diskussion om vårt videoverk *Machinic Proposisitions* som är uppbyggt utifrån några av de theorem för deterrioralisering som Deleuze och Guattari beskriver i *Mille Plateaux (*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. Den första delen hette The Dark Precursor: P. de Assis and P. Giudic i(2017). *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven University Press. [↑](#endnote-ref-21)
21. A. Hultqvist (Jan. 2018). *Komposition vid det konceptuellas gränser. En krympande tomhet - mening, kaos och entropi*. web. Visited on Dec. 27, 2019 [↑](#endnote-ref-24)
22. Fredrik Hedelin (2017). “Levande musik : Ritornellen och musikens skapande”. PhD thesis. Luleå Univer- sity of Technology, Music and dance, p. 202 [↑](#endnote-ref-25)
23. H. Frisk (May 2017). “Hell is full of musical amateurs, but so is heaven”. In: *Seismograf*. <http://seismograf.org/fokus/composer-> performer. [↑](#endnote-ref-26)
24. Stjerna, “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”, sid 294 [↑](#endnote-ref-27)
25. Stjerna, “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”, Se kapitel tre [↑](#endnote-ref-28)
26. Andrew Goffey (201S). “Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability.” In: *Paragraph* 38.2, pp. 231–244, sid. 234. [↑](#endnote-ref-29)
27. Stjerna, “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”, sid. 48 [↑](#endnote-ref-30)
28. Ibid., sid. 92. [↑](#endnote-ref-31)
29. Goffey, “Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability.”, sid. 234. [↑](#endnote-ref-32)
30. Gregory Bateson (1972). “Style, Grace, and Information in Primitive Art”. In: *Steps to an Ecology of Mind*. 2nd ed. University of Chicago Press, pp. 128–S2, sid. 139. [↑](#endnote-ref-33)
31. *Identitet*, och rekontextualiseringen av det, är även det ett begrepp som är centralt i Deleuze filosofi, liksom i mycket poststrukturalism [↑](#endnote-ref-34)
32. Stjerna, “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice”, sid. 119-120 [↑](#endnote-ref-35)
33. Ibid., sid. 294 [↑](#endnote-ref-36)
34. Ibid., sid. 145 [↑](#endnote-ref-37)
35. Ibid., sid. 85 [↑](#endnote-ref-38)
36. Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*

    **Referenser**

    Assis, P. de, and P. Giudici. 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., 128–52. University of Chicago Press.

    Deleuze, G., and F. Guattari. 1994. *What Is Philosophy?* Verso.

    Dunin-Woyseth, Halina, Henrik Karlsson, Kirsten Langkilde, and Pentti Paavolainen. 2007. “KONTEXT, Kvalitet, Kontinuitet: Utvärdering Av Vetenskapsrådets Anslag till Konstnärlig Forskning Och Utveckling 2001-2005.” Vetenskapsrådet.

    Frisk, H. 2015. “Thinking in Practice.” In *Acts of Creation: Thoughts on Artistic Research Supervision*, edited by H. Frisk, K. Johansson, and Å. Lindberg-Sand. Symposion.

    ———. 2017. “Hell Is Full of Musical Amateurs, but so Is Heaven.” *Seismograf*, May.

    Goffey, Andrew. 2015. “Guattari, Transversality and the Experimental Semiotics of Untranslatability.” *Paragraph* 38 (2): 231–44.

    Hedelin, Fredrik. 2017. “Levande Musik : Ritornellen Och Musikens Skapande.” Doctoral Thesis / Luleåuniversity of Technology. PhD thesis, LuleåUniversity of Technology, Music; dance; LuleåUniversity of Technology, Music; dance.

    Hultqvist, A. 2018. “Komposition Vid Det Konceptuellas Gränser. En Krympande Tomhet - Mening, Kaos Och Entropi.” web.

    Lesage, D. 2009. “Who’s Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output.” *Art & Research* 2 (2): 1–10.

    Peters, Gary. 2009. *The Philosophy of Improvisation*. University Of Chicago Press.

    Stjerna, Å. 2018. “Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice.” ArtMonitor. PhD thesis, University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied; Performing Arts. [↑](#endnote-ref-39)