En konstnärligt musikalisk epistemologi

Henrik Frisk

Att man i Sverige på strukturell nivå inte skiljer konstnärlig och vetenskaplig kunskap åt har haft ett stort inflytande på hur konstnärliga utbildningar har kunnat utvecklas. På denna punkt skiljer sig Sverige från många andra länder och det har möjliggjort en på många sätt gynnsam utveckling av konstnärlig forskning. I andra länder tvingas den konstnärliga forskningen in i det vetenskapliga paradigmet, något som ger vissa fördelar men också tydliga nackdelar. Baksidan av den svenska modellen är att den inte tydligt kan hantera det som överlappar mellan de två kunskapsfälten (vetenskapligt och konstnärligt) och därmed riskerar den att i vissa fall skapa åtskillnad snarare än överbyggnad. Med andra ord, tvär– och interdisciplinäritet mellan det konstnärliga och det vetenskapliga har inte varit en nödvändighet på samma sätt som i andra länder, där vägen till en konstnärlig forskningsmiljö alltsom oftast gått genom vetenskapliga miljöer. När man i den svenska modellen snarare pekat på den konstnärliga grundens särprägel och som ett eget specifikt kunskapsfält har konstnärlig forskning i andra fall blivit underordnad den övergripande vetenskapligheten. Men det är inte givet att det behöver vara så: även i vårt system kan konstnärlig praktik och forskning nära samverka med vetenskapliga miljöer utan att det *konstnärliga* i forskningen eller kunskapen går förlorat.

Utvecklingen av konstnärlig forskning i Sverige kan ses utifrån minst tre delvis överlappande processer. Den ena rör den utbildningspolitiska aspekten av konstnärlig utbildning i Bolgnamodellen, men i Sverige började den ännu tidigare än så, med högskolereformen 1977 (;se bland annat [Lilja, 2015](#citeproc_bib_item_5)). Då alla högskolor ska bygga på utbildning som är baserad på forskning så måste även de konstnärliga utbildningarna bedriva forskning och eftersom dessa bedriver konstnärlig undervisning eller undervisning i konstnärliga metoder så måste de bedriva konstnärlig forskning. I grunden ligger ett jämställande av konstnärlig och vetenskaplig forskning som ses som två kompletterande uttryck för kunskapsutveckling. Den andra processen är mer svårfångad 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 ganska stor grad. Dagspressens recensionsverksamhet, Public Service avtryck på musiklivet och det offentligas stöd till musiklivet har förändrats vilket har skapat behov för nya ytor på vilka konstnärliga uttryck kan diskuteras och experimenteras med. 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 är att något som i allt väsentligt är beroende av sinnesintryck, som konstnärliga 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: att det finns en grundläggande överenskommelse om vad ramarna är som man kan enas omkring.

En konstnärlig epistemologi, som ett komplement och expansion av det vetenskapliga paradigmet, kan bidra till att komplexa problem kan omformuleras, och själva tänkandet i görandet–det vill säga att låta praktiken vara ett system som möjliggör tänkande–är i detta sammanhang centralt. Det är inte alltid görandet som är det centrala utan tänkandet genom görandet. På samma sätt som en forskare kan "ställa frågor" till forskningsdata kan en konstnärlig forskare ställa frågor genom en praktik. Frågor som kanske formuleras och besvaras i text, men där processen går genom praktiken. Det som gör att detta intressant är att den estetiska dimensionen utgör en valideringsgrund: *låter det bra* så vet jag att undersökningen har lyckats även om det konstnärlig utfallet inte vad det huvudsakliga syftet.

Vissa konstnärliga fält är beroende av andra discipliner för att kunna utvecklas. Musik är ett sånt och i elektroakustisk musik blir det väldigt tydligt. Både vad interdisciplinäriteten består i och på vilka sätt musiken skiljer sig från de kunskapsfält från vilka musiken lånar. Man kan för exempel fundera över vad skillnaden blir mellan, säg en synth, som utvecklats på vetenskapliga grunder och en som utvecklats framförallt för att spela musik på i en given genre? Men det är inte skilnnaderna som är det mest intressanta utan hur disciplinerna kan samverka. I interdisciplinäriteten uppstår nya möjligheter. Musik, i synnerhet musik som har ett stort behov av teknik, är ett fält där många olika discipliner spelar en viktig roll och olika typer av kunskaper och metoder samsas: psykologi, teknik, kognitionsvetenskap, design, mnm. I musikteknikfältet överlappar dessa och andra i hög grad i kraft av att det finns en delvis gemensam bas i hur musikteknik konstituerar sig. Men det har även att göra med vilken roll teori spelar, och det inflytande den har i processen:

one of most intriguing aspects about art today is its entanglement with theory. in fact, contemporary art practice is now so highly saturated with theoretical knowledge that it is becoming a research practice in and of itself. ([Busch, 2009](#citeproc_bib_item_1))

Jag skulle hävda att denna överexponering av teori framförallt gäller bildkonsten, och att för musiken är situationen annorlunda. Men framförallt ligger inte utmaningen där, i att hitta vad skärningspunkten mellan teori och praktik ska vara. Istället är den stora utmaningen att finna fram till teorin genom praktiken: vad är det för teori som praktiken vilar på, och hur kan den lyftas fram och kritiskt granskas?

Konstnärlig kunskap kan sägas vara den kunskap som leder fram till ett konstnärligt resultat, men det är även den kunskap som gör det möjligt att göra en bedömning av ett konstnärligt arbetes kunskapspotential. Att det ska behövas kunskap för att finna kunskap kan först te sig elitistiskt och motsägelsefullt men är i själva verket helt naturligt och motverkar den populära synen på konstnärlig kvalitet som något arteget och ett värde som står för sig själv. Men för att kunna gå bortom ytan behövs det en förståelse för att förstå vad som kan förstås. I det här fallet så talar vi om en kunskap som delvis valideras av vad vi lite slarvigt kallar en estetisk bedömning. Att föra in det estetiska här underlättar men inte utan att det riskerar att skapa nya problem, helt enkelt eftersom begreppet *estetik* både kan referera till en persons uppsättning av värderingar och till de kvaliteter man faktiskt uppfattar i ett objekt. En estetisk bedömning kan alltså både syfta till vad lyssnaren tycker sig förstå av musiken *och* hur väl musiken passar lyssnarens värderingar. Ofta så är den distinktionen inte så tydlig, utan de två perspektiven glider ihop.

Den konstnärliga kunskapen bidrar hursomhelst till att förstå, inte bara när man lyssnar till någon annans musik, utan likaså när man lyssnar till sin egen. Det är i den processen som ett tankesystem kan framträda, en teori som musiken vilar på men som är helt inbäddad i musiken. Det kan var något så enkelt som en tonart och något extremt flyktigt som en filosofisk teori. Oavsett är förhållandet det att teorin vilar i musiken. Det gör det möjligt att genom praktiken reflektera över, och söka svar på, frågor som går bortom det musikaliska och det konstnärliga. Det är detta som avses när man talar om att "tänka genom praktik" och i musik medieras det framförallt genom lyssnandet. En undersökning som görs genom konstnärlig praktik kan valideras genom resultatet av det konstnärliga arbetet. Helt enkelt: låter det bra är resultatet värdefullt och därmed är både det och processen validerad. Här framträder dock direkt metodologiska baksidor.

I ett samhälle präglat av vetenskap och objektivt belagd kunskap är det lätt att ställa sig frågande till validiteten i sådan kunskap som inte låter sig underordnas detta paradigm. Men det finns många exempel på vetenskapliga discipliner som inte heller utan prroblem kan valideras utifrån en strikt positivistisk syn på vetenskap. Syftet med en konstnärlig forskningsdisciplin är självklart inte att göra det vetenskapen redan gör, utan att erbjuda nya sätt att se på kunskapsutveckling. Om man ser till den konstnärliga kunskapen som konstnärlig forskning kan leda fram till så har den en rad olika möjliga betydelser eller områden som den kan verka på:

* Konstnärens kunnande för konstnären Att jämföra med konstnärligt utvecklingsarbete. Frågor som rör den egna kunskapsutvecklingen ställs och besvaras.
* Konstnärens kunnande för konsten Den bredare praktiken som konstnären verkar i kan gagnas av arbetet.
* Betraktarens kunnande för konsten Hur kan vi se på konst och hur kan konstnärliga processer förklaras på ett sätt som påverkar hur lyssnaren eller betraktaren kan ta sig an konsten.
* Konsten som källa till kunnande Själva praktiken i en bredare bemärkelse, alltså utöver den enskilda konstnärens/forskarens sfär blir bidrar till kunskapsbildningen.
* Praktiken som källa till kunnande Praktiken används som en testbädd för tänkande. Frågeställningen behöver inte vara relaterad till konstnärlig praktik utan kan ställs och besvaras genom praktiken.
* konsten är en form för kunskap Konsten själv är här en källa för kunskap.

Det finns en möjlig negativ, om än ofullständig, definition av vad konstnärlig kunskap kan utgöra som grundar sig i empiri. Föreställ dig allt som du kan kan säga någonting om utifrån vedertagna vetenskapliga definitioner såsom gravitationens inverkan på din kropp, luftens och vattnets sammansättning, de politiska och sociala system som du ingår i och påverkas ev, etc. En konstnärlig undersökning kan angripa alla de frågorna men kommer (sannolikt) aldrig kunna komma upp med ett nytt periodiskt system eller utmana gravitationsteorierna. Det konsten kan säga någonting om är vad som händer när man blir utsatt för gravitation, hur luften doftar och vattnet smakar och de känslomässiga konsekvenser som det sociala och politiska har på dig. 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 shaped. 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. Through art we come to feel, very often, what we cannot see directly. ([Eisner, 2008](#citeproc_bib_item_3))

Målsättning här är inte att definiera vad konstnärlig forskning är, utan snarare att bättre förstå hur olika forskningsgrenar samverkar, eller skulle kunna samverka, i situationer där denna samverkan positivt bidrar till kunskapsutvecklingen. Samverkan har sällan ett egensyfte och det finns ofta goda anledningar att låta projekt försigå helt och hållet inom en disciplin. Men det är ingen tvekan om att det redan finns tydliga likheter mellan konstnärlig forskning i musik och till exempel vetenskaplig forskning. Det är heller ingen tvekan om att det finns stora skillnader. Den kanske främsta anledningen till att det ibland kan vara svårt att samarbeta över gränserna när det gäller konstnärlig forskning är det som ger konstnärlig forskning sin särprägel, nämligen den konstnärliga metoden. Själva grundvalen för att avgöra om forskningen håller hög kvalitet är i vissa fall helt annorlunda för de två disciplinerna, för vilket det måste finnas förståelse och respekt om ett samarbete ska kunna bli ömsesidigt värdefullt.

Det finns en mer jordnära och konkret anledning till varför vi behöver stabil samverkan över gränserna inom just musikforskningsfältet. De stora och viktiga samhällsfrågor som vi har framför oss att lösa behöver den praktiknära kunskap och den sensibilitet som det konstnärliga området kan erbjuda. Det är i samverkan mellan kunskapsformerna som potentialen till utveckling finns. Denna samverkan kan bidra till att respektive metodologier stärker varandra och utan att endera fältet blir relativiserat. Det finns många exempel på forskning de senaste decennierna som visar på hur musik och musikutövande kan vara kraftfulla verktyg för att ta itu med sociala och politiska frågor. Men även inom forskning i neurovetenskap, kognition samt hälsa och välbefinnande har utvecklat sitt utbyte med konstnärlig praktik och forskning. Den nära och väletablerade kontakten mellan teknik och musik är ytterligare ett bra exempel.

Den förestående digitaliseringen med etableringen av artificiell intelligens visar på behovet av nya metoder för att bättre förstå vidden av förändringen som vi är inne i. Även om Norbert Wiener redan på 40-talet spekulerade om ett världsomspännande nätverk som skulle göra all information tillgänglig för alla, var det inte många som för tio år sedan hade trott att vi idag, genom våra telefoner, trådlöst har kontakt med en till synes oändlig samling musik, t.ex. Följden av detta är att en majoritet av människor i västvärlden själva designar sin egen ljudmiljö. Vad är det vi inte tror idag kommer vara verklighet om ytterligare tio år fram i tiden? Många av de verktyg som har möjliggjort denna transformation är produkter av en ingenjörskonst på mycket hög nivå. Spotify tog docl utgångspunkt i teknik som vuxit fram i en dunkel periferi genom *Pirate Bay* och gjorde delningen legal och legitim, fick tekniskt försprång och blev ensam herre på täppan. Detta är dock en utveckling som har skett helt och hållet på kommersiella grunder och helt utan konstnärliga ambitioner. Tvärtom var själva förutsättningen för *Spotifys* framgång att man sänkte ersättningen till de artister som spelades vilket kan ses som ett makroekonomisk variant av att såga av den gren man sitter på. Ändå talar man om *Spotify* som del av det svenska musikundret ([König, 2018](#citeproc_bib_item_4)).

Här framträder problemet som musiken som konst och kunskapsform lider av. Musiklivet har aldrig gjort upp med skillnaden mellan *musik-som-konst* och *musik-som-produkt*, utan de båda är i allt väsentligt sammanvävda. Eftersom *musik-som-produkt* är så dominant har musiken blivit helt och fullt kommodifierad. Därför kan "det svenska musikundret" samtidigt inkludera *Sound Cloud* och *Ann-Sofie von Otter*. Nu finns det naturligtvis extremt starka kommersiella krafter även i operabranschen, men skillnaden är att von Otter aldrig hade kunnat ta sig till den position hon har utan att hon hade otvetydiga konstnärliga kvaliteter och teknisk precision, medan teknikföretag som *Sound Cloud* och *Spotify* kan utvecklas helt utan att dessa konstnärliga överväganden styr utvecklingen. Det är i det här sammanhanget som den konstnärliga forskningen kan finna plats. Inom ramarna för de konstnärliga högskolornas forskningsverksamhet finns möjligheten att re-appropriera musiken som konstform och studera den kunskap som gör det möjligt för musiker att åstadkomma det de gör delvis frigjord från de kommodifierande krafterna: Konstnärlig forskning som en ny arena för experimentell konst. Experimentell i den bemärkelsen att den utmanar de gängse metoderna för såväl konst som forskning, resultatet däremot behöver inte vara experimentellt rent stilistiskt. Det kan vara Barockmusik eller elektroakustisk musik, eller någon annan genre.

Paradoxalt nog är det också här som behovet af interdisciplinäritet blir allt tydligare. Utmaningen för konsnärliga forskning i musik, och det konstnärlig utvecklingsarbetet innan dess, har varit att resultaten har varit för otydlig och att projekten ibland inte har tagit sig ur den privata sfären. Egentligen kan man gå tillbaka till den breddning av musikvetenskapen i Göteborg som skedde under Jan Lings ledning för att se att delvis samma utmaningar fanns då och 2007 kunde författarna i en rapport beställd av VR konstatera att:

metodutvecklingen inom KFoU i Sverige, särskilt som den redovisats av kollegierna, har gått betydligt långsammare än förväntat. De konkreta resultaten är få; flera har prövat olika arbetsformer och metoder som visat sig obrukbara eller gett alltför magra resultat. Däremot märks en påtaglig utveckling och fördjupning av de metoder som använts inom projekten. ([2007](#citeproc_bib_item_2) p. 105)

Med andra ord, utvecklingen i (de konsntärliga) projekten nära det konstnärliga arbetet är starkt men den övergripande inramningen saknas delvis och gör resultaten mindre användbara inom och utanför det egna fältet. Dessvärre får man självkritiskt konstatera att detta fortfarande är ett problem, och att den gemensamma utmaningen i praktiknära forskning kvarstår: att kombinera olika typer av av kunskap på ett sätt som gör resultaten stabila och användbara även utanför praktiken.

Den underliga obestämbarheten av den elektroakustiska musikens identitet kan sägas vara en egenskap i all konstnärlig forskning, oavsett disciplin och en av de aspekter som ibland gör det svårt att finna gemensam mark för vetenskapliga och konstnärliga undersökningar. Även om en vetenskaplig experimentell metod kan användas även i konstnärliga undersökningar kräver den även andra metoder för att bidra till en meningsfull kunskapsutveckling och är liksom många andra humanistiska discipliner ett väsentligt komplement till den metodologisk stabila naturvetenskapen. Det essäistiska skrivandet utvecklades just för att hitta en reflektionsmetod som var bättre anpassad till kvalitativa undersökningar. Svårigheten, eller i vissa fall kanske oviljan, att hitta hållbara lösningar vid mötespunkten mellan konst och vetenskap har präglat mycket av utvecklingen av konstnärlig forskning i Sverige, där friheten i det konstnärliga i vissa fall har setts hotad av rigiditeten av den förra. Eva Lilja tar upp detta i sin definition av konstnärlig forskning och skriver bland annat att den "vetenskapliga forskningen framläggs ofta i det vi kallar dokument, medan den konstnärliga forskningen redovisas i det konstnärliga verket som kan vara materialiserat eller teoretiserat". Utifrån den beskrivningen så är det inte svårt att se att interaktionen kan bli problematisk. Om utgångspunkten istället är att kunskap behöver utvecklas på sätt som varken vetenskapen eller konsten ensamma kan tillfredställa behöver vi rikta fokus på hur kommunikationen mellan olika modaliteter av kunnande kan utvecklas tillsammans. Här räcker det inte med att helt enkelt jämställa konstnärlig och vetenskaplig kunskap, utan vi behöver gå längre än så. Det gör vi redan naturligt i elektroakustisk musik, men den interdisciplinära praktiken kan, och ska, fortfarande utvecklas.

Busch, K. (2009). Artistic research and the poetics of knowledge. *Art & Research*, /2/​(2).

Dunin-Woyseth, H., Karlsson, H., Langkilde, K., & Paavolainen, P. (2007). *Kontext, kvalitet, kontinuitet: Utvärdering av vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001-2005*. Vetenskapsrådet.

Eisner, E. (2008). Art and knowledge. *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, 3–12.

König, N. (2018). Musikforskaren: Bilden av det svenska musikundret kan ändras. *Svt Nyheter*. <https://www.svt.se/kultur/musik/spotify-ska-borsnoteras>

Lilja, E. (2015). *Konst, forskning, makt: en bok om konstnären som forskare*. Regeringskansliet.