

METOD PROCESS REDOVISNING

HONSTNÄRLIG FORSKNING
ÅRSBOK 2014

METHOD PROCESS REPORTING

ARTISTIC RESEARCH
YEARBOOK 2014



Metod–Process–Redovisning är den elfte årsboken i ordningen. Efter förra årets jubileumsbok fortsätter vi att beskriva utvecklingen av den konstnärliga forskningen. Upplägget kan sägas vara en återgång till årsböckerna före 2013 med fokus på särskilt angelägna frågor (allmänna artiklar – i år med metodfrågor i centrum), recensioner och projektpresentationer.

Boken inleds med en artikel om metodfrågor där slutsatsen blir att det inte finns en metod för konstnärlig forskning utan metoder bör utvecklas inom varje konstform på basis av de arbetsmetoder som används. Därefter kommer en rapport från det senaste, fjärde, symposiet om konstnärlig forskning i Vetenskapsrådets regi där just metodfrågor hade en framträdande roll.

I år recenseras två doktoravhandlingar inom musikområdet som är bland de första avhandlingarna för konstnärlig doktorsexamen vid Göteborgs universitet och i landet i övrigt. Konstnärlig doktorsexamen inrättades 2010 som en anpassning till de särskilda förutsättningar som gäller för forskning inom det konstnärliga området.

I år presenteras fyra projekt som fått stöd från Vetenskapsrådet. De handlar om dansaren och den konstnärliga processen, former av hållbarhet inom design, konstmusikens utvidgade fält och om konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling. Av detta framgår att frågor kring miljö och hållbarhet successivt håller på att hitta sin plats även inom det konstnärliga området. Därefter kommenteras projektrapporterna av kommittén för konstnärlig forskning (inom Vetenskapsrådet).

I sitt slutord reflekterar ordföranden i kommittén över dagsläget för området och om det pågående arbetet inom kommittén.

REDAKTÖR/EDITOR: TORBJÖRN LIND, VETENSKAPSRÅDET/SWEDISH RESEARCH COUNCIL

GRAFISK FORM/DESIGN: ERIK HAGBARD COUCHÉR

ÖVERSÄTTNING TILL ENGELSKA/TRANSLATION INTO ENGLISH: SEMANTIX, STOCKHOLM

REPRO & TRYCK/REPRO & PRINT: DANAGÅRDS LITHO, MOTALA

ISBN: 978-91-7307-244-1

***METOD –
PROCESS –
REDOVISNING***

ARTIKLAR OCH RAPPORTER OM DEN FORTSÄTTA
UTVECKLINGEN AV KONSTNÄRLIG FORSKNING

Årsbok KF 2014 Vetenskapsrådet

***METHOD –
PROCESS –
REPORTING***

ARTICLES, REVIEWS AND REPORTS OF THE
ONGOING DEVELOPMENT ON ARTISTIC RESEARCH

AR Yearbook 2014 Swedish Research Council

INNEHÅLL

FÖRORD	8
Av Torbjörn Lind, redaktör	
ALLMÄNNA ARTIKLAR	
1. OM METODER I KONSTNÄRLIG FORSKNING	12
Av Annette Arlander	
2. UNDERSÖKNINGSFORMER – METOD OCH REDOVISNING	40
Rapport från det fjärde symposiet om konstnärlig forskning av Torbjörn Lind	
RECENSIONER	
3. PÅ INSIDAN AV TYSTNADEN	58
Avhandling av Sten Sandell, recenserad av Stefan Östersjö	
4. LINJER: MUSIKENS RÖRELSE – KOMPOSITION I FÖRÄNDRING	72
Avhandling av Kim Hedås, recenserad av Henrik Frisk	
PROJEKTRAPPORTER	
5. FRÅN RÖRELSE UR REFLEKTION I TILLBLIVELSE: DANSAREN OCH DEN KONSTNÄRLIGA PROCESSEN	92
Projektledare: Cecilia Roos, text: Josefine Wikström	
6. FORMER FÖR HÅLLBARHET	112
Av Johan Redström	
7. MOT ETT KONSTMUSIKENS UTVIDGADE FÄLT	130
Av Ole Lützw-Holm	
8. KONSTNÄRLIG UPPLEVELSEPARK FÖR HÅLLBAR UTVECKLING	156
Av Roland Ljungberg och Emma Göransson	
9. KOMMITTÉNS KOMMENTARER TILL PROJEKTRAPPORTERNA	180
(Sammanställd av Torbjörn Lind)	
SLUTORD	192
Av Catharina Dyrssen	
APPENDIX	
Skribenter och övriga medverkande	197
Referenser och litteraturförteckningar	200
Vetenskapsrådets stöd till konstnärlig forskning – projektbidrag med mera	218
Kommittén för konstnärlig forskning, Vetenskapsrådet – ledamotsförteckning 2014	232
Tidigare årgångar av årsboken	234

CONTENTS

FOREWORD

By Torbjörn Lind, editor	10
--------------------------------	----

GENERAL ARTICLES

1. ON METHODS OF ARTISTIC RESEARCH	26
By Annette Arlander	
2. FORMS OF ENQUIRY – METHODS AND REPORTING	50
A report from the Fourth Artistic Research Symposium by Torbjörn Lind	

REVIEWS

3. INSIDE THE SILENCE	66
A thesis by Sten Sandell, reviewed by Stefan Östersjö	
4. LINES: MUSIC MOVING – COMPOSITION CHANGING	82
A thesis by Kim Hedås, reviewed by Henrik Frisk	

PROJECT REPORTS

5. MOVEMENT, REFLECTION, CREATION: THE DANCER AND THE ARTISTIC PROCESS	104
Project Manager: Cecilia Roos, Text: Josefine Wikström	
6. FORMS OF SUSTAINABILITY	122
By Johan Redström	
7. TOWARDS AN EXTENDED FIELD OF ART MUSIC	148
By Ole Lützow-Holm	
8. THE SUSTAINABLE EXPERIENCE ART PARK	172
By Roland Ljungberg and Emma Göransson	
9. THE COMMITTEE'S COMMENTS ON THE PROJECT REPORTS	186
(Compiled by Torbjörn Lind)	

CLOSING REMARKS	194
By Catharina Dyrssen	

APPENDICES

Writers and other contributors	197
References and bibliographies	209
The Swedish Research Council's support for artistic research: project grants etc.	218
Swedish Research Council's Committee for Artistic Research	233
Previous editions of the Yearbook	235

FÖRORD

Efter förra årets jubileumsutgåva med återblickar och lägesrapporter återkommer vi här med den elfte utgåvan av årsboken om konstnärlig forskning, som i ett senare skede även kommer att publiceras digitalt (www.vr.se).

Snarare än artiklar på metanivå om vad konstnärlig forskning är och kan vara ger årets bok, *Metod-Process-Redovisning*, konkreta exempel på konstnärlig forskning. Den har en tydligare koppling till det årligen återkommande symposiet om konstnärlig forskning i Vetenskapsrådets regi.

I likhet med föregående år har vi valt att publicera årets bok både på svenska och engelska för att därmed nå ut till en bredare läsekrets.

I den inledande artikeln skriver Annette Arlander, video- och performancekonstnär och tidigare professor vid Teaterhögskolan (inom Konstuniversitetet) i Helsingfors, om *Metoder i konstnärlig forskning*, vilket är det anförande hon höll vid symposiet om konstnärlig forskning 2013 på Konstfack i Stockholm. Metoder är och kommer

sannolikt att vara en huvudfråga i debatten inom fältet för lång tid framöver. Som Annette Arlander poängterar finns det inte en generell metod för området utan olika metoder måste skapas för olika konstformer.

Därefter följer en rapport från det fjärde symposiet om konstnärlig forskning i Vetenskapsrådets regi: *Undersökningsformer – metod och redovisning* (Allmänna artiklar, kapitel 2). Symposiet hade syftet att behandla frågan hur forskningskvalitet kan byggas upp och stärkas samt att fortsätta dialogen med företrädare från olika ämnesområden.

Under avsnittet Recensioner behandlas två *doktorsavhandlingar inom musikområdet*. Stefan Östersjö och Henrik Frisk, de två första vid Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet) som disputerade inom musikområdet (2008), recenserar två avhandlingar vid Göteborgs universitet (2013), genomförda inom den nya konstnärliga examensordningen.

Därpå följer fyra rapporter om konstnärliga projekt som fått ekonomiskt stöd från Vetenskapsrådet:

- *Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen*, projektledare: Cecilia Roos, professor vid Dans- och cirkushögskolan i Stockholm, med text av Josefine Wikström, doktorand vid Kingston University i London.
- *Former av hållbarhet* (om design) av Johan Redström, professor vid Designhögskolan i Umeå (Umeå universitet).
- *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* av Ole Lützw-Holm, tonsättare och professor vid Göteborgs universitet.
- *Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling* av Roland Ljungberg m.fl., konstnär och högskolelektor vid Konstfack.

Årets projektpresentationer kommenteras därefter av kommittén för konstnärlig forskning; bland annat om hur forskningsprocesserna ser ut inom olika

projekt och konstformer samt om möjligt hur projektresultaten förhåller sig till en bredare kontext?

I *Slutordet* kommenterar kommittéordföranden Catharina Dyrssen dagsläget för den konstnärliga forskningen och om arbetet inom kommittén.

Under 2014 pågår arbetet med nya/uppdaterade ämnesöversikter över alla forskningsområden inom Vetenskapsrådet. Detta som underlag för regeringens nästa forskningsproposition (2016). Beträffande översikten för det konstnärliga området så återkommer vi om den i nästa årsbok.

Som framgår har årets bok fått ett lite annorlunda utseende än tidigare. Från och med i år har vi fått en ny grafisk formgivare, Erik Hagbard Couchér, anställd på Vetenskapsrådets kommunikationsavdelning. Han ersätter vår tidigare formgivare Maria Lindén, som medverkat sedan starten 2004, och som vi vill passa på att tacka för goda insatser under årens lopp.

Torbjörn Lind
Redaktör

FOREWORD

Following last year's anniversary edition with its retrospectives and status reports, we return with the 11th edition of the Yearbook of Artistic Research, which later will also be published digitally (www.vr.se).

Rather than articles at a meta level about what artistic research is and could be, this year's book, *Method-Process-Reporting*, gives concrete examples of artistic research. It has a clear link to the annual Symposium on Artistic Research organised by the Research Council. As with last year's edition, we have chosen to publish this year's book in both Swedish and English in order to reach a broader readership.

In the opening article, Annette Arlander, video and performance artist and former professor at the Theatre Academy Helsinki, writes about *Methods in artistic research*, based on a speech she gave at the 2013 Symposium on Artistic Research held at Konstfack in Stockholm. In the field, methods are – and will likely remain – a key issue in the de-

bate for a long time to come. As Annette Arlander points out, since there is no general method applicable across the board, different methods have to be created for different art forms.

There then follows a report from the Swedish Research Council's Fourth Symposium on Artistic Research: *Forms of Enquiry – methods and reporting* (General articles, Chapter 2). The symposium tackled the issue of how research quality can be improved and strengthened, and the dialogue with practitioners from different subject areas.

In the Reviews section, two *doctoral theses in the field of music* are examined. Stefan Östersjö and Henrik Frisk, the first two people at Malmö Academy of Music (Lund University) to defend a thesis in the musical field (2008), review two doctoral theses in the artistic sphere at the University of Gothenburg (2013).

This is followed by four reports on artistic projects that have received funding from the Research Council:

- *From Movement out of Reflection in the Making: The Dancer and the Artistic Process*, project manager: Cecilia Roos, professor at the University of Dance and Circus in Stockholm, with text by Josefine Wikström, doctoral student at Kingston University in London.
- *Forms of Sustainability* by Johan Redström, professor at Umeå Institute of Design.
- *Towards an Expanded Field of Art Music* by Ole Lützw-Holm, composer and professor at the University of Gothenburg.
- *Sustainable Experience Art Park* by Roland Ljungberg, artist and lecturer at Konstfack.

This year's project presentations are accompanied by commentary from the Committee for Artistic Research on topics such as the research processes within different projects and art forms, and how the project results relate to a broader context.

In the *Closing Remarks* Committee Chair Catharina Dyrssen comments on the current

status of artistic research and work within the committee.

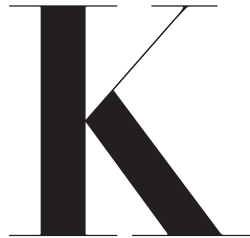
During 2014, work is continuing on new/updated subject overviews for all the research areas within the Swedish Research Council. This will form the basis for the Government's next research bill, due in 2016. As far as the overview of the artistic field is concerned, we will return to that in the next Yearbook.

As can be seen, this year's book has a slightly different appearance compared with previous incarnations. This year a new graphic designer, Erik Hagbard Couchér, employed by the Research Council's Communications Department. He replaces our previous designer Maria Lindén, who had worked with us since early 2004, and whom we would like to thank for her excellent work over the years.

Torbjörn Lind
Editor

*OM
METODER I
KONSTNARLIG
FORSKNING¹*

Av Annette Arlander



Konstnärlig forskning och praktikbaserad forskning inom de skapande och utövande konsterna är områden stadda i utveckling och de kan också förstås som metodologiska infallsvinklar. Dikotomin teori–praktik och det faktum att man inom akademien värdesätter textbaserad kunskap högre än kroppslig kunskap har redan länge kritiserats.² Men när konstnärer börjar forska på egna villkor, kan komplikationer uppstå.³ Varje konstnärligt forskningsprojekt är viktigt som en potentiell modell för framtida forskning. Konstverkets roll varierar enligt sammanhanget. I konstuniversitet ges den ofta primär betydelse. Praktikbaserad forskning, som pedagogisk forskning, där konstverk och processer betraktas mer eller mindre som data för kvalitativ analys har lättare accepterats inom traditionella universitet än praktikstyrd forskning⁴ där skapandet av konstverk fungerar som grund för forskningsprocessen, för att inte tala om konstnärlig forskning, som sist och slutligen tjänar utvecklingen inom konsten och tenderar att betona konstnärens frihet. Forskning utgör en normal del av konstskapandet inom många områden, så forskningsmetoder borde helst utvecklas från arbetsmetoderna och inte påtvingas en framväxande disciplin utifrån.⁵

Så kunde jag med tillförsikt skriva för bara några år sedan (2008). I dag kunde man påstå att konstnärlig forskning är ett forskningsfält och ett område för kunskapsproduktion, snarare än en speciell metodologi. Forskande konstnärer kan ty sig till olika metodologier, kvalitativa, kvantitativa eller konceptuella, som Smith & Dean hävdar i sin bok *Practice-led Research – Research-led Practice*.⁶ Många sätter likhetstecken mellan praktikbaserad och konstnärlig forskning (även om det givetvis

finns andra än konstnärliga praktiker) och ser den som en utvidgning av den kvalitativa metodologin. Frågan om metodologi och mer specifikt om metoder är dock mer problematisk. Brad Haseman har till exempel försvarat performativ forskning som en egen metodologi, ett helt nytt paradig, på basis av Austins talaktsteori, i sin *Manifesto for Performative research*.⁷ Olika discipliner definierar sig oftast genom sina speciella metoder. Borde inte konstnärlig forskning göra det också? Men kan

man tala om gemensamma metoder för konstområden så vitt skilda som musik, teater, litteratur, bildkonst, dans, film, arkitektur? I princip borde väl varje konstform utveckla sina egna metoder utgående från de arbetsmetoder som används.

Teoretiska synpunkter

En finsk filosof som varit med om att bana vägen för konstnärlig forskning i Finland, professor i konstfostran Juha Varto, påpekar att varje område producerar kunskap med hjälp av sina egna metoder: "Om vi till exempel tillämpar metoder från 'cultural studies' inom forskning i konstfostran, får vi 'cultural studies' som resultat. Det finns inga neutrala forskningsmetoder."⁸ Det samma kunde förväntas gälla inom konstnärlig forskning.

I en av de mest inflytelserika böcker som diskuterat den konstnärliga forskningens metodologi i ett nordiskt sammanhang, *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* från 2005 använder Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén (som dock inte själva bedrivit konstnärlig forskning) två metaforer för att beskriva sitt förhållningssätt: upplevelsens demokrati och metodologiskt överflöd. De betonar öppenhet, ett kritiskt förhållningssätt och etiska möten, och hävdar att konsten borde ha rätt att kritisera (natur)veten-

skapen på samma sätt som (natur)vetenskapen borde kunna kritisera konsten. De understryker behovet av fördomsfrihet, tålmod och dialog; konstnärlig forskning behöver tid för att utveckla en forskningskultur. Konstnärlig forskning är ofta "en gobelängliknande vävnad av många faktorer – det man läst, det man vet, det man observerat, det man skapat, det man fantiserat om och det man haft för avsikt att göra – där konstnären snarare än att beskriva verkligheten strävar efter att skapa en verklighet för sitt verk med dess egna lagar."⁹ De påpekar också att "utgångspunkten för konstnärlig forskning är forskarens öppna subjektivitet och medgivandet att han eller hon själv är det centrala forskningsverktyget."¹⁰

Kriterierna för den konstnärliga forskningens validitet eller giltighet hittar de (Hannula m.fl.) från modeller inom kvalitativ forskning, nämligen, hur övertygande dess retorik är, och lyfter fram som det främsta kravet att forskningen måste vara intersubjektiv så att framtida läsare kan bedöma dess giltighet. De nämner fem punkter som är av primär betydelse för konstnärlig forskning: 1) presentation av forskningssammanhanget och avgränsningen av problemen, 2) trovärdighet och förklaringar, 3) hur sammanhängande och övertygande forskningen är, 4) resultatens användbarhet, överförbarhet och nyhetsvärde och 5) forsknings-

resultatens mening och betydelse för konstfältet och forskningsfältet.¹¹ Hur dessa fem punkter i praktiken förstås beror bl.a. på konstområdet i fråga och i vilken mån ordinarie konstskapande inom området är baserat på forskning.

Tuomas Nevanlinna, en finsk filosof som varit engagerad i debatterna kring konstnärlig forskning vid Bildkonstakademien i Helsingfors sedan länge (2002) skriver:

”Det påstås ofta att konstnären inom konstnärlig forskning utforskar sina egna konstverk. Det finns åtminstone två sätt att tolka detta: antingen forskar konstnären i sina verk som om de inte alls var hennes egna verk, eller så reflekterar hon subjektivt över deras bakgrund och sina intentioner. Båda är dåliga alternativ. I själva verket borde vi inte tala om att studera sina egna verk. Konstnären utforskar inte sina egna verk utan med hjälp av sina verk.”¹²

Enligt Nevanlinna kan konstnärlig forskning inte vara en exakt vetenskap, men den kan i varje fall vara experimentell. I experimentell forskning utforskar man forskningsfrågor med hjälp av ett anordnat experiment. De inledande frågorna och arbetena inom konstnärlig forskning kunde jämföras med detta: vi frågar, vi gör och så skriver vi ut vad dialogen mellan frågor och verk producerade. En dylik process skapar experimentell

kunskap men inte matematisk kunskap. Sålunda skiljer sig konstnärlig forskning från empirisk forskning i vanlig mening, vilken försöker finna allmänna lagbundenheter. Nevanlinna föreslår, på ett sätt som liknar Sören Kjörups argument¹³, att den konstnärliga forskningen kanske kan förverkliga Alexander Baumgartens plan för ”estetisk forskning”, som han lanserade på 1700-talet: att producera kunskap om det enskilda. Denna typ av kunskap gäller det singulära och unika och kan inte generaliseras till allmänna lagar, men är det oaktat kunskap.¹⁴ Vad det i praktiken innebär att forska med hjälp av sina verk kan dock tolkas på många sätt.

Esa Kirkkopelto, professor i konstnärlig forskning vid Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors, föreslår att 1) en konstnär förvandlar sitt konstnärliga medium till ett forskningsmedium och 2) emedan den konstnärliga processen förverkligar och visar upp någon form av förändring framstår den som ett medium för uppfinning.¹⁵ Han betonar den gemensamma och institutionella aspekten i konstnärlig forskning. Uppfinningsrikedomen i en uppfinning är i sig en fråga om utvärdering (är det frågan om något som verkligen är nytt i förhållande till tidigare apparater och praktiker, påverkar uppfinningen dem?) Men originalitet eller uppfinningsrike-

dom i sig räcker inte för att göra en uppfinning till forskning i institutionell bemärkelse till skillnad från konstnärligt skapande och experimentell konst. ”Konstnärlig forskning som görs utanför institutionerna är värdigt sitt namn endast ifall den har institutionella konsekvenser och ifall den kan artikulera sig själv i förhållande till institutionerna – om inte annat så för att motsätta sig dem”¹⁶, påpekar han. Till följd av detta skulle det centrala utvärderingskriteriet vara i vilken mån en konstnärlig forskare förmår presentera sin uppfinning som en institution. Ifall han eller hon lyckas göra det har forskningen betydelse för var och en, den producerar kunskap.¹⁷ Forskningens förmåga att skapa förvandling blir viktigare än epistemologiska eller metodologiska frågor.

Dessa filosoffröster¹⁸ från Finland är endast några exempel på den pågående diskussionen och visar hur olika man kan närma sig frågan om metoder i konstnärlig forskning. De flesta teoretiker är måna om att försöka särskilja mellan konstnärlig forskning och konstnärlig praktik i allmänhet. Den centrala frågan är ofta konstverkets eller konstskapandets roll inom ett forskningsprojekt. Men vi kan också tänka på frågan från det andra hållet: Vad är forskningens roll inom konstnärlig praktik?

Forskning som en del av konstutövandet

Forskning är en vanlig del av konstnärligt arbete inom många områden av samtidskonsten (som prövande, utforskning, försök och misstag) men endast sällan utvecklade till forskning i formell mening. Vi kunde till och med betrakta konstnärlig forskning som den senaste trenden inom samtidskonsten, som jag påpekat i ett annat sammanhang.¹⁹ Det handlar inte enbart om den så kallade Bologna-processen, där olika utbildningar i Europa underkastats trestegsmodellen för att bli jämförbara sinsemellan. Det finns ett klart behov för forskning inifrån konstutövandet, men olika konstformer har olika (nyckel)problemställningar och behöver tid för att utveckla sina egna metoder utgående från existerande arbetsmetoder inom konstområdet i fråga.

Praktikbaserad forskning har ofta ett praktiskt, kritiskt eller emancipatoriskt kunskapsintresse, medan konstnärlig forskning tycks finna kontaktpunkter med filosofiska undersökningar, och dela deras spekulativa frihet, även om den oundvikligen har en empirisk dimension. Motiveringen för konstnärlig forskning är däremot sällan kunskapsproduktion i sig. De flesta konstnärer vänder sig till forskning antingen för att de är missnöjda med

existerande former av praktik, för att de har en dröm eller vision, eller för att de vill experimentera och "leka".²⁰ Eftersom vi inte har (åtminstone inte i Finland) andra former av vidareutbildning för konstnärer än vägen via forskning (förutom rent tekniska kurser eller utbildning för tillämplade former) kan vi inte utesluta det faktum, att en stor del av de konstnärliga forskarna engagerar sig i forskning också för att utvecklas som konstnärer.

Många konstnärer är ambitiösa och konstnärlig forskning kan bereda plats för utmanande experiment som inte är möjliga inom vanlig "show-business". För de kritiskt sinnade tillhandahåller konstnärlig forskning en plats att ifrågasätta och kritisera konstvärldens ingrodda konventioner. För de mer konservativt lagda erbjuder konstnärlig forskning möjligheten att formulera och dokumentera tyst kunskap och beprövade metoder. För dem som vill fokusera på den konstnärliga forskningens tillförlitlighet och giltighet som kunskapsproduktion, gäller det att försöka tillfredsställa alla de förväntningar som Henk Borgdorff räknade upp i sin välkända text från 2006.

"Konstutövande – både konstverket och den skapande processen – förkroppsligar situerad tyst kunskap som kan klargöras och formuleras med hjälp av experiment och tolkning. [...] Konstutövande gäller som forskning när dess avsikt är att ut-

vidga vår kunskap och förståelse genom en ursprunglig utredning. Den inleds med frågor som är relevanta för forsknings-sammanhanget och för konstvärlden, och tillämpar metoder som är lämpliga för studiet. Processen och forskningsresultaten dokumenteras och sprids ut på ett lämpligt sätt till forskningssamfundet och till allmänheten."²¹

Det är lättare sagt än gjort. Att uppfatta konstutövandet i sig som ett forskningsprojekt är vanligare inom den fria konsten (fine art). Inom samtidskonsten utgör ett kritiskt ifrågasättande grunden för hur konsten ser sig själv.

"Konsten är en skapande och intellektuell strävan som inbegriper konstnärer och andra konstutövare i en reflexiv process, där konstens natur och funktion ifrågasätts och utmanas genom att producera ny konst."²²

Det låter väldigt lika som det traditionella självkorrigering eller självreglerande vetenskapsidealet. Alla scenkonstnärer skulle förmodligen inte hålla med detta, för trots att experimenterande eller ifrågasättande värderas ingår de inte i den allmänna definitionen av konstformen. Inom de utövande konsterna, eller då man talar om olika konstformer, används ofta benämningar som utgår från begreppet "practice", som till exempel praktik-baserad, praktik-styrd och praktik som

forskning (practice-based, practice-led, practice-as-research).²³ Det här beror delvis på olika syn på konsten. Inom musik, teater och film beskriver konst ofta en genre eller kvalitet, som i konstfilm, eller konstmusik, inte fältet som helhet.

Forskning som innebär ett försök att artikulera och teoretisera en pågående praktik, vilken bygger på inlärd (och därmed oftast mer eller mindre omedvetna) färdigheter har en annan betoning och använder andra metoder än forskning som försöker utveckla ett nytt slags konstverk eller en designprodukt, och förklara vägen fram till resultatet. Vi kunde till och med säga att konstnärlig forskning kan vara praktikbaserad, då konstutövningen är viktigare än ett enskilt verk, eller design-inriktad (alternativt verkinriktad, för det gäller även fri konst).²⁴ En sådan indelning kan givetvis inte vara strikt, för det finns design inom de utövande konsterna (ljusdesign, ljuddesign och så vidare), och den samtida bildkonsten fokuserar ofta på processer och interaktion snarare än produkter och avslutade verk.

Skillnaden kan uttryckas med hjälp av tidsrelationen. Är forskningsprocessen planerad, dokumenterad och framåtriktad, strävar den efter att skapa något nytt, eller bygger den på reflektion av det som skett och försöker förstå och artikulera det man gör eller redan gjort? I forsknings-

sammanhang betraktas den första modellen ofta som idealisk. Ett välplanerat projekt med klara frågor och mål, med tydligt artikulera metoder framställs som idealet. I verkligheten är en modell där man först gör något och sedan försöker se tillbaka, reflektera och förstå vad man gjort och vad det innebär, långt vanligare inom konstnärlig forskning. Barbara Bolt har argumenterat för att vi borde fokusera på den skapande forskningsprocessens konsekvenser, såväl materiella, diskursiva som affektiva.²⁵

Traditionerna och konventionerna inom olika konstområden har ett starkt inflytande på forskningen, och de motiveringar, frågor, metoder, diskurser och även svårigheter som gäller inom området i fråga. En av de första uppgifterna för en konstnärlig forskare, oberoende av vilket slags modell man siktar på, är att bli medveten om och artikulera de olika förutfattade meningarna och självklarheterna man har ärvt eller valt med sitt konstområde.

Till exempel experimenterandets roll och innovationernas betydelse i det dagliga konstutövandet varierar inom olika konstformer på en vid skala, allt från den klassiska baletten, där experiment har en begränsad betydelse – via kollektiva improviserade former som jazzmusik eller kontaktimprovisation inom dans – till industriell design

där innovationer är själva raison d'être för arbetet. Denna skillnad i förhållande till undersökande och experimenterande har följder för forskningens status inom respektive konstvärld, och för den ändring i attityder och förhållningssätt en konstnär måste genomgå då han eller hon inleder ett konstnärligt forskningsprojekt.

Experimenterandet kan uppfattas mer formellt, som att testa en hypotes, eller mer kreativt som att utforska det okända eller som en pågående process av iakttagelser och analys. Inom fri konst är experimenterande en naturlig del av praktiken för många konstnärer. Intresset för teori bland konstnärer är allmänt och diskussionerna kring konstverk kan vara kunskapsorienterade och filosofiskt eller politiskt sofistikerade; att göra studier eller utforska något är vardagliga uttryck. Problem uppstår närmast i fråga om målsättningen, för det är underförstått att all forskning går ut på att hjälpa konstnären att skapa ett bättre konstverk. Forskningen – konceptuell forskning, arkivforskning, fältarbete eller experimenterande – kan integreras som en del av konstskapandet, men resultatet man strävar efter är inte i främsta hand att öka vår kunskap och förståelse, utan ett nytt konstverk.

Däremot upplevs forskning ofta som avlägset i förhållande till ordinarie praktik inom musik, teater, dans och film. Traditionellt har uppträdande

konstnärer koncentrerat sig på att skaffa förmågan att bemästra speciella färdigheter och skicklighet i att tillämpa dem i levande situationer. Lekfullhet ligger nära experimenterande, men kan ofta uppfattas som något opålitligt i akademiska sammanhang. Förföriska och förvillande föreställningar som blandar illusion och verklighet, fakta och fiktion, tolkas som antitesen till en vetenskaplig demonstration. Ändå består en stor del av förberedelserna för en produktion av aktiviteter som liknar forskning – såväl arkivforskning som experiment – det är endast en gradskillnad mellan dem och mer formella forskningsprocesser.

Konstskapande som metod?

Innebär formella forskningsprocesser då att konstnärlig forskning helt enkelt tillämpar metoder från samhällsvetenskaperna och humaniora eller till och med från naturvetenskapen? Många konstnärliga forskare lånar kvalitativa metoder som står nära fenomenologi, hermeneutik, etnografi, eller narrativa metoder, action research osv. Det kan vara behändigt i situationer där det konstnärliga arbetet utförts i början av processen och frågorna har förändrats under processens gång. Då kan konstverken förvandlas till data, material att studera, istället för forskningsresultat.

tat, och kvalitativa metoder kan tillämpas på att analysera dokumentation av den skapande processen, precis som data från intervjuer, till exempel. Men man kan ifrågasätta ifall detta är konstnärlig forskning i egentlig mening. En situation där en konstnär upphör att vara konstnär efter att ha gjort ett verk och förvandlas till en forskare som analyserar verket har kritiserats.²⁶ Till en viss grad är denna förvandling emellertid oundviklig, det är ju det reflexivitet handlar om. Att ta lite avstånd från arbetet och kritiskt analysera vad man gjort ingår oftast som ett viktigt skede redan i den ordinarie konstnärliga processen. Vitsen är att hitta en rytm där man alternerar mellan skapande och kritiskt reflekterande.

Att göra konst kan vara ett slags forskningsmetod om det artikuleras och systematiseras, hävdar bland annat Shaun McNiff²⁷, som verkat inom konstterapi, där trycket från den naturvetenskapliga, metodfixerade forskningen inom hälsovården är stark. Inom humaniora uppfattas metoder sällan som så allena saliggörande. (Åtminstone på min tid gick det bra att bli filosofie magister med teater- och konsthistoria som huvudämnen utan att tänka särskilt mycket på metodologi.) Att förvandla konstnärliga arbetsmetoder till forskningsmetoder genom att klargöra vad man egentligen brukar göra, i vilken ordning och på vilket

sätt, är ett bra alternativ till lånemetoden. Nancy de Freitas har studerat aktiv dokumentering²⁸ som ett redskap i konstutbildningen och hävdar att den kunde stå som grund även för utvecklandet av forskningsmetoder. Antti Nykyri, en doktorand i Helsingfors, som arbetar med att utveckla mer interaktiva redskap för ljuddesign dokumenterade sin process genom att ta bilder av sitt arbetsbord då och då.²⁹ För honom var det viktigt att använda ett annat medium för dokumenteringen, än det han använde för sitt skapande.

Även min egen praktik kunde tjänstgöra som exempel på konstskapande som forskningsmetod. Jag videofilmade en performance i landskapet från samma plats med samma bildskärning en gång i veckan under ett år och editerade materialet till ett videoverk ett år senare. Det är visserligen en metod att studera förändringar i omgivningen och vädret i södra Helsingfors, snarare än den skapande processen. Ifall forskningsmetoder utvecklas utifrån de arbetsmetoder som används inom varje enskilt konstområde kommer forskningsprocesserna att ha sina särskilda kännetecken inom olika områden.

Att skapa variationer och jämföra dem påminner om naturvetenskapliga experiment, där ett visst element varierar medan övriga omständigheter hålls så konstanta som möjligt. Analogin

kan vara problematisk, eftersom det oftast finns alltför många variabler inom konstskapandet, i synnerhet inom scenkonst eller film. Mina första försök med konstnärlig forskning på 1990-talet utgick från frågan hur rummet påverkar en föreställning, som jag undersökte genom att regissera tio versioner av samma pjäs, för tio olika spelplatser. Jag kom mycket snabbt underfund med att det var intressantare att skapa variationer som skiljde sig så mycket som möjligt, än att försöka bevara något konstant, och omformulerade forskningsfrågan till hur man kan använda rummet som uttrycksmedel.³⁰ En konstnärs hela praktik kan bygga på experimenterande med variationer på samma problem. Till exempel doktoranden Tuula Närhinen³¹ skapar konst genom att låta naturen (regnet, vågorna, havssaltet osv.) forma bilder via olika slags aggregat och processer hon utvecklat. I sådana fall står metoderna mycket närmare naturvetenskapliga metoder än humanioras källkritik.

En variant av experimentell konstnärlig forskning är att kritisera någon tidigare teori på basis av praktisk erfarenhet. Det går relativt lätt att avslöja bristerna i en modell genom praktiska experiment. I mitt doktorsarbete³² använde jag Peter Eversmans³³ analytiska modell om teaterummets organisation och användning och kritiserade dess begränsningar med mina egna föreställningar som

exempel. Jag visade att modellen fungerade enbart i utrymmen avsedda för teaterbruk och föreslog förändringar för att beakta så kallade plats-specifika föreställningar. Det gjorde jag dock först efter att själv ha skapat en liknande modell och upptäckt (till min fasa) Eversmans modell och granskade därefter skillnaderna dem emellan.

Detta slags kritiskt experimentella förhållningssätt utnyttjas rätt sällan i dag. Det är vanligare att börja med ett problem man är intresserad av, sätta igång med konstskapandet och välja fokus för sina reflektioner medan arbetet pågår eller till och med efteråt. Oftast blir konstverken eller den konstnärliga praktiken material att analysera och reflektera över efteråt, även om man kanske velat se dem som en metod eller avsett dem som forskningsresultat. Etnografiska tillvägagångssätt kan vara användbara, men de förvandlar lätt konstskapandet till insamling av data och konstverket till data istället för resultat, vilket oundvikligen skapar större krav på den skriftliga delen, med analys av erfarenheterna samt begreppsbildning och teoretisering utgående från dem.

Ifall konstskapande är en metod för konstnärlig forskning, skall den producera konst också, eller räcker det med att man använder samma tillvägagångssätt? Kan resultatet vara något annat än konst? Ja, resultatet borde i princip kunna bli en

demonstration, eller till och med en rapport om varför det inte blev något konstverk, beroende på forskningsprocessens mål och syfte. Inom teknologibaserade områden handlar forskningen ofta om det som ännu inte fungerar, "if it works, it is no longer cutting edge".³⁴ Inom naturvetenskaplig forskning är ett negativt resultat lika värdefullt som ett positivt, att något inte fungerar är lika nyttigt att veta som att något fungerar. Men inom konsten är vi vana att vara tvungna att lyckas. Även inom konstnärlig forskning betonar vi gärna konstnärlig kvalitet för att på så sätt ha konsten och konstskapandet i centrum. Men detta kan resultera i en press att skapa så kallad kvalitetskonst, konst som redan är etablerad och bekant, vilket oftast innebär raka motsatsen till forskning. I forskning måste man kunna misslyckas. Vi borde kunna skilja mellan en lyckad forskningsprocess och ett lyckat konstverk som resultat, utan att ge avkall på det konstnärliga.

Den här frågan kompliceras ytterligare av det faktum att ett konstverk traditionellt bara kan skapas av en konstnär, och det kan ske via ett beslut, som Duchamps berömda pissoar. Men konst uppstår då den visas, och beslutet att visa upp något som konst görs oftast av någon institution eller kurator, som Boris Groys³⁵ påpekat. Ifall en konstnär är van att tänka "detta är konst ifall jag

säger att det är konst", oberoende om det visas eller inte, kan det vara ovant att inte kunna säga "detta är konstnärlig forskning eftersom jag säger att det är konstnärlig forskning". Lika konstigt kan det bli när kuratorer och institutioner väljer att påstå, "titta, detta är konstnärlig forskning" och visar upp sina utvalda forskningsprojekt på samma sätt som konst. Men det här är kanske ett sidospår...

Frågor och tillvägagångssätt

Frågor och metoder hänger ihop. Metoderna borde rimligtvis väljas utifrån frågeställningen; med vilka tillvägagångssätt kan jag bäst utreda den fråga jag valt att undersöka? Men om man utgår från existerande arbetsätt är metoderna ju redan givna. Avsikten är då att försöka formulera frågorna utgående från konkreta arbetsfrågor som man använder inom det konstnärliga arbetet. Frågor om varför? till exempel, som gäller orsakssammanhang, är ofta svåra att besvara genom konstskapande. Frågor om hur? eller på vilket sätt? går däremot enklare att tackla via konstnärlig praktik. För att använda min egen praktik igen som exempel har jag de senaste tio åren arbetat med frågeställningen: "Hur uppföra, utföra landskap i dag?" ("How to perform landscape today?") Det är

en alltför generell fråga för att vara riktigt användbar som forskningsfråga, men det är något att utgå ifrån, eftersom jag kan försöka besvara den med hjälp av konstnärlig praxis. Och svaret jag får fram är egentligen en demonstration: "Kanske så här?" Vad gör då mina arbeten till konstnärlig forskning istället för vanligt konstskapande? Vad gör dem till medel för att skapa ny kunskap och förståelse och inte enbart redskap att skapa upplevelser och insikter hos en potentiell betraktare? Inte mycket, nödvändigtvis, men kanske något ändå: min villighet att placera dem i relation till tidigare forskning, att använda dem som exempel i konceptuella diskussioner, att öppna dokumentera och reflektera över arbetsprocessen, och sist men inte minst, min vilja att skriva om dem. För en konstnärlig forskare med ett projekt som skall redovisas eller granskas som en avhandling rekommenderar jag inte denna metod. Att göra konst först och kontextualisera det som forskning efteråt skapar förmodligen mera problem än att planera ett forskningsprojekt som innehåller konstskapande varvat med kontextualiserande och reflektion.

Vi kan fråga: Var befinner sig konstskapandet inom ett forskningsprojekt? Var är dess plats i processen? Är det något man börjar med för att skapa material, eller något man visar upp avslutningsvis som ett resultat, eller kanske något man håller på

med under hela processen, ett sätt att tänka. Det enklaste sättet att undvika tudelningen i "göra först – skriva sedan" modellen är att varva dem. En utställning eller föreställning leder till en essä som leder till en ny utställning eller föreställning osv. Detta liknar i princip kretsloppet i "action research" med planering, som leder till handling, som leder till reflektion, som leder till ny planering osv. Det finns andra liknande modeller, till exempel Halprins & Burns RSVP-cykel (resources, scores, valuation and performance) för gruppprocesser.³⁶ Robin Nelson har nyligen summerat sin version av den brittiska modellen för "practice-as-research" som en cirkel med en triangel av konstnärlig praxis i centrum (teorin invävd i praktiken) omgiven av tre former av kunskap: tyst kunskap eller kunnande inifrån (know-how), propositionskunskap utifrån (know-that), och den tysta kunskapen gjord explicit genom reflektion (know-what).³⁷ Och denna cirkel kan man snurra runt i, även om alla tre aspekter är med i det mesta man gör.

Oftast är den viktigaste frågan ändå: är det något jag verkligen vill finna svar på, finns det ett problem som jag vill försöka klargöra eller till och med lösa? Många går först kring frågan likt den berömda katten kring gröten och det egentliga problemet klarnar först under arbetets gång. Frå-

geställningen förändras ibland radikalt, men helt utan frågor eller problem är det besvärligare. I så fall kan det vara en bra idé att försöka artikulera extra tydligt vad det är man försöker göra med sitt forskningsprojekt.

Vi kunde förstås strunta i frågor, argumentera med stöd av Philip Auslander³⁸, som påpekar att dokumentation är performativt – den skapar det som den antas dokumentera, t.ex. att dokumentera en performance som performancekonst gör den till performancekonst – och hävda att samma sak gäller för forskning. Att dokumentera ett konstnärligt projekt som forskningsprojekt konstituerar projektet som forskning. Det är inte så oväntat som det låter: Ifall jag skapar en skulptur av återvinningsmaterial och dokumenterar noggrant alla faser i arbetsprocessen kan jag med lite kontextualiserande visa fram projektet som ett forskningsprojekt som producerar ny kunskap om och förståelse för hur en skulptur blir till, eller hur återvinningsmaterial kan utnyttjas. Här är dokumentering av processen den centrala metoden.

Och vi kunde gå ännu längre och påstå med stöd av Richard Schechner³⁹ att så gott som vad som helst kan betraktas som forskning. Han föreslår att vi kan studera vilken aktivitet som helst som performance, som (om den var) en föreställning eller en prestation. Till och med en karta kan ana-

lyseras som (om den var) en performance, en aktivt verkande entitet. På motsvarande sätt kunde vi betrakta vilken konstnärlig process som helst som (om den var) en forskningsprocess. Forskningen uppstår just i detta betraktande, som då blir den avgörande metoden.

Avslutningsvis

Instället för att upprepa vad jag sagt om metoder, vilka som sagt i princip borde utvecklas inom varje konstform på basis av de aktuella arbetsmetoderna, ska jag avslutningsvis komma med en rekommendation. På basis av de doktoranders dilemman jag följt under åren rekommenderar jag att en konstnärlig forskare, doktorand eller veteran, håller fast vid åtminstone ett av de följande i forskningsprocessens turbulens – *frågan, metoden eller materialet*. Genom att välja vilket av dessa man försöker bevara konstant ansluter man sig samtidigt också till en forskningstradition. Menar jag allvar med den här förenklingen? Kanske vi kan ta det som ett tankeexperiment snarare än ett rättesnöre: 1) Ifall man håller fast vid sin grundfråga, är alla medel och metoder för att försöka få svar på den frågan tillåtna. Man kan ändra sina metoder, sin teoretiska referensram, låta processen leda, söka nya data, utan att förlora kursen och tappa

bort vad man egentligen håller på med. (Den här attityden stöds av Feyerabend⁴⁰ och kommer nära common sense – åtminstone enligt min uppfattning.) 2) Ifall man håller fast vid den metod man valt, och ifall metoden är accepterad inom den tradition man arbetar i, kommer man att producera något slags forskningsresultat även om man överger sin ursprungliga fråga och alla de antaganden och målsättningar man började med. En metod ger någon form av resultat. (Den här attityden liknar ett slags "normal science"-tradition, och är en av orsakerna till att det pratas så mycket om metoder. Metoden anses garantera resultaten eller vetenskapligheten.) Och slutligen, 3) ifall man håller fast vid sitt material, kan man förändra frågorna man ställer till det eller metoderna man analyserar det på, och låta materialet leda eller tala (Den här attityden liknar sättet att idealisera materialets betydelse inom kvalitativ forskning, även inom humaniora i vissa sammanhang.) Att försöka formulera och fixera alla – fråga, metod och material – på förhand och hålla fast vid sin forskningsplan under hela processen är oftast ren och skär idealism (och ibland även skadligt) i en konstnärlig forskningsprocess där alla aspekter kan vara stadda i förvandling. De flesta konstnärer är bra på att stå ut med ovisshet i sin skapande process, och detta kunde vara en tillgång att falla tillbaka på.

Även om frågan om metoder är betydelsefull – metoderna är vad som skiljer olika discipliner åt – är den egentligen en praktisk fråga: hur artikulera existerande (eller nya) arbetsmetoder på ett sätt som gör dem förståeliga som forskningsmetoder. Konstnärer som tenderar att arbeta systematiskt eller med processer som är enkla att beskriva, har ofta lättare att acceptera forskningens krav på genomskinlighet. Om vi håller med Feyerabend att alla metoder som leder till kunskap är tillåtna, är det klart att konstnärliga arbetssätt kan vara lika goda metoder som vilka andra som helst, bara de artikuleras tillräckligt tydligt. Och då blir den avgörande frågan snarare syftet. Tillämpar jag dessa metoder för att skapa ett konstverk, en mångtydig och paradoxal entitet, eller gör jag det för att skapa någon form av kunskap, förståelse eller insikt som jag kan dela med andra och låta andra bygga vidare på? Jag tror de allra flesta konstnärliga forskare helst skulle svara: *Både och.*

*ON
METHODS
OF
ARTISTIC
RESEARCH¹*

By *Annette Arlander*



rtistic research and practice-based research in the creative and performing arts are developing fields of study, and they can be understood as methodological approaches as well. The theory-practice divide and the valorisation of textual over embodied knowledge within academia have long been criticised.² Researchers turn to practitioners for knowledge. But when artists start to carry out research on their own terms, complications can arise.³ Every new work of artistic research is important as a potential model for future research. The role of the artwork varies according to context. In art universities it is often considered of prime importance.

Practice-based research, like pedagogical research, where artworks and processes are considered more or less as research data for qualitative analysis, has been more easily accepted in traditional universities than practice-led research⁴, where creating artworks functions as the basis for the research process, not to mention artistic research, which in the end serves developments in art and tends to emphasise the freedom of the artist. Research is a normal part of artistic work in many areas and research methods should preferably be developed from working methods, not imposed on an emerging field from the outside.⁵

This is what I confidently wrote just a few years ago (2008). Today, one could claim that artistic research is a research field and an area for knowledge production, rather than a specific methodology. Researching artists can adopt different methodologies, qualitative, quantitative or conceptual, as suggested by Smith & Dean in their book *Practice-led Research – Research-led Practice in the Creative Arts*.⁶ Many equate practice-based research with artistic research (although there are, of course, practices

other than those of an artistic nature) and see it as an extension of the qualitative methodology. The question of methodology and more specifically methods is, however, problematic. Brad Haseman, for instance, has defended performative research as a separate methodology, a whole new paradigm, on the basis of Austin's speech act theory, in his *Manifesto for Performative Research*.⁷ Different disciplines tend to define themselves through their specific methods. Should not artistic research do

the same? But is it possible to talk about common methods for artistic areas as diverse as music, theatre, literature, visual art, dance, film and architecture? In principle, each art form ought to develop its own methods, based on the working methods employed.

Theoretical perspectives

One philosopher preparing the way for artistic research in Finland, professor of art education Juha Varto, notes that every field produces knowledge via its own methods: “If we for instance apply the methods of cultural studies to art education research, we get cultural studies as an outcome... There is no such thing as a neutral research method.”⁸ The same could be expected of the field of artistic research.

In one of the most influential books to discuss the methodology of artistic research in a Nordic context, *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* from 2005, Mika Hannula, Juha Suoranta and Tere Vadén (who have, however, not themselves conducted any artistic research) use two metaphors to describe their approach: democracy of experiences and methodological abundance. They emphasise openness, criticality and ethical encounters, indicating that art should have the

right to criticise science in the same way that science ought to be able to criticise art. They stress the need for open-mindedness, patience and dialogue; artistic research needs time to develop a research culture. Artistic research is often “a tapestry-like weave of many factors – the read, the known, the observed, the created, the imagined and the deliberated – where the author does not so much strive to describe reality but to create a reality for her work with its own laws.”⁹ They also note that “the starting point for artistic research is the open subjectivity of the researcher and her admission that she is the central research tool.”¹⁰

As a criterion for the validity of research, following models from qualitative research, the writers stress the convincingness of its rhetoric and point out as the main requirement that the research be intersubjective so that future readers can assess its validity. They name five points that are of prime importance for artistic research: 1) presenting the research context and delineating the problems, 2) credibility and explanations, 3) the internal coherence and persuasiveness of the research, 4) the usability, transferability and novelty value of the results and 5) the meaning and importance of the research results to the artistic and research communities.¹¹ How these five points are understood in practice depends on the artistic

domain in question and to what extent ordinary artistic practice in that domain is research-based.

Tuomas Nevanlinna, a Finnish philosopher engaged in debates on artistic research at the Finnish Academy of Fine Arts from very early on (2002), writes:

“It is often said that in artistic research the artist researches his or her own works. There are at least two possibilities of interpreting this: either the artist investigates the works as if they were not his or her works at all, or then he or she subjectively reflects on their background and intentions. These are bad alternatives. Actually we should not speak of researching one’s own work. The artist does not research his or her works but with (the help of) his or her works.”¹²

According to Nevanlinna, artistic research cannot be an exact science, but it could nevertheless be experimental. In experimental research a question is investigated with the help of an experimental arrangement. The initial questions and works in artistic research could be compared with this: we ask, we do and then we write out what the dialogue between questions and works produced. This kind of process produces experimental knowledge but not mathematical knowledge. Thus artistic research differs from empirical research, which tries to find general laws. Nevanlinna suggests,

in line with Sören Kjörup’s argument¹³, that perhaps only artistic research can realise Alexander Baumgarten’s plan for “aesthetic research”, which he declared in the 18th century: to produce knowledge of the singular. This kind of knowledge concerns the singular and the unique and cannot be generalised into laws, but it is nevertheless knowledge.¹⁴ What it means in practice to conduct research with the help of one’s works can however, be interpreted in many ways.

Esa Kirkkopelto, professor of artistic research at Theatre Academy Helsinki, proposes that: 1) an artist changes her artistic medium into a medium of research and 2) as a process of artistic research carries out and displays a certain change, it articulates itself as a medium of invention.¹⁵ He stresses the shared and institutional aspect of artistic research. The inventiveness of an invention is in itself a matter of evaluation (is it something really new and different in relation to previous devices and modes of practice; does it have an impact on these?). But mere originality, or even ingenuity, does not suffice to make an invention research in any institutional or academic sense, to distinguish it from art making and experimental art. “Artistic research done by an artist outside institutions is worthy of its name only if it has institutional consequences and if it can articulate itself in relation

to institutions, if only in order to resist them,”¹⁶ he points out. “As a consequence, the criteria for evaluation would consist of considering to *what extent an artist-researcher is able to present their invention as an institution*. If they manage to do that, their research has significance to everyone, it produces knowledge.”¹⁷ The capacity of research to create transformation becomes more important than epistemological or methodological issues.

These philosophers’ voices¹⁸ from Finland are just a few examples of the ongoing debate and they show how differently it is possible to approach the issue of methods in artistic research. Most theorists are keen to differentiate between artistic research and artistic practice in general. The core issue is often the role of the artwork or artistic creation within a research project. We can also look at the issue from the other direction: What is the role of research in artistic practice?

Research as part of the artistic practice

Research is a normal part of artistic work in many areas of contemporary art (in the form of exploration, investigation, trial and error), but only rarely developed into a formal research inquiry. We could even consider artistic research as the latest

trend in contemporary art, as I have stated in another context.¹⁹ The issue goes beyond the Bologna Process, where different educational systems in Europe are subjected to the three-cycle model in order to be mutually comparable. There is a clear need for research from the inside of arts practices, but different art forms have different key issues and problems and need time to develop their own methods, based on existing working methods within the relevant artistic field.

Practice-based research often has a practical, critical or emancipatory knowledge interest, while artistic research appears to find contact points with philosophical studies, and shares their speculative freedom, although it inevitably also has an empirical dimension. The motivation for artistic research is, however, rarely the production of knowledge as such. Most artists turn to research because they are dissatisfied with existing forms of practice, because they have a dream or vision, or because they want to experiment and play.²⁰ Since (at least in Finland) we do not have forms of further education for artists other than the research route (except for purely technical courses or training in applied forms), we cannot exclude the fact that a large proportion of artistic researchers engage in research in order to develop as artists as well.

Many artists are ambitious and artistic research can pave the way for challenging experimentation that is not possible within ordinary “showbusiness”. For the critically minded, artistic research provides a space for questioning and criticising the ingrained conventions of the art world. For the more conservatively inclined, artistic research offers an opportunity to formulate and document tacit knowledge and tried and tested methods. For those who want to focus on the reliability and validity of artistic research as knowledge production, the task is to try to satisfy all the expectations that Henk Borgdorff listed in his well-known text from 2006.

“Art practice – both the art object and the creative process – embodies situated, tacit knowledge that can be revealed and articulated by means of experimentation and interpretation. [...] Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation. It begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world, and employs methods that are appropriate for the study. The process and outcomes are then documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.”²¹

That is easier said than done. Understanding art practice itself as a research project is more com-

mon in fine art. Within contemporary art, critical questioning is the basis for art’s self-understanding.

“Art is a creative and intellectual endeavour that involves artists and other arts practitioners in a reflexive process where the nature and function of art is questioned and challenged through the production of new art.”²²

This sounds very much like the traditional self-correcting or self-regulating scientific ideal. Not everyone in the performing arts would probably agree with this since, despite experimentation and questioning being valued, they are not integral to the general definition of the art form. Within the performing arts, or when talking about different art forms, terms formed around the notion of “practice” are often used, such as practice-based, practice-led and practice-as-research.²³ This is due, in part, to differing views of art. Within music, theatre and film, art often describes a genre or quality, as in art film or art music, rather than the field as a whole.

Research that entails an attempt to articulate and theorise an ongoing practice based on acquired (and thus usually more or less unconscious) skills, has a different emphasis and uses different methods compared with research that attempts to develop a new type of art work or design product,

and explain the route to that result. We could even say that artistic research can be practice-based, when the practice of art is more important than an individual work, or design-led (alternatively work-led, since this applies to fine art as well).²⁴ Such a division cannot, of course, be strictly applied, because there is design within the performing arts (lighting design, sound design and so on), and contemporary fine art often focuses on processes and interaction rather than products and finished works.

The difference can be expressed through the relationship with time. Is the research process planned, documented and forward-looking, is it striving to create something new, or is it rooted in reflection on what has happened and trying to understand and articulate what one does or has already done? In a research context, the former model is usually considered the most desirable. A well-planned project with clear questions and goals and clearly articulated methods is held up as the ideal. In reality, a model where one first does something and then tries to look at it, reflecting on and understanding what one has done and what that means, is much more common in artistic research. Barbara Bolt has argued that we should focus on the consequences of the creative research process, be they material, discursive or affective.²⁵

The traditions and conventions of the various artistic fields have a strong influence on research, and on the motivations, questions, methods, discourses and indeed difficulties that apply within the field in question. One of the first tasks for an artistic researcher, regardless of the type of model being applied, is to be aware of and articulate the varied preconceptions and truisms that one has inherited or adopted with one's artistic field.

The role of experimentation and the importance of innovation in everyday art practice, for example, varies widely across different art forms, all the way from classical ballet, where experimentation is of limited significance – via collective improvised forms like jazz or contact improvisation within dance – to industrial design, where innovation is the very *raison d'être* of the work. This difference in attitudes to exploration and experimentation has consequences for the status of research in the respective art world, and for the change in attitudes and approaches that an artist must undergo when he or she begins an artistic research project.

Experimentation can be understood more formally in the sense of testing a hypothesis, more creatively in the sense of exploring the unknown, or as an ongoing process of observations and analysis. Experimentation is a natural component of art practice for way many artists within fine art.

The interest in theory among artists is general and discussions of art works can be knowledge-oriented and philosophically or politically sophisticated; making “studies” or exploring something are everyday expressions. Problems arise on the question of the objective, because it is taken as a given that the purpose of all research is to help the artist to create a better artwork. The research – be it conceptual research, archive research, fieldwork or experimentation – can be integrated into the creative process, but the outcome being sought is not primarily to increase our knowledge and understanding, but to produce a new work.

In music, theatre, dance and film, however, research is often considered distant from ordinary practice. Traditionally, performing artists have concentrated on mastering particular skills and being able to apply them in live situations. Playfulness is close to experimentation, but can often be perceived as untrustworthiness in an academic context. Seductive and deceptive performances that mix illusion and reality, fact and fiction, are interpreted as the antithesis of a scientific demonstration. And yet many of the preparations for a production involve activities that are similar to research – such as archive research and experimentation. It is only a question of degree that separates them from more formal research processes.

Art making as method?

Do formal research processes thus mean that artistic research simply applies methods from the social sciences and humanities or indeed natural science? Many artistic researchers borrow qualitative methods with close ties to phenomenology, hermeneutics, ethnography, or narrative methods, action research and so on. This is convenient in situations where the artistic work is carried out at the beginning of the process and the questions have changed over the course of that process. Artworks can then be converted into data, material to be studied, instead of research results, and qualitative methods can be used to analyse documentation of the creative process, like data from interviews, for example. However, one can question whether this is artistic research in its true sense. The situation where an artist ceases to be an artist on completing a work, and turns into a researcher analysing the work, has been criticised.²⁶ To a certain degree this turn is, however, unavoidable, being precisely what reflexivity is about. Stepping back from the work and critically analysing what one has done usually forms an important part already of the regular artistic process. The trick here is to find a rhythm where one alternates between creativity and critical reflection.

Making art can be a kind of research method if it is articulated and systematised, according to commentators such as Shaun McNiff²⁷, who has worked in art therapy, where the pressure from scientific, method-fixated research in healthcare is strong. Within the humanities, methods are rarely perceived as the be all and end all. (At least in my time, it was perfectly possible to obtain a Master's in philosophy with theatre and art history as core subjects without thinking much about methodology.) Converting artistic working methods into research methods by clarifying what one actually tends to do, in what order and in what way, is a good alternative to borrowing methods from outside the field. Nancy de Freitas has studied active documentation²⁸ as a tool in art education and suggests that it could also form the basis for developing research methods. Antti Nykyri, a doctoral student in Helsinki who is working on developing more interactive tools for sound design, documented his process by taking photos of his working desk from time to time.²⁹ For him, it was important to use another medium for documentation than the one he uses for creation.

My own practice could also serve as an example of art making as research method. I video a performance in the landscape from the same posi-

tion with the same framing once a week for a year and then edit the material into a video work one year later. It is perhaps more a method for studying changes in the surroundings and the weather in southern Helsinki than the creative process. If research methods are developed based on the working methods used within each specific art field, the research processes will have their specific characteristics within these fields.

Creating variations and comparing them is reminiscent of scientific experiments, where a particular element is varied while the other conditions are kept as constant as possible. This analogy can, however, be problematic, since there are often far too many variables in art creation, particularly when it comes to dramatic art or film. My first attempts at artistic research in the 1990s focused on the question of how the space affects a performance, so I conducted my investigations by directing ten versions of the same play for ten different locations. However, I quickly realised that it was more interesting to create variations that were as different from each other as possible, rather than trying to preserve them constant, and thus I reformulated the research question to ask how one can use the space as a means of expression.³⁰ An artist's entire practice can be based on experimenting with variations on the same problem. Doctoral

student Tuula Närhinen³¹, for example, creates art by letting nature (rain, waves, sea salt and so on) form images via various devices and processes that she has developed. In such cases, the methods are much closer to scientific methods than the source criticism of the humanities.

A variant of experimental artistic research is to criticise an earlier theory on the basis of practical experience. It is relatively easy to uncover shortcomings in a model through practical experimentation. In my doctoral work³² I used Peter Eversman's³³ model for analysing the organisation and use of theatrical spaces, and criticised its limitations taking my own performances as examples. I showed how the model only works in spaces intended for theatrical use and suggested changes to take into account site-specific performances. I only did this, however, having first created a similar model of my own, and then discovered (to my horror) Eversman's model, after which I scrutinised the differences between them.

This type of critical and experimental approach is rarely used today. It is more common to begin with a problem of interest, start off by making art and choose the focus of one's reflections while the work is under way, or even afterwards. Usually, the artwork or the artistic practice become the material to be analysed and reflected upon afterwards, even

if one may have wanted to see them as a method or intended them to be research results. Ethnographic approaches can be useful, but they easily turn art making into data gathering and the artwork into data instead of the result, which inevitably places greater demands on the written component, with subsequent analysis of the experiences and conceptualisation and theorisation based on them.

If art making is a method of artistic research, must it also produce art, or is it enough that one uses the same procedures? Can the result be something other than art? Yes, the result could, in principle, be a demonstration, or even a report on why there was no artwork, depending on the goal and purpose of the research process. In technology-based fields, research often focuses on what is yet to work, because "if it works, it is no longer cutting edge".³⁴ In scientific research, a negative result is as valuable as a positive one; it is as useful to know something does not work as it is to know it does. In art, however, we are used to being forced to succeed. In artistic research too, we like to stress artistic quality in order to keep the central focus on the art and its creation. But this can result in a pressure to create so-called quality art, art that is already established and familiar, which often entails the polar opposite of research. In research one must be free to fail. We

ought to be able to differentiate between a successful research process and a successful artwork as a result, without diminishing the artistic dimension.

This issue is further complicated by the fact that an artwork can traditionally only be created by artists, and it can arise simply out of a decision, as with Duchamp's famous urinal. But art comes into existence when it is exhibited, and a decision to exhibit something as art tends to be made by an institution or curator, as pointed out by Boris Groys.³⁵ If an artist is used to thinking "this is art because I say it is art", irrespective of whether or not it is exhibited, it can be difficult not to be able to say "this is artistic research because I say it is artistic research". It can be equally odd when curators and institutions choose to declare: "look, this is artistic research" and exhibit their chosen research projects in the same way as art. But this is perhaps a digression...

Questions and procedures

Questions and methods are interdependent. The method should reasonably be chosen based on the question: what procedures would be best for examining the question I have chosen to study? However, if the starting point is in existing working methods, then the methods are already

given. In that case one could try to formulate the questions based on concrete working issues that arise in the artistic work. Questions of why, for example, which concern causality, are often difficult to answer through art making. Questions of how or in what way, on the other hand, are easier to tackle via artistic practice. To take my own practice as an example, over the past ten years I have been working with the question: "How to perform landscape today?" This is far too general a question to be really useful as a research question, but it gives me a starting point, something I can try to answer with the help of artistic practice. And the answer I come up with is actually a demonstration: "Like this, perhaps?" But how then are my works artistic research rather than ordinary art making? What makes them a means of creating new knowledge and understanding, rather than simply tools for creating experiences and insights for a potential spectator? Not much, necessarily, but perhaps something: my willingness to place them in relation to earlier research, to use them as an example in conceptual discussions, to openly document and reflect on the working process and, last but not least, my desire to write about them. For an artistic researcher with a project that is to be reported or reviewed as a thesis, I do not recommend this method. Making art first and contex-

tualising it as research afterwards probably creates more problems than planning a research project that includes art making interlaced with contextualising and reflection.

We might ask: Where does artistic practice sit within a research project? What is its place in the process? Is it something one starts with to create material, or something one shows at the end as a result, or perhaps something one keeps up throughout the process, a way of thinking? The easiest way to avoid the inherent duality of the “do first – write later” model is to alternate between the two. An exhibition or performance leads to an essay, which leads to a new exhibition or performance, and so on. This is similar in principle to the cycle in action research, with planning, which leads to action, which leads to reflection, which leads to new planning, etc. There are other similar models, such as Halprin & Burns’ RSVP cycle (resources, scores, valuation and performance) for group processes.³⁶ Robin Nelson has recently summed up his version of the British model for practice-as-research as a circle with a triangle of artistic practice in the centre (theory imbricated within practice) surrounded by three forms of knowledge: ‘insider’ close-up knowing (know-how), propositional knowledge or ‘outsider’ distant knowledge (know-that), and the tacit knowledge made explicit

through critical reflection (know-what).³⁷ And one can go round and round the circle, although all three aspects are involved in most of the things one does.

The most important question, however, usually remains: is there something I really want to find an answer to, is there a problem I want to try to clarify or even resolve? Many initially dance around the question and the actual problem only becomes clear over the course of the work. The research question sometimes changes radically, but progress is more difficult without any questions or problems at all. In such a case it can be a good idea to try to articulate particularly clearly what one is trying to do with one’s research project.

We could of course dispense with questions and argue our case with the support of Philip Auslander³⁸, who states that documentation is performative – it produces what it is supposed to document; for example, documenting a performance as performance art constitutes it as performance art – and we could suggest that the same thing applies to research. Documenting an artistic project as a research project constitutes the project as research. This is not as unexpected as it might sound: If I create a sculpture from recycled materials and carefully document all the stages of the working process, with a little contextualisation I can pre-

sent the project as a research project that produces new knowledge about and understanding of how a sculpture comes about, and how recycled materials can be used. Here, documenting the process is the core method.

However, we could go even further and suggest, with the support of Richard Schechner³⁹, that practically anything can be seen as research. He suggests that we can study any activity as (if it was) a performance. Even a map can be analysed as (if it was) a performance, an active entity. Similarly, we could consider any artistic process as (if it was) a research process. The research emerges from that very consideration, which then becomes the lead method.

Conclusion

Rather than repeating what I have said about methods, which, as mentioned, in principle ought to be developed within each art form on the basis of the actual working methods employed, I would like to end with a recommendation. On the basis of the dilemmas faced by the doctoral students I have followed over the years, I recommend that an artistic researcher, whether a post-graduate or a veteran, holds on to at least one of the following in the turbulence of the research process – the

question, the method or the material. In choosing which of these one is trying to keep constant, one at the same time also aligns with a particular research tradition. Am I really serious about this simplification? Perhaps we can take it as a thought experiment rather than a guiding principle: 1) If one sticks to one's original question, all means and methods for trying to answer that question are allowable. One can change the methods, the theoretical frame of reference, let the process lead, seek new data, without going off course and losing sight of what one is actually doing. (This attitude is supported by Feyerabend⁴⁰ and comes close to common sense – at least in my opinion.) 2) If one sticks to a chosen method, and if that method is accepted within the tradition in which one is working, some form of research outcome will be produced even if one abandons the original question and all the assumptions and goals one started with. A method produces some form of outcome. (This attitude resembles a kind of “normal science” tradition, and is one of the reasons why methods are so talked about. The method is considered to guarantee results or scientific credentials.) And finally, 3) if one sticks to the material, one can change the questions being asked about it or the methods used to analyse it, and let the material take the lead or speak. (This attitude

resembles the way the importance of the material is idealised within qualitative research, and in the humanities in certain contexts.) Attempting to formulate and fix all of them – question, method and material – in advance and keep to the research plan throughout the process is often pure idealism (and sometimes even damaging) in an artistic research process where every aspect can be in a state of flux. Most artists are able to embrace uncertainty in their creative process, and this could be an asset to fall back on.

Although the question of methods is significant – the methods distinguish different disciplines – it is actually a practical question: how to articulate existing (or new) working methods in a way that makes them understandable as research methods. Artists who tend to work systematically or with processes that are easy to describe often find it easier to accept the transparency that research demands. If we agree with Feyerabend that all methods that lead to knowledge are allowed, it is clear that artistic working methods can be as good as any other methods, as long as they are articulated sufficiently clearly. And then the crucial question concerns the purpose. Do I apply these methods to create an artwork, an ambiguous and paradoxical entity, or do I do it to create some form of knowledge, understanding or insight that I can

share with others and let others build on? I believe the majority of artistic researchers would choose to answer: *Both*.

UNDER- SÖKNINGS- FORMER – METOD OCH REDOVISNING

Rapport av Torbjörn Lind

Vetenskapsrådets fjärde symposium om konstnärlig forskning

D

den 28 november 2013 höll Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning sitt fjärde symposium på Konstfack vid Telefonplan i Stockholm. Ca 60 inbjudna och ett tiotal studenter från Konstfack hade samlats i en av de stora hörsalarna i det kulturmärkta funkishuset som byggts om från industrilokal till Sveriges största konstnärliga högskola med omfattande utbildningar inom konst och design i vid bemärkelse. Temat denna gång var **Undersökningsformer – metod och redovisning** med syftet att behandla frågan hur forskningskvalitet kan byggas upp och stärkas liksom att fortsätta dialogen mellan företrädare från olika ämnesområden.

Konstfacks rektor Maria Lantz hälsade alla välkomna och betonade vikten av att konstnärlig forskning tar plats även i andra sammanhang – i hela samhället – genom ”skapandet som metod”. Symposiumets moderator Catharina Dyrssen, ordförande i KFoU-kommittén inom Vetenskapsrådet, tog därefter över och fokuserade på vikten av det ”öppna samtalet” – både inom det konstnärliga fältet och utåt mot andra ämnesområden samt redogjorde kort för symposieprogrammet.

Om metoder i konstnärlig forskning – anförande av Annette Arlander

Det finns inte en metod för konstnärlig forskning – det finns många. Metoderna borde utvecklas inom varje konstform på basis av de aktuella arbetsmetoderna. Det är dock viktigt att som konstnärlig forskare i forskningsprocessens turbulens hålla fast vid åtminstone ett av följande: frågan, metoden eller materialet.

Anförandet finns återgivet i sin helhet i årsbokens inledande kapitel.

Presentationer av pågående (närmast avslutade) av Vetenskapsrådet finansierade konstnärliga projekt

1. Palle Dahlstedt:

Skapande performance – datorstödd kreativitet (musik)

Skapande performance handlar om utveckling av teknologier för kontroll i realtid/utforskning – utforma nya elektroniska instrument, lärdom från akustiska instrument, nya sätt att spela tillsammans, att förstå de kreativa musikernas avsikter och även skapa en miljö för en publik kreativitet. Ett flertal musiker och forskare ingår i projektgruppen. Man identifierar problem i den konstnärliga praktiken och försöker lösa dessa. Workshops, konserter och inspelning är delar i forskningsprocessen. Bidrag från Vetenskapsrådet för perioden 2011–2013.

Projektpresentationen kommenterades av **Bill Brunson** som uppehöll sig vid det dolda, närmast magiska inslaget i generativ musik, där Palle Dahlstedt befinner sig i den absoluta forskningsfronten – man kan höra resultatet men publiken vet inte hur man gör, vilket i sig skapar både spänning och nyfikenhet.

2. Maria Zennström:

Konsten, politiken och pappa. Berätta genom andra röster och överskrida genrer (litteratur, konst, film)

Utgångspunkten för projektet är Maria Zennströms pappa, Per-Olov Zennström (1920–1977), som var konsthistoriker, kritiker och kommunist och som vistades mycket i Moskva under 50-talet. Den enda forskningsfrågan är egentligen att utforska genregränser och utröna hur pappans ideologiska förankring påverkade hans verksamhet som kritiker och författare. Materialet är intervjuer, enkäter, böcker, artiklar och brev. Resultatet ska bli en bok med inslag av "forskningsdagbok" som beskriver projektarbetet. Det som skiljer detta från vad Maria Zennström tidigare arbetat med som författare är att hon denna gång inte skriver om sig själv. Bidrag från Vetenskapsrådet för perioden 2011–2013.

Projektpresentationen kommenterades av **Cristine Sarrimo** som noterade att Maria "vandrar över gränserna" – mellan områden och perspektiv. Hon finns själv med även om hon skriver om pappan – ett slags självbiografiskt konstnärligt projekt. Det finns självfallet likheter med forskning inom humaniora, speciellt i forskningsprocessen i form av arkivstudier och intervjuer, medan resultatet i form av en forskningsdagbok förväntas få mer konstnärliga/litterära inslag.

3. Esther Shalev-Gerz: Tillit och utveckling av dialog (fri konst)

Projektet är en fortsättning på Esther Shalev-Gerz sedan länge stora intresse för dialogen som utgångspunkt för ett konstnärligt konceptuellt arbete. Projektet bygger på en dialog mellan två personer där tilliten är en viktig komponent. Dialogerna bygger på verk av Esther och andra konstnärer, filmer och texter. Forskningsfrågor om konst, dialog, tillit och tid med utgångspunkt från äldre konstverk i en utställnings- och musei-kontext ingår också i projektet, som är knutet till Akademin Valand vid Göteborgs universitet med ett multidisciplinärt seminarieprogram. I projektet ingår ytterligare tre medarbetare. Bidrag från Vetenskapsrådet för perioden 2011–2013.

Projektpresentationen kommenterades av **Marta Kuzma**, som från sin utgångspunkt som konstvetare, betraktade detta med delvis nya ögon. Samtidigt konstaterar hon att detta mer konceptuella sätt att arbeta blir allt mer vanligt bland konstnärer runt om i världen. Den konstnärliga processen som Esther använder är intressant men väcker också frågor på en mer teoretisk nivå. Det blir en syntes av flera roller och perspektiv där man går in i något som man inte riktigt kan förutse, vilket i normalfallet skiljer sig från mer traditionell vetenskap. Även ställnings-

taganden i mer etiska frågor är intressanta om än ibland något komplicerade i en kontext som denna.

4. Anna Lundberg: Den forskande teatern. Intersektionella möten mellan scenkonst, skola och akademi

Projektet är ett aktionsforskningsprojekt om interaktiv scenkonst utifrån Ung scen öst (Östgöta-teatern) som är en forskande teater för barn och ungdomar med Malin Axelsson som konstnärlig ledare. Projektledaren Anna Lundberg har sin bakgrund i Culture studies och genusvetenskap. Triaden scenkonst-skola-akademi utgör empiriskt fokus samt att närmare analysera de konstnärliga processerna mellan barn och vuxna utifrån uppsättningar av Ung scen öst. Vad händer med de sceniska förloppen när metoden präglas av öppet samarbete och gemensamt lärande? Hur förhandlas kunskap och betydelse i konstnärlig verksamhet? Projektet innefattar två föreställningar. Publikation under arbete. Bidrag för perioden 2012–2013.

Presentationen kommenterades av **Annette Arlander** som började med att ställa frågan: Vem forskar? Detta är inte helt utrett i forskningspla-

nen, men klarhet har infunnit sig under arbetets gång. Det finns en risk med samarbete, även vid "action-research" – att man håller kvar vid dikotomin forskning–konstnärligt arbete – att forskaren forskar och konstnärerna gör konst. Bortsett från detta är frågeställningarna intressanta i både en vetenskaplig och konstnärlig kontext.

Anna Lundberg svarade genom att beskriva projektets långtgående fokus på gemensamt lärande som en feministisk scenkonstnärlig kritik av individcentrerade och hierarkiskt ordnade traditioner inom såväl konst som vetenskap, en kritik som i sig lett till projektets intressanta konstnärliga forskningsresultat.

Den första dagen av symposiet avslutades med en paneldebatt med presentatörerna och kommentatorerna under ledning av Catharina Dyrssen. Några inlägg återges här:

- Ofta blir den konstnärliga processen viktig utan att alltid ge några svar – ett slags motstånd som gör att ny kunskap skapas
- "Motstånd låter negativt" – man kastar sig in i det okända varför "nya villkor" är ett bättre uttryck än motstånd
- Alla skapar gränser och sammanhang i den vanliga konstnärliga praktiken – i forskningen gör man ofta på ett annat sätt
- Varför ska man använda dator? – jo, för att det ställer allt på huvud och skapar nya möjligheter
- Det multidisciplinära är en utmaning men vi borde skapa våra egna metoder inom olika fält. Å andra sidan – som ett gemensamt kunskapsfält – borde vi kunna skapa frågeställningar generellt?
- Metod i konstnärlig forskning ligger närmare arbetsmetoder i praktiken än specifika förhållningssätt till forskning
- Generella regler fungerar inte inom konstnärlig forskning men utvecklade "verktyg" kan överföras till och användas av andra
- Även inom konstnärlig forskning, på samma sätt som t.ex. inom humaniora, borde forskarna/konstnärerna ta reda på vad andra sagt tidigare (som kan vara relevant för ifrågavarande projekt)
- Forskning är i allmänhet resultatnriktad vilket är annorlunda i konstnärlig verksamhet. Hur ser vi på konstnärer som inte vill verbalisera sina verk?
- Om man inte delar med sig av resultatet är det inte forskning! Musikområdet har här vissa fördelar i jämförelse med andra konstformer
- Konstnärlig praktik är i sig utforskande. De konstnärer som vill forska har normalt inga problem med att redovisa metoder och resultat.
- "Tystnad är tillåtet men talar i andra former"

- Konstnärliga forskare vill också skapa god konst – åtminstone spännande och utvecklande sådan som kan användas av andra, bl.a. i utbildningen

Efter paneldebatten genomfördes en ljudinstallation i "Vita havet" signerad Ricardo Atienza och Niklas Billström.

Strategiska frågor för den konstnärliga forskningen – anförande av Rolf Hughes

För närvarande pågår ett arbete i KFoU-kommittén inom Vetenskapsrådet för att fastställa och utveckla de strategiska frågorna för den konstnärliga forskningen.

Från en politisk horisont kan man notera följande aktiviteter för att utveckla området:

1. *Forskningsstöd/Support* (forskningsråd, universitet/högskolor, nationella och internationella nätverk m.fl.)
2. *Rörlighet/Mobility* (postdok, internationell karriär)
3. *Bedömning/Peer Review* (Kvalitet; SAR/JAR)
4. *Utveckling av utbildning/Educational development* (t.ex. Stockholms konstnärliga högskola och Konstnärliga forskarskolan).

5. *Genomslagskraft/Impact* (internationalisering med mera)

Dokumentation och databaser för konstnärlig forskning liksom en bättre och separat (som eget område) ämnesklassificering (OECD, SCB) är områden som hänger samman med ovanstående punkter och som successivt måste utvecklas för att skapa goda förutsättningar för utvecklingen på området. (Se även Årsbok KFoU 2013, Vetenskapsrådet, kapitel 9.)

Presentationer av pågående doktorandprojekt (knutna till Konstnärliga forskarskolan)

1. Kirsi Nevanti, Stockholms dramatiska högskola: *In Real Life (Or Elsewhere)*. Om kreativa processer och parallella verkligheter i dokumentärfilm

Dokumentären söker kunskap om verkligheten. Kirsi visade ett axplock ur sin dokumentär om sångaren Freddie Wadling (En släkting till älvorna 1999).

Arbetet med dokumentärfilm innefattar kreativa processer och parallella verkligheter. Fältstudier: Dokumentären är en forskningsresa i

sig. Arbetet verbaliseras med dokumentären inklusive ett audioverk med titeln En Kulen Morgon. Kirsi visade även A Shift Between Worlds, en essäistisk 3-duksprojektion. Projektet innehåller verk som kompletteras med en skriftlig dokumentation (avhandling). Utställning planeras senare på Fotografiska i Stockholm med filmvisning. Disputationen beräknas äga rum 2016.

2. João Segurado, Luleå tekniska universitet: The never heard before...: The voice of the Woehl organ in Studium Acusticum

João Segurado är organist och pianist med rötter i Portugal. Projektet bygger på den nya orgel som byggdes på Studium Acusticum i Piteå 2009–2012. Projektet följer samspelet mellan intonatören och organisten i processen att intonera orgelpipor och stämma instrument. Ljudsättningen/intonationen implicerar lyssnande – ljud som både objekt och subjekt. Forskningen fokuserar på den klangvärld som växer fram och beskriver kännetecknande problem, från en musikers perspektiv. Ljudexempel från Woehlorgeln gavs under presentationen. Disputationen "...there is wind in the word", utifrån både skrift och gestaltning/koncert, beräknas äga rum under 2014.

Gruppdiskussioner

Med utgångspunkt från de olika presentationerna och efterföljande kommentarer genomfördes diskussioner i fem grupper. Tanken var att deltagarna skulle ta fasta på process, metod och redovisningsformer och eventuellt också om det finns några påtagliga skillnader mellan projekt- och doktorandforskning. Diskussionerna kom i flera fall att beröra mer generella frågor för den konstnärliga forskningen. Här sammanfattas diskussionen från en av grupperna där kopplingen till programmet för symposiet var mer tydligt än för övriga:

Diskussionen delades upp i två spår:

- a) I fråga om *arbetsätt*: Hur förhåller jag mig till de materiella aspekterna av forskningen och hur påverkar det resultatet?
- b) Om *struktur* för forskningsuppbyggnad: Vad behövs/Hur kan man arbeta med kompetensutveckling för handledare; forskningskompetens för konstnärliga lektorer; stärka forskarutbildningar.

Arbetsätt – utsagor i diskussionen:

- Allt är materiellt när man håller på med konstnärlig forskning; valet av material och hur man förhåller sig till det blir avgörande.

- En materiell nivå och en konceptuell (begreppslig) nivå står i icke-hierarkisk, icke-linjär relation till varandra.
- Resultatet är inte svar, inte verk – mer kommunikation
- Viktigt att dra slutsatser av sitt arbete, inte bara beskriva process
- Det finns en rädsla för tydlighet i slutsatser; man gömmer sig lätt i konstnärlig mångtydighet
- Rätten att utveckla ett fält av expertis. Konstnärlig forskning är inte allmängods!
- Att tänka som en lärare (inte som en performancekonstnär) när man drar slutsatser och presenterar resultat: För vem gör jag detta? Varför? Var verkar jag? Vilka diskurser är jag i eller förhåller mig till?

Struktur – utsagor i diskussionen:

- Om struktur för forskningsuppbyggnad och handledning: Det handlar om att stärka kompetens (kurser m.m.) men också att som lärare få tid för detta.
- Svårt när det mest är tidsbegränsade tjänster. Vad är gångbart?
- Både bra och dåliga erfarenheter av kurser inom KFOU; flera är inte anpassade för området.
- Mötet med andra discipliner är viktigt – man lär sig av andra och vice versa.

Symposiet avslutades med en uppskattad performance av *Acrobalance* – parakrobaterna Henrik och Louise (se bilder, s. 48–49).

Medverkande (huvudtalare, projektpresentörer, kommentatorer med flera), framgår under bilagan Referenser och litteraturförteckningar.

Acrobalance



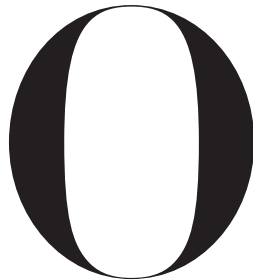




*FORMS OF
ENQUIRY—
METHODS
AND
REPORTING*

Report by Torbjörn Lind

The Swedish Research Council's Fourth Symposium on Artistic Research



On 28 November 2013, the Swedish Research Council's Committee for Artistic Research held its fourth symposium at Konstfack on Telefonplan in Stockholm. Around 60 invited guests and ten or so students from Konstfack gathered in one of the large lecture theatres in the listed Functionalist building that was converted from industrial premises into Sweden's largest university college of fine art, with a broad spectrum of courses in art, crafts and design. The theme chosen for this event was **Forms of Enquiry – methods and reporting** with a view to tackling the issue of how research quality can be improved and strengthened, and continuing the dialogue among practitioners from different subject areas.

Konstfack's Vice-Chancellor **Maria Lantz** provided a warm welcome and stressed the importance of also giving artistic research space in other contexts – throughout society – via “creation as method”. The moderator of the symposium **Catharina Dyrssen**, Chair of the Research Council's Committee for Artistic Research, then took over, turning her attention to the importance of an “open conversation” – both within the artistic field and externally with other subject areas. She also briefly presented the programme for the symposium.

Methods in artistic research – speech by Annette Arlander

There is not one method of artistic research – there are many. The methods ought to be developed within each art form on the basis of the actual working methods employed. It is, however, important that the artistic researcher holds on tightly to at least one of the following in the turbulence of the research process: the question, the method or the material.

The speech is reproduced in full in the opening chapter of the Yearbook.

Presentations of ongoing (almost completed) artistic projects funded by the Swedish Research Council

1. Palle Dahlstedt:

Creative performance – computer-aided creativity (music)

Creative performance is about developing technologies for control in real time/exploration – designing new electronic instruments, learning from acoustic instruments, new ways of playing together, understanding the intentions of creative musicians and also creating an environment for public creativity. The project team comprises several musicians and researchers. The aim is to identify problems in artistic practice and attempt to resolve them. Workshops, concerts and recordings form part of the research process. The Research Council funding was granted for the period 2011–2013.

A commentary on the project presentation was provided by **Bill Brunson**, who lingered over the veiled, almost magical section of generative music, a field in which Palle Dahlstedt stands at the absolute forefront of research – one can hear the result, but the audience has no idea how it is made, which sparks both tension and curiosity.

2. Maria Zennström:

Art, politics and papa. Storytelling through other voices and transcending genres (literature, art, film)

The starting point for the project is Maria Zennström's father, Per-Olov Zennström (1920–1977), an art historian, critic and communist who spent much of his time in Moscow during the 1950s. The focus of the research lies in exploring genre boundaries and investigating how Maria's father's ideological allegiances affected his work as a critic and author. The material consists of interviews, questionnaires, books, articles and letters. The result will be a book that takes the form of a research diary describing the project work. What sets this apart from Maria Zennström's previous work as an author is that this time she is not writing about herself. The Research Council funding was granted for the period 2011–2013.

A commentary on the project presentation was provided by **Cristine Sarrimo**, who noted that Maria “wanders across the boundaries” – between fields and perspectives. She herself is present even though she is writing about her father – a kind of autobiographical artistic project. Here comparisons can, of course, be drawn with research in the humanities, particularly where the research takes the form of archive studies and interviews, while

the results in the form of a research diary are expected to be of a more artistic/literary nature.

3. Esther Shalev-Gerz: Trust and the development of a dialogue (fine art)

This project is a continuation of Esther Shalev-Gerz's long-standing interest in dialogue as a point of departure for artistic conceptual work. The project is based on a dialogue between two people, where trust is a key component. The dialogues are built around works by Esther and other artists, films and texts. Research questions concerning art, dialogue, trust and time, based around older works of art in an exhibition and museum context, are also included in the project, which is linked up with Valand Academy at the University of Gothenburg via a multidisciplinary seminar programme. The project team includes a further three people. The Research Council funding was granted for the period 2011–2013.

A commentary on the project presentation was provided by **Marta Kuzma**, who approached this to some extent from a fresh perspective in her capacity as an art historian. She suggests that this more conceptual way of working is becoming increasingly common among artists around the

world. The artistic process that Esther uses is interesting, but it also provokes questions at a more theoretical level. It becomes a synthesis of several roles and perspectives, where one engages with something that is quite unpredictable in contrast, generally speaking, to more traditional science. The stances taken on more ethical issues are also interesting, although decidedly complicated in a context such as this.

4. Anna Lundberg: Experimental theatre. Intersectional encounters between dramatic art, school and academia

This is an action research project on interactive dramatic art based on Ung Scen Öst (Östgötateatern), an experimental theatre group for children and young people with Malin Axelsson as artistic director. Project Manager Anna Lundberg has a background in culture and gender studies. The troika of dramatic art-school-academia provides an empirical focus, coupled with closer analysis of the artistic processes between children and adults based on productions by Ung Scen Öst. What happens with the staging when the method involves open collaboration and shared learning? How are knowledge and meaning negotiated in artistic

endeavours? The project includes two performances. Publication under development. Funding granted for the period 2012–2013.

A commentary on the project presentation was provided by Annette Arlander, who began by asking: Who is doing the research? This is not entirely clear from the research plan, but clarity has emerged over the course of the project. There is a risk with collaboration, even in the context of action research – embracing the dichotomy of research and artistic work – that the researcher researches and the artists make art. This question aside, the issues are interesting in both scientific and artistic terms. Anna Lundberg responded by describing the project’s far-reaching focus on shared learning as a feminist dramatic art critique of individual-centred and hierarchical traditions in both art and science, a critique that in itself has led to the project’s interesting artistic research results.

The first day of the symposium concluded with a **panel debate** involving the presenters and commentators, moderated by Catharina Dyrssen. Some of the contributions are reproduced below:

- The artistic process can often be important without always providing any answers – a kind of opposition that prompts new knowledge to be created.
- “Opposition” sounds negative – one is taking a leap into the unknown, so “new conditions” is perhaps a better expression than opposition.
- Everyone creates boundaries and contexts within normal artistic practice – whereas research often takes a different approach.
- Why should one use computers? Because it turns everything on its head and creates new opportunities.
- The multidisciplinary nature of current practice is a challenge, but we should create our own methods in different fields. On the other hand – as a joint field of knowledge – shouldn’t we be able to come up with generally valid questions?
- In practice, methods of artistic research are closer to working methods than specific approaches to research.
- General rules do not work in artistic research, but developed “tools” can be transferred to and used by others.
- In artistic research, as in the humanities for example, researchers/artists should make use of what others have said before (where relevant to the projects in question).
- Research is generally results-driven, which is different from artistic activities. How do we view artists who do not verbalise their work?

- If one does not share the results, it is not research! In this respect, the music field has certain advantages over other art forms.
- Artistic practice is, by its very nature, experimental. The artists who want to experiment normally have no problem reporting methods and results.
- “Silence is permitted but it speaks in other forms.”
- Artistic researchers also want to create good art – or at least exciting and challenging art that can be used in contexts such as education.

After the panel debate came a sound installation by **Ricardo Atienza** and **Niklas Billström** in Konstfack’s Vita Havet.

Strategic questions for artistic research
– speech by Rolf Hughes

The Research Council’s Committee for Artistic Research is currently working to establish and develop the strategic issues pertaining to artistic research.

On the policy front, the following activities have been set in motion to develop the area:

1. *Forskningsstöd/Support* (research council, universities/colleges, national and international networks, etc.)

2. *Rörlighet/Mobility* (postdoc, international career)
3. *Bedömning/Peer review* (Quality; SAR/JAR)
4. *Utveckling av utbildning/Educational development* (e.g. Stockholm University of the Arts and Konstnärliga Forskarskolan).
5. *Genomslagskraft/Impact* (internationalisation, etc.)

Documentation and databases for artistic research and a better and separate subject classification (OECD, SCB) are areas that link to the above points and that must gradually be developed in order to create good conditions for the development of the field. (See also the Swedish Research Council’s 2013 Yearbook, chapter 9.)

Presentations of ongoing doctoral projects (linked to Konstnärliga Forskarskolan)

1. Kirsi Nevanti, Stockholm Academy of Dramatic Arts: In Real Life (Or Elsewhere). On creative processes and parallel realities in documentary films

Documentary filmmakers seek knowledge about reality. Kirsi presented an excerpt from her docu-

mentary about singer Freddie Wadling (En Släkting Till Älvorna 1999).

Working on documentaries involves creative processes and parallel realities. Field Studies: The Documentary is a journey of research in itself. The work is verbalised through the documentary, including an audio work titled En Kulen Morgon. Kirsi also presented A Shift Between Worlds, an essayistic 3-screen projection. The project contains works that are supplemented with written documentation (thesis). A future exhibition and film screening are planned for Fotografiska in Stockholm. The thesis defence is expected to take place in 2016.

2. João Segurado, Luleå University of Technology: The never heard before...: The voice of the Woehl organ in Studium Acusticum

João Segurado is an organist and pianist with roots in Portugal. The project is based around the new organ that was built at Studium Acusticum in Piteå in 2009–2012. The project follows the interaction between the tuner and the organist in the process of tuning the organ pipes and setting up the instrument. The tuning implies listening – sounds as both object and subject. The research focuses on the audio world that emerges and describes char-

acteristic problems from a musician's perspective. Example sounds from the Woehl organ were included in the presentation. The thesis defence "... there is wind in the word", based on both text and a performance/concert, is set to take place in 2014.

Group discussions

The presentations and the ensuing comments formed the basis for discussions in five groups. The idea was for the participants to consider processes, methods and reporting forms, and potentially also whether there are any tangible differences between project and doctoral research. In many cases, the discussions turned to more general issues concerning artistic research. Below is a summary of the discussion from one of the groups that exhibited clearer links with the symposium programme than some of the others:

There were two prongs to the discussion:

- a) On the question of working method: How do I relate to the material aspects of the research and how does that affect the result?
- b) On the structure of the research: What is needed/How can one work on skills development for supervisors; research expertise for art lecturers; robust research studies.

Working method – comments from the discussion:

- Everything is material to artistic research; the choice of material and how one reacts to it is crucial.
- A material level and a conceptual level stand in non-hierarchical, non-linear relationship to each other.
- The result is not the answer, not the work – more like communication.
- It is important to draw conclusions from one's work, rather than simply describing the process.
- There is a fear of clarity in conclusions; it is easy to hide behind artistic ambiguity.
- The right to develop the field of expertise. Artistic research is not public property!
- Think like a teacher (not like a performance artist) when drawing conclusions and presenting results: Who am I doing this for? Why? Where am I working? What discourses am I part of or reacting to?

Structure – comments from the discussion:

- On the structure of research formats and supervision: It is a question of improving expertise (courses and so on) but also, as a lecturer, having time for this.
- Difficult when most of them are time-limited posts. What is practicable?

- Both good and bad experiences of courses run by the Committee for Artistic Research; several are not tailored to the field.
- Encounters with other disciplines are important – one learns from others and vice versa.

The symposium concluded with a popular performance of *Acrobalance* by acrobats Henrik and Louise (see pages 48–49).

Presentations of the contributors are given in References and bibliographies (see Appendices).

The background features a faint, light blue image of musical notation on a dark blue background. The notation includes several staves with notes, stems, and arrows, suggesting a complex musical score or a technical diagram related to music. The text is overlaid on this background.

*PÅ
INSIDAN
AV
TYSTNADEN*

En avhandling av Sten Sandell, recenserad av Stefan Östersjö

Pianisten och ljudkonstnären Sten Sandells avhandling kommenteras här av gitarristen Stefan Östersjö som finner en mångfald av olika ansatser som har en stark bäring på metodutveckling i konstnärlig forskning. I detta ligger också avhandlingens starka fokus på de konstnärliga resultaten. Insidan av Sandells undersökning återfinns i musiken och kan beskrivas som ett lyssnande skapande av ny kunskap.

Musik på insidan av språket

Sten Sandell är en mångfacetterad ljudkonstnär, en enastående improvisatör med röst och piano och en utforskande tonsättare med ett lyssnande öra mot språk, text och elektroniska ljudvärldar. I mars 2013 försvarade han en konstnärlig avhandling vid Göteborgs universitet¹ med titeln "På insidan av tystnaden – en undersökning". Det är en komplex produkt som består av en box med en trippel-CD, en bok och ytterligare material på Sandells hemsida.

Boxen med tre CD rymmer tre större verk av Sandell med direkt koppling till avhandlingsarbetet. Boken är en spräcklig konstruktion i många olika språkliga nivåer med ett spann från poesi via diskussioner av mer teoretisk natur till transkriptioner av dialoger mellan musiker i arbete. Avhandlingsarbetet är en konstnärlig utforskning av förhållanden mellan ljud, text och bild och spe-

cifikt också vad som sker i rörelsen mellan dessa olika former och praktiker². Finns det en musik på insidan av språket? Hur hänger då dessa delar samman, inom den skrivna texten och mellan de olika medierna? Vad finner lyssnaren på insidan av denna undersökning?

Genom sina olika textliga nivåer och ansatser får avhandlingsarbetet en vidare betydelse i det konstnärliga forskningsfältet genom att sätta fokus på relationen mellan en konstnärlig praktik och språkliga diskurser och uttrycksformer. Metodutveckling tycks dock inte vara ett fokuserat syfte från författarens sida. Texten rymmer inte någon mer omfattande diskussion av metod men har i inledningen några kärnfulla satser om metodiska ansatser. Här lokaliserar Sandell metoden för sin utforskning i den konstnärliga praktiken och i dess spridning över flera discipliner:

Forskningsmetoden som jag tillämpar är starkt integrerad i själva görandet – här och nu: I det jag spelar. I det jag sjunger och reciterar. I det jag tecknar och filmar. (Sandell 2013, s. 14)

Sandell uttrycker också farhågor om att skapandet av en intellektuell diskurs omkring den egna konstnärliga praktiken skulle skapa låsningar snarare än att leda till en vidareutveckling av konstnärliga mål. Man kan nog konstatera att denna initiala oro kom på skam, i "På insidan av tystnaden" framträder istället en övertygande konstnärlig produktion.

Det konstnärliga projektet

Man kan spåra de konstnärliga rötterna till Sandells projekt i den tidiga modernismen som till exempel hos Marinetti och Kurt Schwitters, eller Öyvind Fahlström för att också peka mot en svensk tradition, och det senare är väsentligt. Sandells text är genomsyrad av citat från Bengt-Emil Johnsons poesi och är som konstnärligt projekt så nära förankrat med det svenska närmandet av konkret poesi till ljudkonst i text-ljudkomposition³ där Johnson var en av förgrundsgestalterna. Det är svårt att tänka sig att Sandells undersökning skulle ha tagit samma form utan dessa förelöpare. Denna koppling diskuteras inte i avhand-

lingen men finns där ändå som en tyst påminnelse om hur konstnärligt "nyskapande"⁴ alltid också utgör ett förvaltande av traditioner.

Sandell vänder örat mot Jean-Luc Nancys filosofiska utforskning av lyssnandet. För Nancy är lyssnandet alltid en fråga om deltagande, om hur klangen delas av alla kroppar i det rum där den sätts i rörelse. Lyssnande är då att ta del av klangen, eller klangfärgen som Nancy formulerar det: "that thing by which a subject makes an echo-of self, of the other, it's all one—it's all one in the plural" (Nancy, 2007, s. 41). Att vända örat mot musiken inuti språket eller mot klangen av en pianoton i ett specifikt rum, i specifika kroppar i ett rum, är då endast olika aspekter av samma fenomen. Det är därför också med tydlig logik som Sandells utforskning också vänder sig mot rummet, något som i sin starkaste språkliga gestaltning tar följande form i avhandlingstexten:

När jag slår an en tangent på min flygel hör jag klubban som slår an en sträng som börjar vibrera. Jag registrerar att mekaniken fungerar på min flygel, på mitt handlande. Men när jag lyssnar in tonen jag nyss har slagit an, hör jag en grundton och en serie övertoner som redan nu berättar något för mig klangligt. Nu blir jag intresserad av vart detta ska ta vägen. Följs denna ton av en ny strax därpå eller kommer det en längre paus i förloppet, eller följs det av en serie toner i snabb följd

som också kan bilda ett ackord, en flerstämmighet? Tonsätaren Morton Feldman beskriver detta genom att säga: "All activity in music reflects its process."⁵

Jag betraktar flygeln och vänder mig till åhörarna och säger: Jag befinner mig i ett rum. Min kropp är en del av rummet. Bebor rummet. Upplever rummet när jag rör mig och spelar i rummet. "Man får således inte säga att kroppen är i rummet och inte heller att den är i tiden. Den bebor rummet och tiden."⁶ (Sandell, 2013:50)

Sandell antyder här en pianospelets fenomenologi som har få paralleller i den akademiska litteraturen. En av de närmare föregångarna är pianisten David Sudnows *Ways of the Hand* (1978); en fenomenologisk betraktelse av jazzpianospel med fascinerande ingående betraktelser av denna "handens kunskap". Av många textnivåer som författaren tar i bruk är detta en som ger mersmak, Sandell slår här an en ton som är både djupt autoetnografisk, fenomenologisk och filosofisk och samtidigt i en form som äger enkelhetens direkta kraft. Man kan som läsare önska att detta spår hade vidareutvecklats i avhandlingen. Är detta inte en av de möjliga kärnpunkterna i en avhandling som utgår ifrån "själva görandet" (Sandell, 2013, s. 14).

En vidare utforskning av rummet som "medspelare" tar sin början i en konsert i Kalvs kyrka som-

maren 2010. En utforskning av det musikaliska rummet, eller snarare – sammanförandet av olika rum, av ljudobjekt från olika av lyssnaren kända platser, men också av musiker och instrument i ett rum som förenar motsatser och därigenom förverkligar detta sammanflätande av olika rum och tid – fördjupas genom en läsning av Foucaults heterotopi-begrepp (= ett koncept för "övriga utrymmen") som osökt får en "fortspinning" (musikterm: fri och icke periodisk utveckling) i bilder hämtade från Alice i underlandet (Sandell 2013, s. 135–142).

På insidan av språket

Vad är då denna musik på insidan av språket? Sandell formar en avhandling som söker svaret på den frågan i både musikens frånvaro och närvaro i texten: på sidan 19, efter några introducerande texter, möter läsaren två transkriptioner av dialoger mellan gitarristen David Stackenäs och författaren. Dessa så kallade "speldialoger" utspelade sig i tonsättarens studio och presenteras här utan den musik som skapades i mellanrummen, mellan orden. Kanske kan man bäst förstå dessa transkriptioner som ett gestaltande av musikens frånvaro i texten? Vad är det som går förlorat i transformationen från ord till text? Men ännu mera angeläget,

vilken mening har en språklig diskurs i samspelet mellan musiker? Framstår inte det mesta som sågs som oändligt trivialt i jämförelse med den musik som transkriptionen inte förmår gestalta? Men bortom denna negation återfinns många försök till ett uppsökande av mellanrummet mellan klang och ord, mellan musik och text i konkret poesi och i andra fortspinningar på etablerade former inom text-ljud-komposition. Poesi av Sandell, tillsammans med Fredrik Nyberg och Bengt-Emil Johnson, skapar en väv genom boken men flera av dessa texter utgör också utgångspunkt för verk som förenar recitation och instrumentalmusik. Detta möte utgör kanske det största bidraget från Sandells sida till text-ljud-kompositionsältet. Akustiska instrument och instrumentalmusik stod aldrig högst i kurs bland föregångare som Sten Hansson, Åke Hodell och deras gelikar. När Sandell närmar sig text-ljud-komposition från en pianists perspektiv tillförs många nya kvalitéer till en gammal modernistisk tradition.

Mångfalden av textliga nivåer är en tillgång för avhandlingen. En reservation måste dock framhållas. Journalisten och forskaren Kristina Widestedt (2001) pekar i sin avhandling på en tendens mot ett ökat användande av metaforer i samtida musikkritik som hon förstår som ett paradigmskifte bort från en mer initierad målgrupp mot en bre-

dare allmänhet. I avhandlingen finns exempel på hur Sandells texter om den egna musiken tangerar värderande utsagor av samma karaktär som recensionsprosa⁷, en språklig nivå som framstår som särskilt problematisk när de formuleras av upphovsmannen själv.

Sandells avhandling väcker många centrala frågor som rör den konstnärliga forskningens kunskapsbildning och metod. Vad är konstnärlig kunskap och hur kan den förmedlas vidare? Vilket är förhållandet mellan konstnärlig praktik och analytisk förståelse? Hur kan text och språk gestalta en musikalisk utsaga? Hur kan en bild visualisera musik? Hur kan musik bli en utläggning av en text? Sandells konstnärliga metod får tydligare gestalt allteftersom texten förgrenar sig:

När jag spelar på min flygel och sjunger befrämjar det tanken, som ger mig olika inre bilder, som jag försöker överföra till en fysisk bild och text genom metaforer av musikens skeenden, som skapar nya tankeprocesser, som jag sedan överför till musiken, tillbaka till den klingande flygeln och rösten. (Sandell 2013, s. 123)

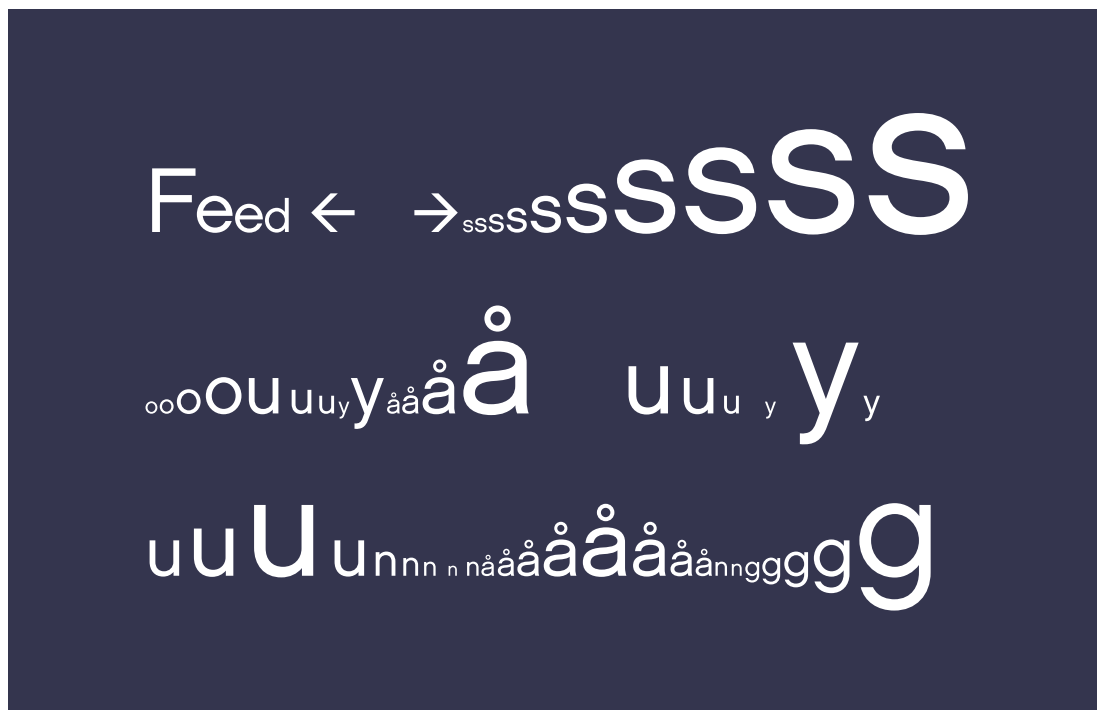
Den konstnärliga forskningen går fortfarande i väntan på starkare utsagor om metodutveckling och epistemologi. Men jag vill hävda att ett svar på dessa frågor finns inbäddat i avhandlingens mate-

rial som helhet. I bokens ständiga skiften mellan olika språkliga nivåer och material framstår också de analytiskt utformade avsnitten som starka utsagor: de delar av texten där Sandell hämtar förståelsemodeller från till exempel Nancy och Foucault förhåller sig mycket nära till musiken i avhandlingens hjärtpunkt, boxen med tre CD. Möjligheten att röra sig mellan olika kunskapsformer är en faktor i den konstnärliga forskningen som ännu söker sin form men klart är att det inte måste finnas någon motsättning i denna rörelse i sig. Kanske man kan förstå Sandells bok som en serie försök, en samling etyder som på olika sätt ömsom lyckas och ömsom misslyckas med att åstadkomma detta möte mellan parallella världar. Jag vill med detta säga att alla dessa olika ansatser har en funktion i en sammansatt helhet. Men utan en övertygande konstnärlig utsaga vore ett sådant företag dömt att misslyckas. Även detta kan ses som en av avhandlingens starka sidor, hur den gör sig beroende av det konstnärliga utfallet och formar en stark utsaga med CD-inspelningarna som fundament.

I min läsning av projektet framstår "Music Inside the Language – the trio" som ett centralt resultat, ett stycke musik för tre musiker som rör sig sömlöst mellan text, röst och musik mot det mellanrum som avhandlingen frammanar. I samarbetet med sångerskan Sofia Jernberg och

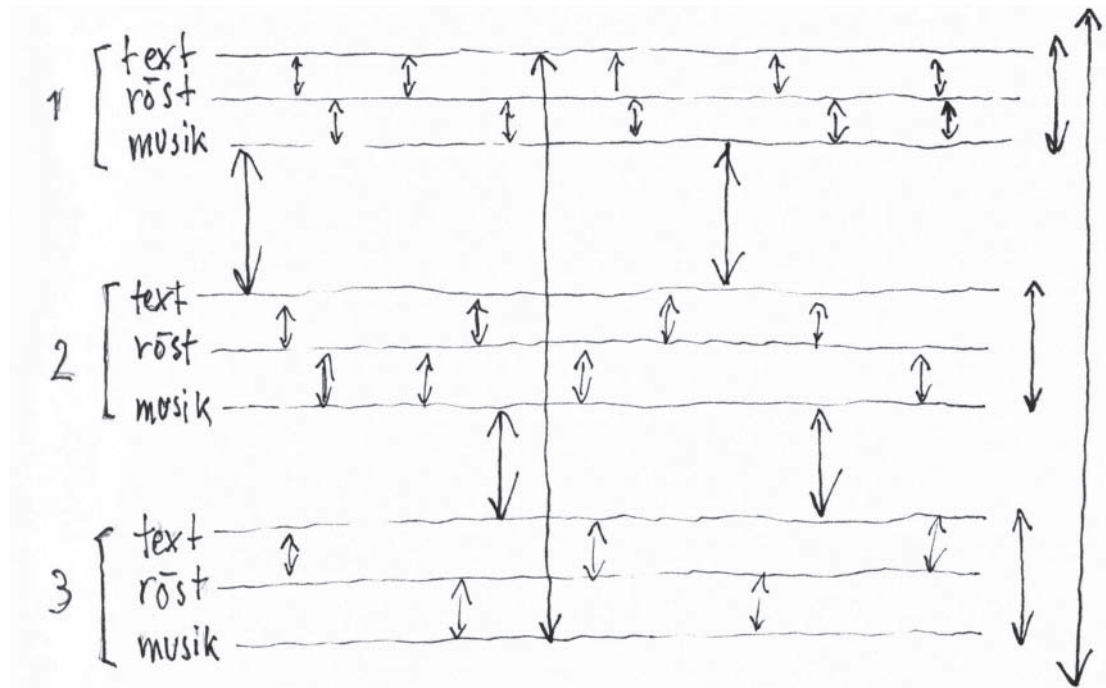
kontrabasisten Nina de Heney har Sandell här skapat musik som formfulländat gestaltar en rörelse mellan text och språk, klang och tystnad. Men det stannar inte där. Jag minns ett framförande av trion under "(re)thinking improvisation" – en festival och ett symposium om improvisation i olika kulturer på Inter Arts Center i Malmö 2011 – och kan fortfarande i dag levandegöra inre bilder av ett närmast telepatiskt samspel, ett lyssnande mellan musikerna som spred sig i rummet och skapade ett ögonblick av samspel mellan alla lyssnare (musiker och publik) och rummet. Alltså ett framförande som på detta vis sammanför olika tematiska trådar i avhandlingsarbetet. Sandell citerar Nancy i sin avhandling och fångar i dennes ord själva kärnan av sitt eget projekt: "to be listening is always to be on the edge of meaning" (Nancy 2007: 7). Detta lyssnande utgör också en grundläggande förutsättning för den konstnärliga forskningen. Kunskapsbildningen och -förmedlingen sker ofta i mellanrummet mellan akademi och konstliv. Konstnären kan här röra sig fritt mellan diskursivt tänkande och handens kunskap i ett lyssnande kunskapsskapande vid gränsen.

Textdelen av avhandlingen finns att ladda ner från www.konst.gu.se.



FIGUR 1. Konkret poesi av Sten Sandell (2013, s. 90)

FIGURE 1. Concrete poetry by Sten Sandell (2013, p. 90)



FIGUR 2. Strukturskiss till "Music Inside the Language"

FIGURE 2. Structural sketch for "Music Inside the Language"



*INSIDE
THE
SILENCE*

A thesis by Sten Sandell, reviewed by Stefan Östersjö

Pianist and sound artist Sten Sandell's thesis is commented on here by guitarist Stefan Östersjö, who finds a plethora of approaches that strike a chord with methodology development in artistic research. This is also at the heart of the strong focus on the artistic outcome that informs the thesis. Sandell's study takes us inside the music and can be described as a listening experience in creating new knowledge.

Music inside the language

Sten Sandell is a multitalented sound artist, an exceptional improviser with voice and piano and an innovative composer with a keen ear for language, text and electronic soundscapes. In March 2013, he defended an arts thesis at the University of Gothenburg¹ titled "Inside the silence – a study". It is a complex product comprising a box containing a triple CD, a book and further material on Sandell's website.

On the three CDs are three major works by Sandell with a direct link to his thesis work. The book is a mottled affair that takes in many different linguistic levels, ranging from poetry via discussions of a more theoretical nature to transcriptions of dialogues between musicians at work. The thesis is an artistic exploration of the relationship between sound, text and images, and specifically

what happens in the interplay between these different forms and practices.² Is there music inside the language? How do these elements hang together, within the written text and between the different media? What does the listener find inside this study?

Through its various textual levels and approaches, the thesis takes on additional meaning in the field of artistic research by focusing on the relationship between artistic practice and linguistic discourses and forms of expression. However, developing methodologies appears not to be the main thrust of the author's work. The text provides no thorough discussion of methodology, but it does open with a few pithy theories on methodological approaches. Here Sandell places the method behind his exploration in the context of artistic practice and its spread across several disciplines:

The research method I apply is strongly embedded in the actual performance in the here and now: In what I play. In what I sign and recite. In what I draw and film. (Sandell, 2013, p. 14)

Sandell also expresses a fear that creating an intellectual discourse around one's own artistic practices could end up being a straightjacket rather than furthering artistic ambitions. It appears, however, that this initial anxiety has been allayed, and "Inside the silence" instead presents us with a convincing artistic production.

The artistic project

One can trace the artistic roots of Sandell's project to the early Modernism of Marinetti and Kurt Schwitters, or Öyvind Fahlström in terms of a Swedish tradition, and the latter is significant. Sandell's text is peppered with quotations from the poetry of Bengt-Emil Johnson and, as an artistic project, it is closely aligned with the Swedish drive to bring concrete poetry closer to sound art, not least in text-sound composition,³ of which Johnson was one of the leading proponents. It is hard to believe that Sandell's study would have taken on the same form without these precursors. This connection is not discussed in the thesis, but it is there nevertheless, as a silent reminder of how

artistic "innovation"⁴ always builds on tradition to some extent. (See figure 1, p. 64).

Sandell turns his ear towards Jean-Luc Nancy's philosophical meditation on the act of listening. For Nancy, listening is always a question of participation, of how the sound is shared by all the bodies in the space where it is set in motion. Listening is thus about embracing the sound, or the timbre as Nancy puts it: "that thing by which a subject makes an echo – of self, of the other, it's all one – it's all one in the plural" (Nancy, 2007, p. 41). Turning an ear towards the music inside the language or towards the sound of a piano note in a specific space, in specific bodies in a space, these are thus simply different aspects of the same phenomenon. It is therefore with the utmost logic that Sandell's research also turns to the space, with the strongest linguistic manifestation taking the following form in the thesis:

When I strike a key on my piano, I here the hammer hitting a string that starts to vibrate. From my actions, I register that the mechanics of my piano work. But when I listen to the note I've just played, I hear a keynote and a series of overtones that already tell me something sonorously. Now I become interested in where this is going. Will this note immediately be followed by another or will there be a pause, will it be fol-

lowed by a rapid succession of notes that might also form a chord, polyphony? Composer Morton Feldman describes this by saying: “All activity in music reflects its process.”⁵

I look at the piano, turn to the audience and say: I exist in a space. My body is part of that space. Inhabits the space. Experiences the space as I move and play in that space. “As such we cannot say that the body is in the space, nor is it in the time. It inhabits the space and the time.”⁶ (Sandell, 2013, p. 50)

Sandell suggests a phenomenology of piano playing here that has few parallels in academic literature. One of the closest forerunners is pianist David Sudnow’s *Ways of the Hand* (1978): a phenomenological treatise on jazz piano playing with fascinatingly deep reflections on the knowledge of the hand. Of the many textual levels that the author applies, this one in particular piques the curiosity; Sandell strikes a tone that is deeply autoethnographic, phenomenological and philosophical, but in a form that marshals the direct forces of simplicity. As a reader, one might like to have seen this train of thought taken further in the thesis. Is this not potentially one of the key points in a thesis based on “the actual performance” (Sandell, 2013, p. 14)?

A further exploration of the space as “co-player” begins with a concert in Kalv Church in the summer of 2010. An exploration of the musical

space – or rather the coming together of different spaces, of sonorous objects from different places known to the listener, but also of musicians and instruments in a space that unites opposites and thus realises this interweaving of different spaces and times – is given more depth through a reading of Foucault’s heterotopia concept (= a concept of “other spaces”) that sees a natural *fortspinnung* (German musical term: free and non-periodic development) in images from Alice in Wonderland (Sandell, 2013, pp. 135–142).

Inside the language

So what is this music inside the language? Sandell forms a thesis that seeks to answer the question in terms of the music’s absence from and presence in the text: on page 19, after a few introductory passages, the reader encounters two transcriptions of dialogues between guitarist David Stackenäs and the author. These “playing dialogues” took place in the composer’s studio and are presented here without the music that was created in the spaces between the words. These transcriptions are perhaps best understood as a manifestation of the music’s absence from the text. What is it that is lost in the transformation from spoken words to text? But even more importantly, what meaning

does a verbal discourse have in the interplay between musicians? Doesn't most of what is said come across as infinitely trivial in comparison with the music that the transcription is unable to reproduce? However, moving away from this negation, there are many attempts to explore the space between sound and words, between music and text in concrete poetry and in other *fortspinning* of established forms within text-sound composition. The poetry by Sandell, together with Fredrik Nyberg and Bengt-Emil Johnson, is woven like a fabric through the book, with many of these texts also forming a springboard for works that combine recitation and instrumental music. These encounters are perhaps Sandell's greatest contribution to the field of text-sound composition. Acoustic instruments and instrumental music were never at a premium among forerunners such as Sten Hansson, Åke Hodell and their ilk. When Sandell approaches text-sound composition from a pianist's perspective, this brings many new qualities to an old Modernist tradition.

The variety of textual levels is one of the assets of the thesis, with one reservation. In her own thesis, journalist and researcher Kristina Widestedt (2001) points to a tendency towards increased use of metaphors in contemporary music criticism, which she reads as a paradigm shift away from a more initiated target group towards a broader

audience. This thesis contains examples of how Sandell's texts about his own music verge on evaluative statements of the same character as review prose⁷, a linguistic level that comes across as particularly problematic when such statements are written by the performer himself.

Sandell's thesis raises many key questions concerning the generation of knowledge and methodologies within artistic research. What is artistic knowledge and how can it be conveyed? What is the relationship between artistic practice and analytical understanding? How can text and language capture a musical statement? How can an image visualise music? How can music become an interpretation of a text? Sandell's artistic methodology takes clearer shape as the text branches out:

When I play my piano and sing, this fosters thoughts that provoke different internal images, which I try to translate into a physical image and text through metaphors for the music's progress, which creates new thought processes, that I then transfer to the music, back to the sonorous piano and voice. (Sandell, 2013, p. 123)

The artistic research still requires stronger statements about methodological development and epistemology. However, I would suggest that an answer to these questions can be found embedded in the thesis material as a whole. Within

the book's constant shifts between different linguistic levels and material, the analytical sections come across as strong statements: the parts of the text where Sandell draws on models for understanding from Nancy and Foucault, for example, are intimately bound up with the music at the heart of the thesis, in the box of three CDs. The ability to move between different forms of knowledge is a factor in artistic research that remains in its infancy, but it is clear that there need be no contradiction in this movement. Perhaps one can understand Sandell's book as a series of attempts, a collection of études that in various ways occasionally succeed and occasionally fail in achieving this meeting of parallel worlds. By this, I mean that all these different approaches have a function in a cohesive whole. But without a convincing artistic statement, such an endeavour would be doomed to failure. This too can be seen as one of the strengths of the thesis, how it makes itself dependent on the artistic outcome and forms a strong statement, built on a solid foundation of the CD recordings. (See figure 2, p. 65).

In my reading of the project, "Music Inside the Language – the trio" stands as the key outcome, a piece of music for three musicians that moves seamlessly from text to voice to music, inhabiting the spaces in between that the thesis evokes. In collaboration with singer Sofia Jernberg and

double bass player Nina de Heney, Sandell has created music that gives perfect form to a movement between text and language, sound and silence. But it doesn't stop there. I recall a performance by the trio at "(Re)thinking Improvisation" – a festival and symposium on improvisation in various cultures at the Inter Arts Center in Malmö in 2011 – and I can still conjure up mental images of the almost telepathic interplay, the listening between the musicians that spread through the space, creating a moment of interaction between all the listeners (musicians and audience) and the room itself. This was a performance that brought together various thematic strands from the thesis. Sandell quotes Nancy in his thesis, and in his words captures the core of his own project: "to be listening is always to be on the edge of meaning" (Nancy, 2007, p. 7). This listening is also a fundamental precondition for artistic research. The generation and communication of knowledge often takes place in the space between academia and art, where the artist can move freely between discursive thought and the way of the hand, applying the art of listening to the creation of knowledge in this border country.

The full thesis can be downloaded from www.konst.gu.se.

*LINJER:
MUSIKENS
RÖRELSEER –
KOMPOSITION
I FÖRÄNDRING*

Avhandling av Kim Hedås, recenserad av Henrik Frisk

E

n av de första saker man slås av när man börjar titta i Kim Hedås avhandling **Linjer: musikens rörelser – komposition i förändring** är omfattningen. Sexton kompositioner och en bok på 310 sidor ger en mastig upplevelse och även om den är helt i linje med övriga avhandlingar som producerats de senaste åren bör man kanske ändå fundera över hur stor en konstnärlig doktorsavhandling egentligen bör vara. En DVD med dokumentationen av de konstnärliga verken är föredömligt producerad och gjord för läsning i en Webbläsare snarare än en DVD-spelare och även om inga digitala format har särskilt lång livslängd så lär det öppna HTML-formatet överleva det slutna DVD-formatet.

De sexton kompositionerna, liksom de 30 kapitlen är indelade i 5 linjer:

- Rörelse
- Identitet
- Tid
- Minne
- Rum

Den klara strukturen gör materialet överskådligt trots sin omfattning även om texten erbjuder en del motstånd. Det finns ingen direkt information om hur linjerna har tillkommit men som jag uppfattar det så har de vuxit fram ur forskningsprocessen och, så att säga, använts som ett raster för att gruppera musiken, delvis i efterhand – även om

jag är säker på att något av de senare verken har tillkommit *genom* rastret snarare än tvärtom. I slutet av första kapitlet återfinns för kanske all forskning två helt centrala ställningstaganden: "Det är omöjligt att förbli anonym" och "Jag behöver gå in som mig själv".¹ I inledningen finns forskningsfrågan beskriven som: "Hur kan förändringarna, som relationer mellan det som är musik och det som inte är musik ger upphov till, skapa möjligheter för komposition?" Min omedelbara fundering över forskningsfrågan är hur det ens är möjligt att avgöra vad som otvetydigt är musik och vad som inte är det, men den diskussionen återkommer vi till längre fram. Metoden, som vi också ska återkomma till, beskrivs helt kort som "En reflexiv rörelse mellan undersökningens olika delar."

Julia Kristevas begrepp intertextualitet är en uppenbar referens när temat är relationer mellan olika iterationer av konstnärligt arbete och det lyfts fram som en immanent del av arbetet tillsammans med dialog, hypertextualitet, intermedialitet och ekfras. Ekfras kanske framstår som det mest användbara begreppet och det som närmast harmonierar med avhandlingens tematik, men det förekommer tyvärr bara i början, bl.a. i ett citat ur boken *Intermedialitet* (Lund, 2002) och i samma citat igen på s. 260. Det är synd för Kim Hedås går här miste om en chans att ställa sin konstnärliga praktik mot en teorbildning med stor relevans, individualitet och potential.

Identitet: Raivadiado

I fjärde kapitlet berör hon förutom relationen musik–icke musik också motsättningar som liv och död; konst och natur. En biografisk del om den isländske tonsättaren Jon Leifs används som struktur till vad som kanske kan ses som ett teorikapitel men som också är en inledning till *Vattnet*, ett körstycke som inte ingår i avhandlingen, men framförallt till *Raivadiado*. Här hittar vi ännu en pusselbit på vägen mot att förstå

detta arbete: i ett utsnitt ur en essä från ett tidigt skede av forskarutbildningen skriver hon: ”Lika främmande känner jag mig inför att rekonstruera mina tankar genom åren. Jag har alltid varit i ett nu.” En viktig förklaring som också visar på en förändringsprocess då avhandlingen jag har framför mig är en dokumentation av ett arbete som är sammankopplat via noder i flera dimensioner som inte kan ha producerats bara i ett nu och som definitivt också innehåller rekonstruktion i olika faser.

Sedan följer kapitlet om just *Raivadiado* och dess olika andra inkarnationer, ett av de mest hänförande styckena musik i avhandlingen. Det härstammar egentligen ur ett annat verk, Kim Hedås musik till teateruppsättning av *Dödsdansen* 2007 och genom att vara samtidigt idiomatiskt och naturligt – naturligt i betydelsen att dess utveckling är organisk och okonstlad – pressar det gränserna för det hörbara och öppnar för ett lyssnande på flera olika plan. Men här kan man också skönja svagheten i avhandlingens tydliga struktur, en svaghet som i och för sig många konstnärliga forskningsprojekt delar: strukturen i presentationen ger inte alltid rättvisa åt komplexiteten i innehållet. I strävan efter en enkel och välstrukturerad ingång riskerar man att för formens skull

förenkla det komplexa utan att det därför blir mer lättförståeligt. *Raivadiado* skulle lätt kunna passa in under vilken som helst av de fem linjerna, så varför begränsa det till bara en? Vad man vinner i struktur riskerar man förlora i innehåll. Första delen avslutas med en reflektion om processer och förändringar. Det är första gången vi möter Bergson som känns som en viktig referens för *Linjer*. Flera av avhandlingens teman är centrala i hans arbete och det är i detta kapitel som jag först förstår hur annorlunda denna text är, hur jag blir tvungen att ge upp att reduktionistiskt försöka analysera utsagorna, utan istället placera mig i textens flöde.

Att börja att tala är att gå in i diskursens riskabla ordning skriver Cecilia Rosengren (2009) som Kim Hedås citerar i kapitel 7. Att föra in kontinentalfilosofin i ett arbete som strävar efter att studera relationerna mellan det som är musik och det som inte är det gör mig fundersam och en smula förvirrad. Vad är det i forskningsfrågan jag inte förstår? Utifrån vad jag läst och hört fram till nu, hade det inte varit mer framkomligt att söka dekonstruera den binära relationen mellan musiken och det som inte är musiken? Om jag läser in lite mellan raderna: är Kim Hedås konstnärliga praktik en diskurs (i Foucaults mening)

vars utveckling beror på mötet med det som inte är del av den diskursen från början? Men var passar då Deleuze blivande som citeras på nästa sida i avhandlingen in i bilden? Deleuze metod för att komma runt dikotomier, som människa och natur (och kanske musik och ickemusik), är att hänvisa till blivande som ett tillstånd som gör att distinktionen mellan det enas slut och det andras början blir omöjlig att göra. Jag funderar över om inte forskningsfrågan snarare ligger närmare: *Hur och under vilka förutsättningar blandar sig livet/världen/naturen i det som vi definierar som musik?*

I kapitel 8 möter vi igen identifikationen med nuet fast med en ansträngning att se tiden som något sammanhållet. Kan vi se ett stycke komponerad musik som en bit sammanhållen tid som för komponisten fungerar som en markör i tiden som man kan återvända till? Jag har ofta själv slagits av hur fel mitt minne har haft i dessa sammanhang. Även om jag känslomässigt brukar kunna återvända genom musiken har ofta perceptionen förvrängts och blivit del av den historia som man skriver och just detta är väl en del av den konstnärliga forskningens dilemma: Med vilken metod kan processen återbesökas och dekonstrueras utan att en av proces-

sens mest centrala bitar, det subjektiva anslaget, blir lidande? Jag kan vara fundersam kring den reflexiva rörelsen som metod. Just reflexion är ett ord som ständigt återkommer i diskussionen om den konstnärliga forskningens metoder. Då ett av syftena med forskningsmetoden är att skapa nya gränssytor till det som ska beforskas vill jag se hur reflexion som forskningsmetod i så fall skiljer sig från reflexion i konstnärligt skapande, eller, i det tillfälle den konstnärliga metoden också är forskningsmetoden, på vilket sätt bidrar metoden till att synliggöra det som tidigare varit dolt?

Identitet: Historien lyder

Historien lyder är ett samarbete mellan Kim Hedås, Christina Ouzounidis, Teatr Weimar och Ensemble Ars Nova. Christina Ouzounidis, själv doktorand på Teaterhögskolan i Malmö, är en av dramatikererna som varit med om att bygga upp Teatr Weimars rykte som en av de mer progressiva postdramatiska teatergrupperna i Sverige. Jag såg uppsättningen i Stockholm på teater Galeasen vilket gjorde det uppenbart för mig att dokumentationen av ett konstnärligt arbete aldrig kan vara verket.

Utgångspunkten för *Historien lyder* var ett hörspel och partituret är tio improvisationsmodeller med instruktioner, som på ett konceptuellt plan till en början påminner om Stockhausens *Kurzwellen* eller *Plus-Minus*. Initialt improvisation som genom olika processer styrs mot fast form för tre instrument och tre skådespelare. Till de tre instrumenten kommer ett elektroakustiskt spår, inspelningar av rösterna, och, kanske viktigast, ett fjärde gemensamt instrument som utgörs av trion i sin helhet. Processen beskrivs som en följd av händelser och ställningstagande men tyvärr får vi inte veta mer om relationen mellan text och musik eller mellan regi, scenografi, musik och skådespel. Det är en diskussion som jag är säker på hade kunnat tillföra mycket till den här avhandlingen. Det är sannolikt svårt att utröna vad som är musik och vad som inte är det varför mötena med Ouzounidis och Teatr Weimar borde vara högst relevanta utifrån forskningsfrågan. Ett mer generellt resonemang om musikdramatikens identitet får vi dock i efterföljande kapitel genom Hans Gefors avhandling (2011) och Kaija Saariahos opera *L'Amour de loin*. Här kommer kanske också en förklaring till varför de egna processerna inte beforskas: "För mig känns det problematiskt att skriva om mig själv, mina val, mina tankar, mina drömmar."

Tid: Illusion och Intermezzo

Illusion är ett samarbete med Petra Gipp och hennes *Refugium* som presenterades på Kivik Art Centre första gången. En ljud- och arkitekturinstallation i naturen där lyssnaren omges av ljud från sex högtalare, en musik utan början eller slut. *Illusion* inleder bokens tredje del "Tid" och musiken använder sig av rumsliga förflyttningar av ljudet som, skriver Kim Hedås, är "händelser i ett musikaliskt flöde" och skapar positioner som ger både "rum och tid", en mening som leder mig tillbaka till musikedramatiken, till Schopenhauers kausalitet och Richard Wagner. "I stycket *Illusion* har det förflutna funktionen att osäkra fortsättningen" (s. 150), skriver hon och här blir jag osäker om vi talar om installationen eller bara musiken (och var går gränsen?), men *Illusion* framstår av den beskrivningen som en evig cliffhanger. Något förvånande skriver Kim Hedås sedan att tankar om tid och minne kan vara viktiga för kompositionsprocessen men är inte del av det hörbara och ska heller inte vara det. Det är en struktur som endast tjänar kompositionsprocessen. Men var slutar i så fall den? Och, återigen, vilken funktion har samarbetet med Petra Gipp här och vilken roll spelar strukturen i det gemensamma arbetet?

Frågan om dokumentation kommer fram i kapitel 15 (s. 167), om än helt kort. En kritisk hållning till behovet av att dokumentera allt, viktigt som oviktigt, högt som lågt. Samarbetet med Petra Gipp leder fram till en annan typ av samarbete, det med designern Thomas Laurien. Musik och film. Två rum som ger varandra nya rumsliga möjligheter. *Intermezzo* är musik som har återanvänts och relaterar bakåt till andra verk av Kim Hedås (*Möbelmusik*, *Stilla liv*, *Bröllopsmusik*) och projektet presenterades hösten 2010. *Intermezzo* består av "ljud som är hämtade från olika källor, ett visst sätt att behandla dessa disparata ljud genom kompositionsarbetet och vissa givna förutsättningar." Tyvärr får vi inte veta hur filmen och musiken påverkade varandra. Musiken till *Intermezzo* var hämtad från ett annat projekt och detta faktum gör det tydligt för Kim Hedås hur förändringen sker genom kontexten och hon ställer frågan "Vad gör det som inte hörs för lyssningen?" (s. 181). Men vad är det som egentligen hörs och vad innebär lyssnandet. Kan man inte säga att det som påverkar *lyssnandet* också hörs? Svaret Hedås ger är att själva musiken består av kombinationen av det hörbara och det ohörbara.

Jag lyssnar och ser jag på *Intermezzo*. Tiden både rör sig framåt och står stilla, är fryst. Ungefär som

en operaaria där handlingen, eller dramat, stannar upp men musiken fortsätter, och stannar upp. Och jag blir så otroligt nyfiken på hur kombinationen gjordes. Eftersom musiken redan var färdig, var det bilderna som synkroniserades? Eller är det en slump att detta förhållande uppstår? Vem gjorde vad? Hur? Varför får jag inte veta mer?

Minne

Det fjärde avsnittet, *Minne*, återvänder till temat fortsättning och förvandling. En bruten process, ett stycke som ska mixas om, allt är så självklart tills man sitter där då inget längre finns kvar annat än som en lätt dimma. Situationen där den konstnärliga processen inte längre är åtkomlig beskrivs poetiskt. Det får mig att tänka på drömmen som när man vaknar är så självklar men i den stund man ska återberätta den är den bortflugen. Den finns på något sätt i minnet men inte i orden. Inte som metafor, utan på riktigt, men ändå inte tillgänglig. Freud kallar det primära och sekundära processer och det är i översättningen mellan dessa medvetandelager som det kan gå så snett. Konsten är en primär process och språket och medvetandet en sekundär och den konstnärliga forskningens uppgift är delvis att skapa ett gränssnitt mellan dessa två.

Som hastigast flyger några korta stycken om jaget och den andre, Kristevas främlingskap och Rimbauds lek med första och tredje person i "Je est un autre". Kim Hedås skiver om behovet av att förvandla, först sig själv, sedan kompositionen, för att kunna komma vidare. Men det är alltså framför allt en förvandling i jaget och medierat genom den konstnärliga praktiken hon talar om, och inte mötet med den andre? Igen undrar jag vilken förändring detta möte innebar och hur det utvecklade sig. Var det motvilligt? Lätt? Svårt? Uppbyggande? Nedbrytande? Var det välkommet? Detta är stora ämnen och Kristevaciteten hänger lite i luften alltmedan jag som läsare får gissa mig fram till avsikten. Jag vänder mig till musiken och anar, kanske känner att jag förstår, men det flyter ganska snabbt undan igen.

På s. 197 kommer en översikt över några av de som tidigare har ställt sig frågan kring musikens och konstens relation till andra element, som t.ex. Kurt Schwitters, Stockhausen, Duchamp, Cage och Öyvind Fahlström. En mening med ett ensamt "Ja" ger mig känslan att hon skriver under på tankarna kring uttryckens flyktighet. Och här ansluter avhandlingen implicit till dessa förvandlingar som nittonhundratalets konstliv kännetecknades av – men någon mer ingående diskussion får

vi inte ta del av. Ord blev musik, konservburkar blev konst, påhittade språk blev litteratur, tystnad blev musik, pissoarer blev konst, maskiner blev musik, ordlekar blev poesi och ljud blev ljud som blev musik. Är tjugohundratalets förvandling att musik blir forskning?

I kapitel 22 går det vidare, ifrån en förvandling från det ena till det andra mot ett *adderande* av det ena till det andra. Här hittar vi behovet av repetition, kontinuitet och tradition. Och en avslutande mening fastnar jag för: ”Redan första gången kan händerna i knät få impulser till att dirigera jaget in i lyssnandet, redan första gången kan musikens mening uppfattas och allt kan skickas blixtnabbt, bredvid den reella tiden, in i minnet.” När jaget dirigeras in i lyssnandet så är det inte, som jag läser det, frågan om en transformering från ett tillstånd till ett annat, utan något som läggs till något annat. Det är kroppsligheten, händerna rör sig, som skapar förutsättningen för att lyssnandet och jaget sammanfogas. Utan att fundera över hur ett lyssnande utan ett jag kan fungera så närmar sig detta utvidgade lyssnande ett etiskt lyssnande i sin öppenhet. Fjärde avsnittet avslutas med en annan redogörelse för ett kroppsligt och taktiskt förhållningssätt i några ensamma meningar i listform. ”Minnet i en rörelse”, kroppsmindet och

intoneringen, känslan av det kalla, och därigenom ostämnda instrumentet. Plågan när violinisterna inte stämmer som de borde. Men här slutar vi istället vid lyssnandet som en frigörelse från det kroppsliga: ”En lättnad, jag kan lyssna.” Igen känner jag mig osäker på vad avsikten är. Läsandet tvingar mig att sluta tänka reduktionistiskt och istället närma mig texten liksom musiken med stor öppenhet, ständigt beredd på att omvärdera mina uppfattningar.

Rum: Part

Sista och femte avsnittet, *Rum*, börjar med något som närmast kan liknas vid ett teorikapitel. Det framgår inte i boken men texten är producerad som del av en musikestetisk kurs på Stockholms universitet och temat är lyssnande och perception. Här möter vi bl.a. Jean-Luc Nancy (2007) i hans läsvärda *Listening* och Pauline Oliveros (2005) genom hennes klassiska lyssningsmetoder i boken *Deep Listening*. Kapitlet är, som anges på sidan 219, ”ett försök att öppna upp och vidga de ramar innanför vilka förståelsen av lyssnandet till musik kan diskuteras.” Kapitel 26 skulle jag behöva en smula mer information om för att förstå i detta sammanhang men det består av

en serie poetiska texter med fotnoter till ganska långa textavsnitt. Några av dessa fotnoter har förekommit tidigare.

Part är en fascinerande installation och karta över ett abstrakt fält, konkret tecknat. Jag förstår när jag läser att det finns mer material från det skede då dessa verk växte fram och funderar över vad de skulle ha kunnat lära mig. Egentligen är det synd att det inte finns mer av reflexiv rörelse här mellan *Part* och *Knot* och musik och arkitektur och mellan Kim Hedås och Petra Gipp och mellan de olika platser där dessa verk ställts ut.

Det är i samarbetet med Gipp som jag först förstår innebörden av forskningsfrågan. Kanske är det så det ska vara, när man tagit sig igenom avhandlingen så har man grepp om frågan som ställts initialt? Sista kapitlets inledande "Musiken är" (s. 276) känns spontant kontraintuitiv till detta arbete. Längre ner, dock, läser jag att "avsikten inte är att ge slutliga lösningar på de frågor som är aktuella." "Meningen är inte att med ord besvara frågorna." (s. 279) En bra sammanfattning av de fem delarna följs av en kort genomgång av framtida utvecklingsmöjligheter och några appendix om konstnärlig forskning, om studiemiljön och om de teorier som Kim

Hedås har vänt sig till eller genom. Efter en engelsk sammanfattning och referenser har vi nått till slutet av musiken och texten.

Coda

Åter till forskningsfrågan: "Hur kan förändringarna, som relationer mellan det som är musik och det som inte är musik ger upphov till, skapa möjligheter för komposition?" Utifrån denna fråga, vad kan jag berätta om möjligheterna som skapats för Kim Hedås? Tveklöst har samarbetena med Gipp, Ouzounidis och Laurien skapat just möjligheter för komponerandet men från avhandlingen får vi inte veta mycket om det annat än resultatet. Vi vet att det påverkar men inte hur. Det får mig att tänka att forskningsfrågan i detta fall faktiskt egentligen inte är frågan utan metoden. Kim Hedås använder mötet med det andra, med komponerandets ontologiska motsats, som en metod att förstå hur processerna kan utvecklas och hur hon kan driva sitt eget arbete vidare, i ett försök att optimera sina egna konstnärliga processer. Att se frågan som metod löser delvis också ett annat problem, nämligen att avhandlingen inte positionerar sig gentemot andra konstnärliga arbeten som rör

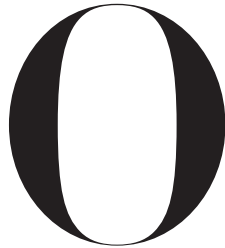
just relationen mellan det som är ”musik och det som inte är musik”. Att diskutera vad som är musik och vad som inte är det i en post-Cage-era utan att beröra sextiotalets experiment på området, gör det onödigt svårt att förstå vad som är avsikten. Men om detta istället är metoden snarare än frågan blir just den bakgrundsanalysen inte lika påträngande viktig.

Kim Hedås avhandling *Linjer: musikens rörelser – komposition i förändring* (www.konst.gu.se) är ett gediget arbete. Det är en avhandling som placerar sig i den tradition som Göteborgs universitet har etablerat för konstnärlig forskning i den nya konstnärliga examensordningen. Språket är vackert, nästan poetiskt, och reflekterande. Svaren är formulerade som möjligheter, där ibland många sådana ges. Frågeställningarna, till en början en smula vaga och inte omedelbart närvarande genom hela arbetet, flyter ibland ut till utkanten för att sedan återvända och uppträda mitt i centrum igen. Här finns således många öppningar för fortsatt forskning. Arbetet kräver sin lyssnare och ju närmare man kommer det, desto tydligare blir det, men tydligheten uppenbarar sig närmast på ett musikaliskt plan snarare än ett strukturellt. Kim Hedås *Linjer* ger oss på så

sätt ett ganska radikalt bud på individuell, intermedial konstnärlig kunskapsutveckling och jag vågar påstå att konstnärlig forskning i musik i Sverige ligger bra till.

*LINES:
MUSIC
MOVING —
COMPOSITION
CHANGING*

A thesis by Kim Hedås, reviewed by Henrik Frisk



One of the first things to strike one on starting to read Kim Hedås' thesis **Music Moving – Composition Changing** is the scope. Sixteen compositions and a 310-page book weigh heavy and, although this is wholly in line with other theses produced in recent years, it is perhaps worth considering just how large an artistic doctoral thesis should actually be. An exemplary DVD documenting the artistic works is well produced and made for reading via a web browser rather than a DVD player – while no digital format lasts a terribly long time, the open HTML format is likely to outlast the closed DVD format.

The 16 compositions, like the 30 chapters, are divided into five themes – the lines of the title:

- Movement
- Identity
- Time
- Memory
- Space

This results in a clear overall presentation of the material, despite its size, although the text itself does resist the reader at times. There is no direct information on how the themes were determined but, as I understand it, they have grown out of the research process and been used as a kind of filter for grouping the music, partly in hindsight

– although I am sure that some of the later works have come into being *through* the filter rather than vice versa, there is no direct information on how the themes were determined. However, as I understand it, they have primarily grown out of the research process and been used as a kind of filter for grouping the music, partly in hindsight. At the end of the first chapter are two standpoints that are perhaps key to all research: “It is impossible to remain anonymous” and “I need to go in as myself”.¹ In the introduction, the research question is presented as: “How can the changes that come into being through relationships between music and what is not music create opportunities for composition?” My immediate response to the research question is to ask how it is even possible

to determine what is undeniably music and what is not, but we will return to that discussion later. The method, which we will also come back to, is described briefly as “A reflexive movement between the different parts of the inquiry.”

Julia Kristeva’s concept of intertextuality is a clear reference when the theme turns to relations between different iterations (repeats) of an artistic work, and it is held up as an immanent part of the task, together with dialogue, hypertextuality, intermediality and ekphrasis. Ekphrasis (a written work that describes another work of art) perhaps stands as the most useful term and what most closely harmonises with the thematics of the thesis, but unfortunately it only occurs in the beginning, for example in a quotation from the book *Intermediality* (Lund, 2002) and in the same quotation again (on p. 260). This is a pity, as Kim Hedås misses an opportunity to set her artistic practice against the formation of a theory with considerable relevance, individuality and potential.

Identity: Raivadiado

In chapter 4, she examines not just the relationship between music and non-music, but also other opposing concepts such as life and death and art

and nature. A biographical piece about Icelandic composer Jon Leifs is used as the structure for what could perhaps be seen as a theory chapter, but one that also serves as an introduction to *Vatt-net*, a choral piece that is not part of the thesis, but mainly to *Raivadiado*. Here we find another piece of the puzzle on our way to understanding this work: in an excerpt from an essay written at an early stage of her research studies, she writes: “I feel just as alien when faced with reconstructing my thoughts over the years. I have always lived in the here and now.” This offers an important explanation, but one that also shows a process of change, as the thesis is a document of work that is connected by nodes across several dimensions that cannot have been produced just in the here and now and that definitely also involve reconstruction on different levels.

Then comes the chapter on *Raivadiado* itself, and its various other incarnations, one of the most fascinating pieces of music in the thesis. It actually originates from another work, Kim Hedås’ music for a production of Strindberg’s *The Dance of Death* at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm in 2007. By being at once idiomatic and natural – natural in the sense of its development being organic and unaffected – it pushes the boundaries

of what is audible and opens us up to the possibility of listening on several levels. However, this is also where one can discern the weakness in the clear structure of the thesis, a weakness that many artistic research projects share: the structure in the presentation does not always do justice to the complexity of the content. In striving for a simple and well structured way into the work, one risks simplifying the complexities for the sake of the form without making them any more comprehensible. *Raiivadiado* could easily slot into any of the five themes, so why restrict it to just the one? Any gains in terms of structure risk being lost when it comes to content. The first part concludes with a reflection on processes and change. This is the first time we encounter Bergson, who feels like an important reference point for *Lines*. Several of the themes in the thesis are central to his work and it is in this chapter that I first understand how unusual this text is, how I have been forced to abandon any reductionist attempt to analyse the statements, and instead give myself up to the flow of the text.

To begin to speak means to enter into the perilous order of discourse, writes Cecilia Rosengren (2009) whom Kim Hedås quotes in chapter 7. Bringing continental philosophy into a work that strives to study the relations between what is music

and what is not leaves me hesitant and slightly confused. What is it in the research question that I do not understand? Based on what I have read and heard so far, would it not have been more practicable to seek to deconstruct the binary relationship between what is music and what is not music? Reading between the lines a little: is her artistic practice a discourse (in Foucault's sense) whose development depends on interfacing with what is not part of the discourse from the outset? How in that case does Deleuze's becoming, which is quoted on the next page of the thesis, fit into the picture? Deleuze's method of getting round dichotomies such as humanity and nature (and perhaps what is music and what is not) is to refer to becoming as a state in itself, which renders it impossible to draw a distinction between the end of one and the beginning of the other. I wonder whether the research question is perhaps more: *How and under what circumstances does life/nature/the world merge with what we define as music?*

In chapter 8 we once again encounter the identification with the present, but with an effort to see time as something coherent. Can we see a piece of composed music as a snippet of coherent time that, for the composer, acts as a marker

in time that can be returned to? Yet I have often been struck by how faulty my memory has proven in this context. Although emotionally I am usually able to go back through the music, the perception has often been distorted and become part of the narrative that one creates, and this is surely part of the dilemma for artistic research: Through what method can the process be revisited and deconstructed without one of the process's most central aspects, subjectivity, suffering? I find myself questioning reflexive movement as a method. Reflexivity is a word that constantly appears in the discussion concerning methods of artistic research. Since one purpose of the research method is to create new interfaces with what is being researched, I would like to know how reflexivity as a research method differs from reflexivity in artistic creation, or, on the occasions when the artistic method is also the research method, how does the method help to shed light on what has previously been hidden away?

Identity: Historien Lyder

Historien Lyder is a collaboration between Kim Hedås, Christina Ouzounidis, Teatr Weimar and Ensemble Ars Nova. Christina Ouzounidis, her-

self a doctoral student at Malmö Theatre Academy, is one of the dramatists who helped build up Teatr Weimar's reputation as one of the more progressive postdramatic theatre companies in Sweden. I saw the production in Stockholm at Teatr Galeasen, which reminds me of the notion that the documentation of an artistic work can seldom be the work itself.

The point of departure for *Historien Lyder* was a radio play and the score is ten improvisational models with instructions, which on a conceptual level are initially reminiscent of Stockhausen's *Kurzwellen* or *Plus-Minus*. First comes an improvisation that, through various processes, is steered towards a fixed form for three instruments and three actors. The three instruments are accompanied by an electroacoustic track, recordings of voices and, perhaps most importantly, a fourth joint instrument made up of the trio in its entirety. The process is described as a consequence of events and attitudes, but unfortunately we do not find out any more about the relationship between text and music or between direction, scenography, music and acting. This is a discussion that I feel sure could have added a great deal to this thesis. It is no doubt difficult to ascertain what is music and what is not – and therefore the encounters with

Ouzounidis and Teatr Weimar ought to be highly relevant in terms of the research question. We gain a more general discussion on the identity of music drama in the following chapter via Hans Gefors' thesis (2007) and Kaija Saariaho's opera *L'Amour de Loin*. There is also an explanation of perhaps why the author's own processes have not been explored: "I find it problematic to write about myself, my choices, my thoughts, my dreams."

Time: Illusion and Intermezzo

Illusion is a collaboration with Petra Gipp and her *Refugium* that was first presented at Kivik Art Centre. This is a sound and architecture installation in nature where the listener is surrounded by sound from six loudspeakers – music with no beginning or end. *Illusion*, discussed in the opening of the third section "*Time*", avails itself of movements in sound that she describes as "a flow of musical events", creating positions that give both "space and time", an idea that leads me back to music drama, to Schopenhauer's causality and Richard Wagner. "In the piece called *Illusion*, the past has the function of imbuing the future with uncertainty," (p. 150) writes Kim Hedås, and here I myself am uncertain about whether we are

talking about the installation or just the music (and where is the boundary?), but *Illusion* is portrayed in the description as an eternal cliffhanger. Somewhat surprisingly, she then writes that thoughts about time and memory, although they are not part of the audible and nor should they be, still can be important to the composing process. As a structure it merely serves the composing process. But in that case, where does it end? And, again, what function does the collaboration with Petra Gipp have and what role does the structure play in their joint work?

The question of documentation briefly comes up in chapter 15 (p. 167) indicating a critical attitude towards the need to document everything, important and insignificant, high and low. The collaboration with Petra Gipp leads to another type of collaboration, with designer Thomas Laurien: music and film as two spaces that lend each other new dimensionalities. *Intermezzo* is music that has been recycled and relates back to other works by Kim Hedås (*Möbelmusik*, *Stilla liv*, *Bröllopsmusik*). The project was presented in autumn 2010 and comprises "sound that is drawn from various sources, a particular way of handling these disparate sounds through composition work and certain set preconditions." Unfortunately, we

do not get to know how the film and the music affected each other. The music for *Intermezzo* was taken from another project and this fact makes it clear to Kim Hedås how the change comes through the context. She thus poses the question “What does what is not heard do to the listening experience?” (p. 181). But what exactly is being *heard* and what does the listening entail? Can it not be said that what affects the *listening* is also heard? The answer provided by her is that the music encompasses a combination of the audible and the inaudible.

I listen and watch *Intermezzo*. Time moves forward and yet stands still, is frozen. It resembles an opera aria, where the action, or the drama, comes to a halt while the music continues, and then stops. I am really curious to find out how the combination was made. Since the music already existed, were the images synchronised to it? Or is the relationship merely the result of chance? Who did what? How? Why am I not told more?

Memory

The fourth section, *Memory*, revisits the theme of continuation and transformation. A broken process, a piece that needs remixing; everything is so

obvious until one is sitting there with nothing remaining except as a gentle haze. The situation where the artistic process is no longer accessible is described in poetic terms. It makes me think of dreams that, when you wake up, are so clear but as soon as you try to recount them they are gone. It is there in memory, but not available to express in words. It is not a metaphor, but as a real and yet inaccessible entity. Freud calls these primary and secondary processes, and it is in the translation between these levels of consciousness that things can go awry. Art is a primary process and language and consciousness belong to the secondary one, and the task of artistic research is partly to create an interface between the two.

A few paragraphs quickly touch on the notion of the self and the other, Kristeva’s strangeness and Rimbaud’s play on the first and third persons in “Je est un autre”. Kim Hedås writes about the need to transform, first oneself and then the composition in order to progress. Is she not primarily speaking of a transformation of the self, mediated through the artistic practice, rather than an actual encounter with the other? Again, I wonder what change this encounter brought about and how it developed. Was it involuntary? Easy? Difficult? Creative? Destructive? Was it welcome? These

are weighty topics and the Kristeva quotation is rather left hanging in the air, with the reader left to guess its purpose. I return to the music and get a vague notion, perhaps feel I understand, but it is quickly swept away again.

Page 197 presents an overview of some of those who have previously asked questions about music and art's relationship with other elements, such as text. These include Kurt Schwitters, Stockhausen, Duchamp, Cage and Öyvind Fahlström. One sentence, a single "Yes", gives me the impression that Kim Hedås connects to the idea concerning the transience of the thoughts. And here the thesis affiliates *implicitly* to the transformations that characterised the 20th-century art world – although without a more in-depth discussion. In the nineteenth century words became music, soup cans became art, made-up languages became literature, silence became music, urinals became sculptures, machines made music, wordplay became poetry and noise became sound which became music. Is the 21st-century transformation that music becomes research?

Chapter 22 moves on, from the transformation of the one to the other, towards an *addition* of the one to the other. This is where we find the need for repetition, continuity and tradition. And there is

one closing sentence that strikes me: "The very first time, my hands can pick up the impulse to conduct the self into the act of listening; the very first time, the meaning of the music can be understood, despatched to the memory at the speed of light." When the self is conducted into the act of listening this is not, as I read it, a question of transformation from one state to another, but of one thing being added to another. It is the corporeality, the hands moving, that creates the conditions for "listening" and "self" to merge. Without pondering how listening *without* a self can work, in its openness this expanded notion of listening approaches an ethical listening. The fourth section concludes with another account of a corporeal and tactile approach through a list of individual statements. "Memory in movement", corporeal memory and tuning, the feel of the cold, and thus out-of-tune, instrument. The torment when the violinists are not in tune as they should be. But here we stop at listening as a liberation from the corporeal: "A relief, I can listen." Again, I feel unsure what the intention is here. Listening forces me to stop thinking in reductionist terms and instead approach the text, like the music, with great openness, constantly prepared to revise my opinions.

Space: Part

The fifth and final section, *Space*, begins with something that most closely resembles a theory chapter. It is not made clear in the book, but the text was produced as part of a musical aesthetics course on the theme of listening and perception at Stockholm University. Here we meet thinkers such as Jean-Luc Nancy (2007) through his book *Listening* and Pauline Oliveros (2005) through her *Deep Listening*. As stated on page 219, the chapter is “an attempt to open up and expand the frameworks within which understanding of listening to music can be discussed.” I would require a touch more information about chapter 26 to understand it in this context, but it comprises a series of poetic texts annotated with quite long footnotes. Some of these footnotes have appeared previously.

Part is a fascinating installation and a physical map of an abstract field. As I read, I understand, that there is more material from the collaborative process through which these works grew, and I wonder what they could have taught me. It is actually a pity that there is not more reflexive movement here between *Part* and *Knot*, and music and architecture, and between Kim Hedås and Petra Gipp, and between the different locations where these works have been installed.

It is in the collaboration with Gipp that I first understand the meaning of the research question. Perhaps this is a natural consequence? Once you work your way through the thesis, you gain a handle on the question that was posed at the beginning? The final chapter’s opening statement “Music is” (p. 276) appears to me to be counter-intuitive to this work. Further down, however, I read that “the intention is not to provide final solutions to the issues in question”, and “The idea is not to answer the questions in words.” (p. 279) A good summary of the five sections is followed by a brief examination of future development opportunities and a few appendices on artistic research, the study environment and the theories that Kim Hedås has turned to or immersed herself in. After an English summary and bibliography, we reach the end of the music and of the text.

Coda

Back to the research question then: “How can the changes that come into being through relationships between music and what is not music create opportunities for composition?” Based on this question, what can I say about the opportunities that have been created for Kim Hedås? There

is no doubt that the collaborations with Gipp, Ouzounidis and Laurien have created opportunities for composition, but the thesis tells us little about this except the outcome. We know that forces are at work, but we do not know how they work. This prompts me to think that in this case the research question is actually not the question at all, but the method. She uses encounters with the other, with the ontological opposite of composition, as a method for understanding how the processes can be developed and how she can drive her own work forward, attempting to optimise her own artistic processes. Looking at the question as the method also partly resolves another problem, namely that the thesis does not position itself in relation to other artistic work that touches on this relationship between what is “music and what is not”. Discussing what is music and what is not in a post-Cage era without referring to the experimentation of the 1960s in this field makes it unnecessarily difficult to understand her intentions but if, instead, this is the method rather than the question, such background analysis does not become quite so pressingly urgent.

Kim Hedås' thesis *Lines: Music Moving – Composition Changing* is a solidly composed work. It is a thesis that places itself in the fine tradition

that the University of Gothenburg has established for artistic research in the new artistic system of qualifications. The language is beautiful, almost poetic, and reflective. Answers are formulated as opportunities, with many such being given at times. The questions, initially a touch vague and not immediately present through the whole work, sometimes float out to the edges, before returning and taking centre stage again. This sets up many openings for continued research. This work demands its listeners and the closer one gets to it, the clearer it becomes, but this clarity manifests itself on more of a musical level than a structural one. As such, Kim Hedås' *Lines* represents quite a radical call for individual, intermedial artistic knowledge advancement and I would suggest that artistic research in music in Sweden is all the healthier for it.

The full thesis can be downloaded from www.konst.gu.se.



*FRÅN
RÖRELSE UR
REFLEKTION I
TILLBLIVELSE:
DANSAREN
OCH DEN
KONSTNÄRLIGA
PROCESSEN*

Projektledare: Cecilia Roos/Text: Josefine Wikström

Med det ena benet i den professionella dansarens reflekterande praktik och det andra i ett filosofiskt tänkande som kretsar kring kroppens och jagets sinnliga erfarenhet av världen har detta forskningsprojekt varit en djupgående undersökning av den samtida dansarens roll inom konstnärliga processer.

I den klassiska baletten och till viss del även inom den moderna dansen sågs dansaren främst som ett verktyg eller medel för att uppnå målet som var dansen. Detta bröts tvärt med framväxten av samtida dans i början av 1950-talet då dansaren fick en mera betydelsefull – för att inte säga helt central – roll i skapandet av koreografi och dans. Dansaren förväntades då att ta egna initiativ i den koreografiska processen, till exempel genom att själv generera rörelsematerial utifrån improvisationsövningar som därmed var grundade på dansarens egen kropp och erfarenhet snarare än ett etablerat ideal. I dag är båda dessa perspektiv på dansarens roll representerade inom samtida dans. Dansare förväntas på så sätt i dag att både kunna instudera färdigt och tekniskt komplicerat rörelsematerial likväl som att skapa nya rörelser utifrån till exempel en idé som uttryckts av koreografen. Oavsett vilken av dessa två aspekter som betonas av olika koreografer utgör den sam-

tida dansaren en fundamental roll i den konstnärliga processen. Projektledare för det treåriga forskningsprojektet *Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen*, Cecilia Roos, beskriver träffande i delrapporten till projektet det skifte som skett i synen på dansarrollen:

”Till skillnad mot när jag började arbeta som dansare, och oavsett genrer och arbetsplats, ser dansaren provandet och experimenterandet som en självklar del av arbetet. Att det inte bara är något som förväntas av henne utan att det framförallt är något som hon förväntar sig och vill. Det tillsammans med en rad andra faktorer bidrar till att dagens dansare, i betydligt större utsträckning än tidigare, arbetar självständigt och reflekterande i dialog med koreografen.[...] intresset ligger i process och tillblivelse.” (Roos, 2012, s. 17).

Men hur kan dansarens arbete med att lära in, skapa och uppföra dans beskrivas och förstås?

Vilken funktion har språket och minnet i en sådan process? Vad är förhållandet mellan att se, lära sig och göra en rörelse? När blir, så att säga, rörelsen till och hur kan dansaren reflektera över denna process? Så löd några av de frågor som forskningsprojektet har velat ställa och vars övergripande syfte var att närma sig en förståelse och ett begreppsliggörande av den konstnärliga processen sett från den professionella dansarens perspektiv.

Metod: En reflekterande praktik

Centralt i forskningsprojektet har varit att utgå från dansarens praktik och erfarenhet av den konstnärliga processen. Teoretiskt har forskningen varit förankrad i den filosofiska inriktningen fenomenologi inom vilken människans sinnliga och kroppsliga erfarenhet framhävs. Projektet har på så sätt varit både empiriskt och praktiskt så väl som teoretiskt. Men betoning har framförallt legat på att reflektionen och tänkandet ska springa ur dansarens egna reflekterande praktik. Metoden speglades också i sammansättningen av forskargruppen som utgjordes av Cecilia Roos som är professor i dansinterpretation och med livslång arbetserfarenhet som dansare. Övriga forskare var Katarina Elam, fil.dr. i estetik, Anna Petronella

Foultier, doktorand i filosofi, Chrysa Parkinson, professor i dans och med lång erfarenhet som dansare internationellt samt Cecilia Sjöholm, professor i estetik.

För att möjliggöra en erfarenhetsbaserad forskning med utgångspunkt i dansarens praktik har projektet varit knutet till Cecilia Roos medverkan som dansare i verket *NOW SHE KNOWS* av den norska koreografen Ina Christel Johannesen. Johannesens arbetsmetod grundas på en kontinuerlig dialog med dansaren vilket var avgörande för projektet. Parallellt med Roos instudering, repetitioner och uppförande av verket träffades forskningsgruppen regelbundet och genomförde textseminarier. Roos förde dessutom loggbok under hela projektets gång. Förutom en delrapport och en bok som innehåller experimentellt skrivna essäer av varje deltagare och en film har forskningsgruppen medverkat vid flera internationella konferenser om konstnärlig forskning.

Inifrån- och utifrånperspektiv: tanke/handling, då/nu, intention/impuls

Konceptuellt närmade sig projektet problemställningen om dansarens roll i den konstnärliga processen från ett så kallat "inifrån"- och

”utifrånperspektiv” som också kan förstås som ett ”utövar”- och ”betraktarperspektiv”. Det första perspektivet kan förstås som en intuitiv, prövande och kroppslig erfarenhet som till exempel när dansaren befinner sig mitt uppe i instuderingen av nytt och okänt rörelsematerial. Det andra perspektivet ger mera utrymme för medveten reflektion, verbalisering och artikulering och kan till exempel intas av besökaren av dans som genom sitt avstånd till verket kan reflektera över det på ett helt annat sätt. Men de två perspektiven kan också flyta ihop på ett mera komplext sätt och intas av en och samma dansare vid olika tillfällen av en konstnärlig process eller artikulera två olika sätt att närma sig en rörelse. Roos ger ett tydligt exempel på hur de två perspektiven kan synliggöras och användas i dans och specifikt i relation till inläring av rörelser:

På Kungliga Operan i Stockholm, jag arbetar med att instudera ett solo ur Mats Eks dansverk *Lägenhet*. I studion finns två solister. Tanken är att båda ska lära sig solot för att sedan alternera under föreställningsperioden. Vid ett tillfälle under solot ska dansaren stå med ryggen mot publiken för att sedan hastigt vända sig om. Vid instuderingen blir den ena dansaren helt upptagen av varifrån rörelsen startar i kroppen, var armarna befinner sig i vändningen, vilken riktning fötterna har, om överkroppen vrider sig lika snabbt som underkroppen,

om hon tittar i ögonhöjd eller neråt under vändningen o.s.v. Den andra dansaren frågar varför hon ska vända sig, hon vill ha ett motiv. Vänder hon sig från något eller till något? (Roos, 2012, s. 49)

Exemplet illustrerar hur den ena dansaren tycks använda sig av ett utifrånperspektiv i sin instudering av rörelsen. Hon är med andra ord mest intresserad av hur rörelsen *ser ut*. Den andra dansaren kan förstås använda sig av ett inre perspektiv eller blick på rörelsen och behöver därför veta *varför* hon ska göra den. Även om ett av forskningsprojektets många slutsatser var att de två perspektiven inte går att särskilja, utan istället ständigt flyter samman, synliggör exemplet att dansaren kan närma sig en rörelse helt olika beroende på vilket perspektiv han/hon har till den.

Processen: Textseminarier och fysisk träning

Den lilla forskning som gjorts i dansarens eller utövarens roll i konstnärliga processer har sällan varit knuten till en konkret process utan har istället undersökt utövarperspektivet mera generellt. Det var därför viktigt att detta forskningsprojekt hade en konkret konstnärlig process att utgå ifrån. Det möjliggjorde för mera precisa och fördjupade iakt-

tagelser och analyser. Lika viktigt var att det inte var det specifika verket som skulle undersökas utan istället dansarens erfarenhet av att arbeta med det. Metodologiskt valdes tre delar ut från koreografin som projektet kom att fokusera på. För det första en sex minuter lång rörelsesekvens som arbetades fram i dialog mellan koreografen, Roos, och en annan dansare, för det andra ett solo som dansades av Roos och som var utarbetat av henne själv utifrån idéer som koreografen förmedlade. Slutligen valdes ett solo som skapats av och för en annan dansare i verket men som Roos var tvungen att lära sig då hon ersatte denna vid ett gästspel.

De olika delarna ur koreografin valdes ut för att de framarbetades på olika sätt samt att förutsättningarna för instuderingen av dem skiljde sig åt. På så sätt reflekterade de över hur olika typer av rörelsematerial kräver olika metoder för att skapas, instuderas och uppföras.

Seminarierna som pågick parallellt med Roos medverkan i NOW SHE KNOWS inleddes till en början med att en deltagare valde en text som alla läste och som diskuterades gemensamt. Men efter en kort tid upplevde gruppen att något saknades på seminarierna och så snart Roos hade rörelsematerial från verket inleddes varje tillfälle med en timme fysisk uppvärmning där man lärde ut delar ur de tre valda rörelsesekvenserna. Detta följdes

alltid av en diskussion av rörelsernas dynamik, tempo, riktning och känsla.

Den fysiska träningen blev en viktig brytpunkt i projektet då det gjorde det möjligt för de olika perspektiven i projektet att mötas: dansarens och betraktarens, det intuitiva och det reflekterande, akademikers och utövares samt det impulsiva och det medvetna. Denna kroppsliga delade erfarenhet ledde till mera djupgående diskussioner. Till exempel beskriver Katarina Elam i sin essä hur den "fysiska träningen påverkade mitt sätt att se på och förhålla mig till såväl dans som forskning om dans. Min egen kroppsliga process kom nämligen att bli en reell del av det som frågeställningarna för mitt delprojekt omfattade." (Elam, 2012, s. 60)

Teoretiskt perspektiv: tillämpad estetik

Teoretiskt har projektet vilat på den filosofiska inriktningen fenomenologi och då framför allt på den franska tänkaren Maurice Merleau-Ponty samt på praktisk-reflekterande kunskapsteori med rötter i bland annat den amerikanska pragmatismen. Inom fenomenologin ligger den sinnliga erfarenheten av världen till grund för vår uppfattning av den. Människokroppen blir ur ett sådant perspektiv central då det är genom den som vi ser,

hör och känner och därmed erfar världen. Det gör också, som Foultier beskriver i sin essä, att "vareblivningen och rörligheten" blir "beroende av varandra." (Foultier, 2012, s. 108). Projektet har också lutat sig mot mera samtida fenomenologi som till exempel den så kallade "kulturella fenomenologin" – myntad av antropologen Thomas J. Csordas – där kroppen betraktas som oskiljbar från andra företeelser omkring den. Kroppslig erfarenhet, beskriver Elam, blir ur ett sådant perspektiv självklar: "[...] att vara uppmärksam på den egna kroppen kan [...] säga oss något om världen och de människor som omger oss." (Elam, 2012, s. 64)

Att forskningsprojektet har fört dialog med och använt sig av filosofi och estetik har framför allt gjort det möjligt för forskarna att närma sig en förståelse och begreppsliggörande av dansarens komplexa reflekterande praktik. Filosofiskt och teoretiskt förankrade begrepp har alltså inte artificiellt "klistrats på" beskrivningar av dansarens erfarenhet. Snarare har olika filosofiskt grundade förståelser om till exempel kroppen, rörelse och sinneserfarenhet erbjudit stoff för en erfarenhetsgrundad process som tidigare inte formulerats. Samtidigt har Roos detaljerade och noga analyserade arbete som dansare möjliggjort att filosofiska idéer och tankeföreställningar fått en annan empirisk eller praktisk resonans.

Den unika kroppens erfarenhet

Ett återkommande inslag i projektet var betoningen på varje individs specifika erfarenhet såväl som varje tillfälles olikhet och dess effekt i instuderingen och skapandet av rörelser. Detta framgår till exempel från Roos loggbok där hennes sätt att närma sig en ny rörelse kan skilja sig åt bland annat beroende på rummets förhållande till rörelsen. Roos skriver: "För dansaren är upplevelsen av varje enskild rörelse individuell" (Roos, 2012, s. 12). Att varje persons och kropps erfarenhet skiljer sig betonas också inom fenomenologin. Till exempel beskriver Foultier, att det Merleau-Ponty kallar för den "levande kroppen" aldrig är given utan är olika för alla. Den har ett eget perspektiv på världen med sina specifika erfarenheter och har alltid "förmågan att ge en ny mening till den givna situationen" (Foultier, 2012, s. 115).

Språkets betydelse i dans

Ett annat centralt tema i projektet har varit språkets betydelse för dansarens erfarenhet av den konstnärliga processen. Hur memorerar till exempel dansaren långa stycken koreografi? Vilken funktion har kroppsligt förankrade metaforer i instuderingen av nya rörelser? På vilket sätt hänger rörelsen och

språket ihop? Går de ens att skilja åt och vad säger det om människokroppen mera generellt?

Flera av essäerna visar på att språket spelar en betydande roll i inläringen, skapandet och uppförandet av dans. Ibland kan till exempel ett associativt ord – snarare än seendet av en rörelse – vara det som krävs för att dansaren ska förstå hur den ska göras. Lika viktigt som det är att se och känna rörelsen beskriver Elam betydelsen av att de språkliga metaforer som används inom dans är tydligt förankrade i kroppen då det gör dem oskiljbara från rörelsen. "Orden blir diffusa om de separeras från det som praktiserar; rörelserna mer abstrakta och svårfångade utan orden. Den här språkliga dimensionen känns onekligen som en viktig iakttagelse rörande träning och inläring av dans." (Elam, 2012, s. 66)

Språket har också en viktig betydelse i memorerandet av rörelser. Många dansare använder sig av små minneslappar klottrade med halva ord och meningar som är obegripliga för alla utom dansaren själv men som blir till ett slags "score" för dansaren. Detta score "ljudas" även ofta igenom i instuderingen av en rörelsesekvens vilket gör att rörelsen också registreras på ytterligare en sinnlig nivå. Elam beskriver även hur gruppen i sina diskussioner och fysiska övningar upptäckte att dansare tycks utveckla egna begrepp och meta-

forer som springer direkt ur deras egen praktik. Hon skriver: "Stundtals tycks det mest handla om beskrivningar som ackompanjerar rörelsen och verbaliserar det mest framträdande. Ett slags visa-göra-säga som inte minst fungerar som ett stöd för minnet. Den här blandningen av att göra och säga är betecknande som metod för estetiska läroprocesser." (Elam, 2012, s. 65)

Samtidigt som talat och skrivet språk kan artikulera invecklade processer som dansaren erfar betonar Parkinson i hennes och Roos dialogartade text rörelsens potential av att inte helt kunna definieras i ord: "Language is very useful in physical processes for its ability to make distinctions between things. Movement is useful for its ability to humble and question those distinctions." (Roos, Parkinson, s. 29)

Samtidskonst: förändrad konstnärs- och utövarroll

Med samtidskonstens framväxt efter andra världskriget förändrades konstnärsrollen som då blev mera inriktad på samarbete och process än tidigare. Med samtidskonst-begreppet och med den förändrade konstnärsrollen förändrades även utövarrollen inom konstarter som dans, teater och musik. Trots detta omvälvande skifte

har forskningen kring utövarens konstnärliga process, inom dans såväl som inom andra konstnärliga områden, varit näst intill obefintlig. Projektet *Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen* har därmed inte bara synliggjort dansarens roll, utan också radikalt bidragit med kunskaper till andra konstarter, där samarbete och den reflekterande utövaren utgör en självklarhet snarare än ett undantag.











*MOVEMENT,
REFLECTION,
CREATION:
THE DANCER
AND THE
ARTISTIC
PROCESS*

Project Manager: Cecilia Roos/Text: Josefine Wikström



ith one foot in the professional dancer's reflective practice and the other in a philosophical approach grounded in the body and the individual's sensual perception of the world, this research project is an in-depth study of the contemporary dancer's role in artistic processes.

In classical ballet and to a certain extent also within modern dance, the dancer was seen essentially as a tool or a means to achieve the objective that was the dance. This was turned on its head with the emergence of contemporary dance in the early 1950s, when the dancer took on a more significant – not to say central – role in creating the choreography and dance. The dancer was now expected to bring his or her own initiative to the choreographic process, for example by contributing movement material, created out of improvisation sessions that were based on the dancer's own body and experience rather than an established ideal. Today, these two disparate takes on the dancer's role are both represented in contemporary dance. The dancer is thus now expected to be able to learn pre-determined and technically complex movements and to create new movements, perhaps based on an idea expressed by the choreographer. Whichever of these two aspects a chore-

ographer chooses to focus on, the contemporary dancer plays a fundamental role in the artistic process. In an interim report, the Project Manager for the three-year research project *Movement, Reflection, Creation: The Dancer and the Artistic Process*, Cecilia Roos, describes the shift that has taken place in how the dancer's role is perceived:

Unlike when I started working as a dancer, and irrespective of genre and workplace, dancers see the exploration and experimentation as an integral part of the job – not just as something expected of them, but as something they expect and indeed want. Coupled with a host of other factors, this means the dancers of today, much more than used to be the case, work independently and reflectively in dialogue with the choreographer. [...] The interest lies in the process and the creative act. (Roos 2012, p. 17)

But how can the work of the dancer in learning, creating and performing dance be described and understood? What function do language and

memory have in such a process? What is the relationship between seeing, learning and reproducing a movement? At what point is the movement created and how can the dancer reflect on this process? These were just some of the questions that the research project chose to address, with a view to achieving a greater understanding and conceptualisation of the artistic process, as seen from the perspective of the professional dancer.

Method: Reflective practice

Key to the research project was a focus on the dancer's practice and experience of the artistic process. Theoretically, the research was anchored in the philosophical discipline of phenomenology, which brings human sensory and corporeal experiences to the fore. The project was thus empirical, practical and theoretical. However, the core emphasis was on the way reflection and thought emerge from the dancer's own reflective practice. The methodology was also reflected in the composition of the research team, headed by Cecilia Roos, professor of dance interpretation with a lifelong career as a dancer. The other researchers were Katarina Elam, who holds a PhD in aesthetics, Anna Petronella Foulter, a doctoral student of philosophy, Chrysa Parkinson, professor of dance

with extensive experience as an international dancer, and professor of aesthetics Cecilia Sjöholm.

To enable experiential research founded in the practices of the dancer, the project was linked to Cecilia Roos' involvement as a dancer in the work *NOW SHE KNOWS* by Norwegian choreographer Ina Christel Johannesen. Johannesen's working method is based on a continuous dialogue with the dancer, which was crucial for the project. In parallel with Roos' learning, rehearsal and performance of the work, the research team regularly met up and held text seminars. Roos also kept a logbook throughout the course of the project. In addition to an interim report, a book containing experimentally written essays from each participant and a film, the research team attended a number of international conferences on artistic research.

The internal and external perspective: thought/action, then/now, intention/impulse

Conceptually, the project approached the question of the dancer's role in the artistic process from both an internal and an external perspective, which can also be taken to mean a "practitioner" and "observer" perspective. The first element can be understood as an intuitive, exploratory and

corporeal experience such as when the dancer is learning new and unfamiliar movements. The second element allows more scope for conscious reflection, verbalisation and articulation, and may for example be attributed to dance spectators who, through their distance to the work, can reflect on it in an entirely different way. However, the two aspects can also coalesce in a more complex manner, adopted by the same dancer at various points in the artistic process, or articulate two different ways of approaching a movement. Roos gives a clear example of how the two perspectives can manifest themselves and be applied in dance, specifically in relation to the learning of movements:

At the Royal Opera in Stockholm, I'm rehearsing a solo from Mats Ek's dance piece *Apartment*. In the studio are two soloists. The idea is that both will learn the solo so that they can then alternate during the run of performances. At one point during the solo, the dancer is required to stand facing away from the audience and then quickly turn around. During the rehearsal, one of the dancers becomes fixated on where the movement begins in the body, where the arms are during the turn, where the feet are pointing, whether the upper body turns as quickly as the lower body, whether she keeps her head up or looks down during the turn, and so on. The other dancer asks why she is turning, she wants to know the motivation. Is she turning away from or towards something? (Roos 2012, p. 49)

This example illustrates how the one dancer appears to apply an external perspective in learning the movement. In other words, she is most interested in how the movement *looks*. The other dancer can be said to apply an inner perspective or approach to the movement and therefore needs to know *why* she is doing it. Although one of the research project's many conclusions was that the two perspectives are inseparable, constantly merging into each other, the example indicates that dancers are able to approach a movement very differently depending on the perspective that they adopt.

Process: Text seminars and physical training

The limited research that has been conducted into the role of the dancer or practitioner in artistic processes has rarely been linked to a concrete process, instead studying the perspective of the practitioner in a more general sense. It was therefore important that this research project had a specific artistic process on which to focus. This enabled more precise and in-depth observations and analyses. It was equally important that the research pertained not to the specific work, but to the dancer's experience of working with it. In terms of methodology, three sections of the choreography were

chosen as the focus of the project. The first was a six-minute long sequence of movements arising out of a dialogue between the choreographer, Roos and another dancer, while the second was a solo danced by Roos created by her on the basis of ideas expressed by the choreographer. The final choice was a solo that was created by and for another dancer in the piece, but that Roos was required to learn when she replaced the latter during a guest performance.

The sections of choreography were selected because they were developed in different ways and because the conditions for learning them differed. This prompted reflections on how different types of movement require different methods of creation, learning and performance.

The seminars that ran alongside Roos' participation in *NOW SHE KNOWS* initially began with one of the participants choosing a text that everyone read and then discussed within the group. However, the group soon felt that something was missing from the seminars and, once Roos had some dance sequences from the work under her belt, each session began with an hour of physical warm-up and her teaching phrases from the three chosen sequences. This was always followed by a discussion of the dynamic, tempo, direction and feel of the movements.

The physical training became an important breakthrough in the project, as it made it possible for the different perspectives in the project to come together: the dancer's and the observer's, the intuitive and the reflective, the academic's and the practitioner's, the impulsive and the conscious. This shared corporeal experience led to many discussions. In her essay, for example, Katarina Elam describes how the "physical practice affected my way of seeing and relating to both dance and research into dance, since my own corporeal process became associated with the questions that my sub-project was covering." (Elam 2012, p. 60)

Theoretical perspective: applied aesthetics

In theoretical terms, the project was based on the philosophical discipline of phenomenology and in particular French thinker Maurice Merleau-Ponty, as well as the practical/reflective theory of knowledge that has its roots in American pragmatism, amongst other things. According to phenomenology, the sensual experience of the world informs our perception of it. Within such a perspective, the human body becomes key, as it is through the body that we see, hear and feel, and thus experience the world. As Foultier describes in her

essay, it also means that “perception and movement” become “dependent on each other.” (Foultier 2012, p. 108). The project has also had a leaning towards more contemporary phenomenology, including “cultural phenomenology” – a term coined by the anthropologist Thomas J. Csordas – where the body is considered inseparable from the other phenomena around it. Within such a perspective, Elam writes that corporeal experience becomes integral: “[...] being aware of our own body can [...] tell us something about the world and the people around us.” (Elam 2012, p. 64)

The fact that the research project has held a dialogue with and applied elements of philosophy and aesthetics has, above all, enabled the researchers to gain a better understanding and conceptualisation of the dancer’s complex reflective practices. Concepts rooted in philosophy and theory have thus *not* been artificially “cut and pasted” onto descriptions of the dancer’s experience. On the contrary, different philosophy-based understandings of the body, movement and sensory perception have provided the fabric for an experience-based process that has never before been articulated. At the same time, Roos’ detailed and carefully analysed work as a dancer has enabled philosophical ideas and notions to take on a different empirical or practical resonance.

The unique corporeal experience

A recurring aspect of the project was the emphasis on each individual’s specific experience and on the differences of each separate occasion, and the effect this has on learning and creating movements. This is illustrated in Roos’ logbook, according to which her way of approaching a new movement can vary due to factors such as the way the space relates to the movement. Roos writes: “The perception of each separate movement is personal to the dancer” (Roos 2012, p. 12). Phenomenology also posits that each person’s and body’s experience is different. Foultier, for example, states that what Merleau-Ponty calls the “living body” is different for everyone, rather than being a definite state. It has its own perspective on the world with its specific experiences and always has “the ability to bring new meaning to a given situation” (Foultier 2012, p. 115).

The significance of language in dance

Another central theme of the project was the significance of language in the way the dancer experiences the artistic process. How, for example, does the dancer memorise long sequences of choreography? What function do body-related

metaphors play in the learning of new movements? What is the relationship between the movement and the language? Is it even possible to separate one from the other, and what does this say about the human body more generally?

Several of the essays suggest that language plays a significant role in the learning, creation and performance of dance. Sometimes, for example, an associative word – rather than seeing a movement – can be what it takes for a dancer to understand how to do it. As important as it is to see and feel the movement, Elam describes the equal significance of the linguistic metaphors used within dance being clearly associated with the body, making them inseparable from the movement. “The words become diffuse if they are separated from what is being performed, while the movements become more abstract and difficult to capture without the words. This linguistic dimension appears to be an undeniably important observation concerning dance rehearsal and learning.” (Elam 2012 p. 66)

Language also plays a significant role in the memorising of movements. Many dancers make use of small crib sheets crammed with half-words and phrases that are incomprehensible to anyone but the dancer who wrote them, creating a kind of “score” for the dancer. This score is often “sound-ed out” when learning a sequence of movements,

causing the movement to be registered on yet another sensory level. Elam also describes how, in its discussions and physical exercises, the group discovered that dancers appear to develop their own terminology and metaphors that grow organically from their own practices. She writes: “At times, the emphasis appears to be on descriptions that accompany the movement, verbalising the most prominent features – a kind of show-do-say system that helps fix the movement in the memory. This mix of doing and saying is a typical method for aesthetic learning processes.” (Elam 2012, p. 65)

While spoken and written language are able to articulate complex processes that the dancer experiences, Parkinson – in her and Roos’ dialogue-like text – emphasises the potential of a movement not to be entirely definable in words. “Language is very useful in physical processes for its ability to make distinctions between things. Movement is useful for its ability to humble and question those distinctions.” (Roos, Parkinson p. 29)

Contemporary art: a change in the role of the artist and practitioner

With the emergence of contemporary art after the Second World War, the role of the artist developed,

becoming more focused on collaboration and process than was previously the case. As the concept of contemporary art became established and the role of the artist changed, the role of the practitioner in artistic spheres such as dance, theatre and music also changed. Despite this revolutionary shift, research into the artistic process of the practitioner, within dance and other artistic arenas, has remained almost non-existent. The project *Movement, Reflection, Creation: The Dancer and the Artistic Process* has thus not only highlighted the role of the dancer, but also made a radical contribution to knowledge in other arts, where collaboration and the reflective practitioner are the rule rather than the exception.

See pictures on pp. 100–102.

*FORMIER
AV
HÅLLBARHET*

Av Johan Redström

Former av hållbarhet var en undersökning av hur frågor kring hållbar utveckling påverkar hur vi ser på design: vad det är och vad det gör. Designområdet är i mångt och mycket ett problemlösande fält där bruk och brukare, och i praktiken inte minst industrins och i vissa fall också det omgivande samhällets behov, står i fokus. Således blir det grundläggande perspektivet ofta vad design och designer kan göra för någon eller något, vilka värden design kan skapa och tillföra. Det här projektet syftade på sätt och vis till det motsatta: i stället för att fråga oss vad design kan göra för att skapa en mer hållbar utveckling, ställde vi oss frågan vad problematiken kring hållbar utveckling kan göra för design. Grunden för detta är en önskan om en kritisk designforskningspraktik, ett sätt att arbeta med den ämnesmässiga utvecklingen av området genom experimentell design.

Designområdet befinner sig i ett på många sätt kritiskt skeende. Det råder till synes närmast konsensus kring områdets betydelse för samtida konkurrenskraft. Samtidigt blir det alltmer tydligt att området saknar den kritiska tradition som krävs för att kunna granska den inte helt problematiska industriella logik som disciplinen i grunden vilar på (till exempel, se Thackara 1988, Dunne och Raby 2001, eller Fry 2009). Behovet av en sådan omprövning inbegriper inte bara nya metoder och material, utan i hög grad även hur design institutionaliserats, dess fundament och definitioner.

Bakgrund

På Interactive Institute, där jag tidigare var verksam, hade vi med början 2005 genomfört en serie undersökningar av hur vardagsföremål skulle kunna ges alternativ form för att bidra till ett mer reflektivt och kritiskt förhållningssätt till energikonsumtion. I forskningsprogram som *Static!* (Mazé et al 2010) och *Switch!* (Mazé 2013) utvecklade och presenterade vi exempel på hur man kan arbeta med elektricitet som material med fokus på uttryck snarare än effektivitet, och hur man kan tänka kring bruk utifrån kritisk reflektion snarare än effektiv men osynliggjord vardag. Ett antal pro-

totyper från de här projekten blev del av en utställning beställd av Svenska Institutet, *Visual Voltage*, som turnerade runt i världen 2008–2010. I den här utställningen gick våra experimentella prototyper från att vara forskningsresultat till att framstå som potentiella produkter i en kommunikationsprocess som syftade till att framställa Sverige som en innovativ, framtidsinriktad och grön nation. De ursprungliga forskningsprojektens problematisering av energi som en gömd infrastruktur blev troligen sekundär då frågor som ”var kan jag köpa den här?” blev en central fråga för många besökare. För oss öppnade erfarenheter som dessa nya fält av frågor rörande relationen mellan experimentell design och de olika typer av sammanhang i vilka sådant arbete förekommer. Det blev nödvändigt att ställa frågor om vad för ”hållbar design” som är möjlig inom de ramar vi i dag arbetar.

Ett annat experimentellt projekt med en utställning som resultat, som låg till grund för *Former av hållbarhet*, var *Undersöka Form*. Projektet leddes av Christina Zetterlund och Jan Norrman, och presenterades i form av en utställning på Nationalmuseum våren 2008. I pressmeddelandet stod det att läsa att ”Syftet med projektet 'Undersöka form' är att skapa samtal med utgångspunkt i museets samlingar och basutställningar /.../ Interventionerna görs i form av fristående, nyskapade

verk, men också som små subtila tillägg till utställda föremål”. Under såväl projektets gång som i samband med själva utställningen och den publika diskussion som följde uppstod ett stort antal frågor kring såväl formbegreppet som hur det har blivit institutionaliserat. Det stod klart för oss att vi skulle kunna kombinera de på många sätt helt olika fälten designhistoria och experimentell design för att ta oss an frågan om hållbar utveckling inom designområdet.

Projektet

Former av hållbarhet var ett samarbete mellan Interactive Institute (Ramia Mazé och Johan Redström) och Konstfack (Christina Zetterlund). Projektet, som pågick 2009–2011, syftade till att undersöka nya möjligheter för form och formgivning i ljuset av hållbar utveckling, och att presentera dessa i form av såväl praktiska exempel som teoretiska perspektiv. Genom projektet ville vi också fördjupa vårt tidigare arbete kring teoretiska och metodologiska ramverk för praktikbaserad designforskning, och speciellt kritisk och konceptuell design (till exempel Mazé & Redström 2007). Slutligen ville vi nå resultat som också kunde bidra till en mer allmän diskussion och debatt, i form av publika utställningar, seminarier och liknande.

Projektets struktur utgjordes primärt av en kontinuerlig serie workshops och seminarier där projektgruppen samlades antingen på egen hand eller tillsammans med inbjudna gäster för att diskutera, undersöka och experimentera. För vissa delar inledde vi samarbeten med andra parter och projekt.

Ett sådant samarbete skedde med IASPIS (Konstnärsnämndens internationella program för yrkesverksamma utövare av bildkonst, design och arkitektur). Ramia Mazé och Magnus Ericson (IASPIS) startade tillsammans projektet *DESIGN ACT: Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics*. För att undersöka framväxten av en kritisk designpraktik, samlade Design Act personer som på olika sätt arbetar med nya designpraktiker: designer, utställningskuratorer, kritiker, historiker, och forskare. Genom en serie seminarier, en webbsite (design-act.se) med ett arkiv innehållande ett stort antal designexempel, och till slut en bok (Ericsson & Mazé 2011) som beskriver en mängd olika designstrategier och -taktiker, utvecklade projektet en plattform för en fördjupad diskussion kring vilken roll design spelar och kan spela i samhället.

Samarbeten kring utställningar fungerade som ett verktyg för att undersöka förhållanden mellan teori och praktik. I till exempel Christina Zetter-

lunds arbete med utställningen *Tumult* (Gustavsborgs Konsthall 2009, Zetterlund et al 2009) och utställningsbidraget *Samtal i, med och om en soffa* (Arkitekturmuseum februari 2011), blev själva utställningsprocessen en kritisk undersökning av traditionella uppdelningar mellan hur ”praktiken skapar och teorin tolkar”.

Projektets breda undersökning av sammanhang, som på olika sätt definierar design och designpraktiker, innebar också att vissa resultat som utvanns delvis ligger utanför diskussionen kring hållbar design. Ett sådant exempel är Christina Zetterlunds arbete med den svenska och skandinaviska designhistorien i publikationer som ”Just decoration? Ideology and Design in Early Twentieth Century Sweden” i antologin *Scandinavian design. Alternative histories* (Fallan 2012). Ett annat exempel är boken *Design Research Through Practice* (Koskinen et al 2011). Boken, som är en relativt praktisk genomgång av olika sätt att bedriva praktikbaserad designforskning på, tar sin utgångspunkt i tre distinkt olika forskningsmetodologier inom design. Syftet var att skriva en tillgänglig bok för designer och studenter som inleder sin forskningsbana och att beskriva olika typer av designforskning samt hur olika de kan vara avseende kunskapssyn, forskningsmetodologi och resultat.

Share This Book

Våra erfarenheter från projektet presenterades i boken *Share this book: critical perspectives and dialogues about design and sustainability* (Axl Books 2013). Boken, som var ett samarbete med formgivaren Matilda Plöjel, bygger på en serie dialoger, dels mellan oss projektdeltagare, dels mellan det man skulle kunna kalla 'teori' och 'praktik' i våra respektive praktiker. Slutresultatet är en sammanflätning av olika färdvägar genom en serie gemensamma frågeställningar kring form, kritisk praktik, institutionalisering och hållbarhet. De centrala delarna av boken handlar om grundläggande begrepp och designteori, utställningen som ett sätt att undersöka och förstå design och om politiska aspekter av hållbar design.

I projektets början tänkte vi redovisa våra erfarenheter genom en kombination av utställning och bok. De alltmer uppbrutna kategorierna teori och praktik gjorde istället att vi mot slutet av projektet bestämde oss för att undersöka "boken" som ett slags utställningsformat i sig. Arbetet med *Share this book* blev en undersökning av fysiska och digitala böckers hållbarhet i olika avseenden så som utformning, produktion, distribution, och open access.

Funderingar

Frågor kring en mer hållbar design är, och kommer att vara, centrala för designområdet under en lång period framöver. I samband med att vi ställer sådana frågor blir det också tydligt att det är vissa frågor vi tenderar att fokusera på emedan andra oftast förblir diffusa eller utsagda; frågor som ofta handlar om själva grunden för designområdet snarare än vilka problem de försöker lösa.

Det är svårt att tydligt förklara något man inte kan se helt klart. En helt trivial iakttagelse kan tyckas, men inte desto mindre en problematisk realitet för en del av den akademiska forskningen inom såväl det konstnärliga området som inom andra områden. Att ha ett resultat inom räckhåll är önskvärt men sällan realistiskt i dessa sammanhang. Det här var inte heller ett projekt där man redan från början kunde skönja resultatet.

Det låg ibland nära till hands att betrakta situationen som ett famlande efter kunskap snarare än ett samlande, men själva upplevelsen av förloppet var emellertid en helt annan. Det var som att med hög fart röra sig in i ett sammanhang där huvudproblemet inte är att formulera en samling utgångspunkter, utan snarare att få fatt i de skärningspunkter som just i detta nu uppstår och på-

kallar en uppmärksamhet vi inte kan ignorera. Det handlar inte om att starta stillastående och fundera över åt vilket håll vi ska gå, utan snarare om att försöka förstå, beskriva och kritiskt undersöka en rörelse vi sedan länge redan är inbegripna i och som vi, inte ens om vi försöker, helt kan avsäga oss.

Självklart kan vi sätta oss ner, analysera läget och formulera ett antal utgångspunkter för att sedan börja röra oss mot ett givet mål. Det är också så designområdets forskning i stor utsträckning hittills bedrivits när det gäller hållbar utveckling. Vi har, till exempel, funderat över hur vi kan byta ut ett material mot ett annat med mindre miljöpåverkan; vi har funderat över hur saker, som bilar eller elektronik, kan utformas så att de konsumerar mindre energi; vi har funderat på hur människors föreställningar kring energiförbrukning kan förändras i riktning mot en mer medveten och restriktiv energianvändning. Och så vidare.

Men vi börjar inte från början. Vi kommer med hög fart från förr. Precis som designområdet tidigare tagit sig an en mängd nya designproblem som den industriella och tekniska utvecklingen gett upphov till, och skapat nya expertisområden som "interaktionsdesign" eller "upplevelsedesign", tar vi oss nu an frågor kring hållbarhet och skapar yt-

terligare ett område: "hållbar design". Vår fart ger oss stabilitet. Det är inte helt nya utgångspunkter som formulerats, utan snarare ett slags skärningspunkter som uppstår mellan den riktning som vårt område sedan länge färdats i och de samhällsförändringar, som från tid till annan, kräver någon form av åtgärd och insats också inom den egna disciplinens ordning. Design betraktas, inte minst utifrån, som en i grunden problemlösande och brukarcentrerad disciplin. En disciplin vars behov av ämnesmässig utveckling till synes främst tillfredsställs genom tillämpad forskning i samarbete med den industri, kund eller brukare vars problem den är inriktad mot att lösa.

Så vad händer egentligen när vi använder frågan kring hållbar utveckling för att titta på skärningspunkten mellan teori och praktik genom att föra samman det vi brukar kalla designteori eller designhistoria och design som kritisk praktik. Om vi för stunden tillåter oss att teckna en grovt förenklad bild av hur relationen mellan teori och praktik typiskt kommer till uttryck i design, kan man säga att vi under industridesignens initiala formerande, i till exempel miljöer som Bauhaus i Tyskland, kom att göra det tidiga 1900-talets konstsyn till en utgångspunkt för design inte minst när det gäller

hur vi ser på disciplinens konstnärliga grund. Design blev då ett slags "tillämpad konst" i en hierarki för konstnärliga uttryck som kategoriserar design som "applied arts" eller "decorative arts". Vid den här tiden läggs också grunden för en närmast strikt arbetsdelning mellan de som uttrycker och de som tolkar, mellan de som skapar och de som skriver. Gestaltning blir praktikens domän, emedan förklarandet och beskrivandet av objekten, verken, och deras historia blir teoretikernas.

Den här arbetsfördelningen mellan teori och praktik, institutionaliseringen av att artikulera kritiska reflektioner å ena sidan och att bemästra konsten att göra och skapa å den andra, leder till vissa problem. Ett av dessa är en konservering av centrala begrepp som vi använder oss av och synen på vad som utgör områdets egentliga konstnärliga grund.

En designprocess handlar i stor utsträckning om kommunikation. Sällan, eller aldrig, är en designer ensam om, eller med, sitt uttryck. Det är nästan alltid en fråga om samarbete och dialog; med andra designer, med medarbetare inom andra kompetensområden, med tänkta brukare, med uppdragsgivare etcetera. I alla dessa situationer kommer grundläggande begrepp och definitioner till uttryck inte bara *efter* det att designprocessen är avslutad och man kan reflektera och teoretisera

kring resultatet, utan i varje steg från det att processen startar till dess att den är över. Men med den strikta uppdelning mellan teori och praktik vi alltför ofta utgår ifrån tar vi sällan eller aldrig tydligt tag i det behov av att artikulera nya teorier, definitioner, begrepp som uppstår under resans gång – detta eftersom teoribildning inte är något vi historiskt har betraktat som en del av en *designpraktik*. Och eftersom vi (därför?) i så stor utsträckning reproducerar befintliga definitioner i det vi gör, finns det heller ingen större anledning för *designteorin* att i efterhand ifrågasätta existerande tolkningar och beskrivningar av vad som föregår.

Det framstår som att ett fortsatt upprätthållande av nuvarande distinktioner mellan teori och praktik måste ifrågasättas. Det finns ett stort behov av en annan typ av teoriutveckling, av nya definitioner och begrepp, baserat på kritiskt och experimentellt designarbete. Att överlåta behovet av teoriutveckling åt andra forskningsområden och i praktiken reducera designpraktik och -forskning på konstnärlig grund till att handla om främst (visuell) gestaltning, har sannolikt i huvudsak en konserverande verkan på områdets utveckling. En fråga för framtiden blir således: hur ser den konstnärliga och experimentella designforskningens alternativ ut?



FOTO/PHOTO: PONTUS LINDVALL

"Samtal i, om och med en soffa". Arkitekturmuseet, Stockholm, 2011

"Conversations in, about and with a sofa". The Swedish Museum of Architecture, Stockholm, 2011



FOTO/PHOTO: PONTUS LINDVALL

SHARE THIS BOOK

Critical perspectives and dialogues about design and sustainability
Ramia Mazé, Lisa Olausson, Matilda Plojel, Johan Redström, Christina Zetterlund



*FORMS
OF
SUSTAIN-
ABILITY*

By Johan Redström

Forms of Sustainability was a study of how questions of sustainable development affect the way we view design: what it is and what it does. The design field is to a large extent about problem solving, with a focus on use and the user, and in practice not least about the needs of industry and society. As such, the basic perspective is typically to start by asking what design and designers can do for someone or something, what value design can create and provide. The purpose of this project is to some extent the opposite: instead of asking what design can do to establish a more sustainable society, we asked what impact the problems surrounding sustainable development might have on design. Underpinning this is a desire for a critical practice in design research, a way to work with the disciplinary development of the field through experimental design.

The design field now finds itself at a critical juncture in many respects. There appears to be an almost complete consensus on the importance of 'design' for contemporary competitiveness. At the same time, it is becoming increasingly clear that the field lacks the critical tradition necessary to fully examine and deal with the not entirely unproblematic industrial logic on which the discipline is essentially built (e.g. see Thackara 1988, Dunne and Raby 2001, or Fry 2009). The need for such an examination relates not just to new methods and materials, but to a significant extent also to the way design has been institutionalised, its foundations and definitions.

Background

In 2005, at the Interactive Institute, we began conducting a series of investigations of how everyday objects could be given alternative form to help promote a more reflective and critical attitude towards energy consumption. In research programmes such as *Static!* (Mazé et al 2010) and *Switch!* (Mazé 2013) we developed and presented examples of how to work with electricity as material, with a focus on expressions rather than efficiency, and how to consider usage based on critical reflection rather than just taking things for granted. A number of prototypes from these projects became part of an exhibition commissioned by

the Swedish Institute, *Visual Voltage*, which toured the globe in 2008–2010. In this exhibition, our experimental prototypes went from research results to being portrayed as potential products in a communication process aimed at presenting Sweden as an innovative, future-oriented and green nation. The focus of the original research projects on examining energy as a hidden infrastructure seemed to take second place, with questions such as “where can I buy this?” becoming the primary focus for many visitors. For us, experiences such as this opened up new fields of enquiry concerning the relationship between experimental design and the different contexts in which such work was carried out. It became necessary to pose questions such as what kind of “sustainable design” is possible given the frameworks within which we currently operate.

Another experimental project resulting in an exhibition that formed the basis for *Forms of Sustainability* was *Investigating Form*. Led by Christina Zetterlund and Jan Norrman, this project was presented in the form of an exhibition at the Nationalmuseum in Stockholm in spring 2008. The press release announced that “The purpose of the project *Investigating Form* is to create a conversation based on the museum’s collections and permanent exhibitions [...] The interventions come in

the form of freestanding, newly created works, but also small, subtle additions to exhibited objects.” Over the course of the project and the exhibition, as well as the public discussion that ensued, a large number of questions were raised concerning the concept of design and how it has become institutionalised. It became apparent to us that we could combine what are in many ways two entirely different fields – design history and experimental design – to address the question of sustainable development in the design field.

Project

Forms of Sustainability was a collaboration between the Interactive Institute (Ramia Mazé and Johan Redström) and Konstfack – University College of Art, Crafts and Design (Christina Zetterlund). The aim of the project, which ran from 2009–2011, was to investigate new opportunities for form and design in the light of sustainable development, and to present these via practical examples and theoretical perspectives. Through the project, we also wanted to extend our previous work on theoretical and methodological frameworks for practice-based design research, and particularly critical and conceptual design (e.g. Mazé & Redström 2007). Finally, we wanted to achieve

results that could also contribute to a more general discussion and debate, in the form of public exhibitions, seminars and so on.

The structure of the project primarily comprised an ongoing series of workshops and seminars, where the project team assembled on its own or with invited guests to discuss, investigate and experiment. We also entered into collaboration with other parties and projects at certain times.

One such collaboration was with Iaspis (the Swedish Arts Grants Committee's International Programme supporting international exchange for practitioners in the areas of visual art, design, craft and architecture). Ramia Mazé and Magnus Ericson (Iaspis) jointly launched the project *DESIGN ACT: Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics*. To investigate the emergence of critical design practices, Design Act gathered together people who worked in various ways with new design practices: designers, museum curators, critics, historians and researchers. Through a series of seminars, a website (design-act.se) with an archive containing a large number of design examples, and finally a book (Ericsson & Mazé 2011) describing a host of different design strategies and tactics, the project developed a platform for an in-depth discussion on the role that design plays and can play in society.

Collaborations on exhibitions acted as a tool for investigating the relationship between theory and practice. In Christina Zetterlund's work on the *Tumult* exhibition (Gustavsbergs Konsthall 2009, Zetterlund et al 2009) and the exhibition piece *Conversations in, with and about a sofa* (Swedish Museum of Architecture, February 2011, see p. 120) for example, the exhibiting process itself became a critical study of traditional divisions between the way "practice creates and theory interprets".

The project's broad study of context, which in various ways explored different definitions of design and design practices, also meant that some of the results obtained fell outside the discussion on sustainable design. One such example is Christina Zetterlund's work on Swedish and Scandinavian design history in publications such as "Just decoration? Ideology and Design in Early Twentieth Century Sweden" in the anthology *Scandinavian design. Alternative histories* (Fallan 2012). Another example is the book *Design Research Through Practice* (Koskinen et al 2011). This book, a practical presentation of different ways to conduct practice-based design research, takes as its starting point three distinctly different research methodologies in the design field. The aim was to write an accessible book for designers and students who are just embarking on their research path, and to

describe various types of design research, as well as how different they can be in terms of their approach to knowledge, research methodology and results.

Share this book

Our experiences from the project were presented in the publication *Share this book: critical perspectives and dialogues about design and sustainability* (Axl Books 2013). A joint venture with designer Matilda Plöjel, this book is based on a series of dialogues, both between us project participants, and between what might be called “theory” and “practice” in our respective research. The end result is an interlacing of different approaches through a series of shared questions concerning form, critical practice, institutionalisation and sustainability. The core sections of the book address fundamental concepts and design theory, the exhibition as a way of investigating and understanding design, and political aspects of sustainable design.

At the beginning of the project, we intended to report our experiences through a combination of an exhibition and a book. The shifting boundaries and increasingly fractured categories of theory and practice instead meant that towards the end of the project we decided to investigate “the book” as a kind of exhibition format in itself. The work

on *Share this book* became a study into the sustainability of physical and digital books on a range of fronts, including design, production, distribution and open access. See picture p. 121.

Reflections

Questions concerning sustainable design are, and will remain, central to the design field for a long time to come. In posing such questions, it also becomes clear that there are certain questions on which we often tend to focus, while others often remain diffuse or unspoken; not infrequently questions that relate to the actual foundations of the design field rather than the problems we are trying to solve.

It is difficult to clearly explain something that cannot be seen with any great clarity. This might seem a trivial observation, but it is nonetheless a problematic reality for much research in the artistic field as well as in other areas. Having a result clearly within reach is of course always desirable, but rarely realistic in this context. Indeed, this was not a project in which it was possible to discern the outcome from the outset.

At times it may have looked like we were fumbling after knowledge rather than gathering it in, but the experience was very different from the in-

side. It was like rapidly immersing yourself in a situation where the main problem is not formulating a clutch of starting points, but rather getting to grips with the intersections that arise in the moment and that demand our attention. It was not a case of standing there, musing over which direction to go in, but of trying to understand, describe and critically study a movement that we were already implicated in and that we were unable to entirely disengage from, even if we tried.

Naturally, we could sit down, analyse the situation and draw up a number of starting points before moving towards a given goal. This is, after all, the way research in the design field has largely been conducted to date with regard to sustainable development. We have, for example, considered how we could replace one material with another with less of an environmental impact; we have thought about how things such as cars and electronics could be designed so that they consume less energy; we have looked at how people's attitudes towards energy consumption can be shifted towards more aware and restrictive energy usage. And so on.

But we are not starting from scratch. We are approaching this at high velocity from the past. Just as the design field has previously tackled a wealth of new design problems brought about by industrial and technological progress, and created

new areas of expertise such as "interaction design" or "experience design", we are now tackling questions of sustainability and establishing yet another area: "sustainable design". Our speed lends us stability. Thus, we do not form entirely new points of departure, but rather work with the intersections that occur between the direction that our field has long been travelling in and the social changes that, from time to time, require some form of response and change within the field. Further, this way of dealing with change is not directly challenged by the views on design as an essentially problem-solving and user-centred discipline; a discipline whose need for disciplinary development is best met through applied research in collaboration with industry and other stakeholders, whose problems it is brought in to resolve.

So what actually happens when we use the question of sustainable development to examine the intersection between theory and practice by fusing what we traditionally call design theory or design history with design as a critical practice? If, for the moment, we allow ourselves to paint a simplified picture of how the relationship between theory and practice is typically expressed in design, we can say that during the initial formation of industrial design, for example in environments such as the Bauhaus in Germany, the view of art that emerged

in the early 20th century underpinned the emergence of design – not least in the way we look at the artistic fundamentals of the discipline. Design was then placed in a hierarchy of artistic expression that would have design as “applied arts” or “decorative arts”. At this time, the ground was also laid for a quite rigid division of labour between those who express and those who interpret, between those who create and those who write. Design making becomes the domain of the practitioner, while the task of interpreting and describing the objects, the works and their history falls to the theorists.

This division between theory and practice, the institutionalisation of articulating critical reflections on the one hand and mastering the art of making and creating on the other, leads to certain problems. One of these is the fossilisation of key concepts that we use and, as a consequence, the view of what constitutes the actual artistic foundations of the field.

A design process is largely about communication. A designer is rarely, or even never, alone in the creative process. It is almost always a question of collaboration and dialogue; with other designers, with colleagues in other fields, with intended users, with a client, and so on. In all these situations, basic concepts and definitions are expressed not only *after* the design process is completed and there is time to reflect and theorise about

the result, but also during every stage from the start to the end of the process. However, due to the strict division between theory and practice that we adhere to far too often, we rarely or never clearly address the need to articulate new theories, definitions and concepts that arise as the journey progresses – since theorising is not something we have historically seen as part of a design *practice*. And if we (therefore?) reproduce existing definitions in what we do to such a large extent, there is also not much of an imperative for design *theory* to question existing interpretations and descriptions of what is actually taking place.

Of course this is an over-simplified description of relations much more complex and diverse than this. Still, it appears that the continued conservation of prevalent distinctions between theory and practice must be challenged. There is a distinct need for a different type of theory development, new definitions and concepts, based on critical and experimental design work. Leaving responsibility for theory development to other areas of research, and essentially reducing design practice and artistic research to focusing primarily on (visual) expression, is likely merely to preserve the status quo when it comes to development of the field. A question for the future of design theory is thus: what possible alternatives can artistic and experimental design research offer?



*MOT ETT
KONST-
MUSIKENS
UTVIDGADE
FALT*

Av Ole Lützow-Holm

I den noterade konstmusiken utgör partituret en fullbordad, icke förhandlingsbar text vars symboliska skrift man förväntas interpretiera som en representation av tonsättarens avsikter. Med detta följer även en föreställning om musikverkets autonomi och oberoende av yttre omständigheter. En föreställning som visat sig egendomligt stabil ända in i vår tid, trots djupgående förändringar inom exempelvis bildkonsten, där paradigmatiska glidningar ägt rum genom destabilisering av begrepp som originalitet och autenticitet liksom i synen på vad som konstituerar eller **kan vara** ett konstverk. Det VR-finansierade forskningsprojektet **Mot ett konstmusikens utvidgade fält** (2008–12) tar avstamp i frågor om hur korsbefruktande brytpunkter kan iscensättas mellan olika konstuttryck i ett utforskande av subjektivitetens skapande logik och praktiska kunskap i långsamma, kreativa processer, och hur detta skulle försiggå i form av fysiska möten där en radikal öppenhet bildar dialogens grundförutsättning. Det centrala för oss var inte att förespråka nya genrer utan att etablera en rörligare och mer kalejdoskopisk förståelse av tolkningens komplexitet. Idén om fulländade och ständigt likalydande, reproducerbara verkåtergivningingar har gjort musikhistorien statisk vilket ökat avstånden mellan konstmusikens habitat och de experimentella musikscenerna. Valet av strategi grundar sig på antagandet att det är möjligt och relevant att reflektera denna typ av problemställningar i en konstnärlig praktik där komposition och interpretation samverkar och att man kan arbeta med dem **i och genom** konsten själv. Begreppet **utvidgat fält** lanserades av den amerikanska konstteoretikern Rosalind Krauss i en inflytelserik essä: **Sculpture in the Expanded Field** (ursprungligen publicerad i tidskriften **October** 1979).

Vi som bedrivit forskningen är Henrik Hellstenius, Anders Hultqvist och Ole Lützow-Holm (tonsättare) samt Anna Lindal (musiker) och Magnus Haglund (recensent och kulturskribent). Det dubbla perspektivet *komposition/interpretation* har, tillsammans med ett erkännande av *lyssnandet* som skapande handling, varit ett ledmotiv. Vi menar att de tre aktiviteterna är väsensförbundna med varan-

dra. Vi antar vidare att konstmusiken – såsom den utövas – betecknas av en sorts stränghet kopplad till ett historiskt betingat perfektionsideal.

Exposition

En av utgångspunkterna i projektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* var idén att i kompone-

randet integrera dynamiska tolkningsvillkor som avviker från praxis. Genom att formella luckor lämnas och nya variabler tillkommer eller genom att avstå från att fastställa en slutgiltig kronologi problematiseras det romantiska verkbegreppet. Interpretationen fordrar då en annan sorts sensibilitet än vad som normalt gäller och aktualiserar i sin tur frågor som berör fundamentala premisser för konstformen generellt. Stöd och inspiration till sådana tankar kan man finna både i teaterns egensinniga, dialogiska bearbetning av dramatisk text och i teoribildningar om litterär tolkning och översättning av poesi eller andra hermeneutiska praktiker. Minst lika viktiga är referenser till musikaliska traditioner under förromantisk tid då interpreter extemporerade över ofta rudimentära material med stor individuell frihet: Det var inte förrän långt senare, när partiturets alltmer detaljerade spelanvisningar efterhand blivit normgivande, som man började hävda auktoriserade versioner. Föreställningar om en kanon tog form och tolkningsutrymme krympte. Ett perfektionsbegär kom succesivt att präglade sidor av den klassiska musikkulturen som lätt till en likriktning vars ritualer genererar distans och passiv ängslan hos utövare och publik. Vi ville pröva ifall alternativa tolkningsstrategier skulle kunna uppmana och inspirera till en omformulerad konstmusikalisk praktik.

Genomföring

Forskningsprojektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* syftar till ett fördjupat erkännande av konstmusikens roll och innebörd som konstnärlig praktik och diskursivt fält. Det innehåller musikalisk instudering, kompositioner och konsertframträdanden, seminarier, symposier och texter om musik. Projektet kännetecknas av en strävan att vitalisera ett kritiskt medvetande. Det gäller frågor som rör hur meningsbyggandet av ett verk växer fram, vilka speciella motiv och intentioner som är väsentliga för hur, när och under vilka förutsättningar ett *skapande* och *uttolkande* konstitueras. Vår primära ambition har varit att låta musiken kollidera med andra diskurser och läsarter, att upgradera lyssnandet till en praktik som öppnar sig för språklig och kommunikativ mångtydighet. En av tankefigurerna bakom den samtalsmetod som forskningen aktiverat är idén om förflyttning över gränserna vilket i lika hög grad har med livsbedingelserna i det nya århundradet att göra som med rent estetiska överväganden. Vi ser det som helt avgörande att etablera experimentella strategier för hur man kan förstå musikens grundmaterial med särskilt fokus på traditionella koncept för vad som definierar ett noterat verk: Vem äger partituret? När slutar stycket och var börjar tolkningen? Hur långt är den senares uppdrag eller räckvidd

bestämd av obevekliga konventioner? Vad inträffar ifall vi insisterar på att överskrida eller omförhandla dem? Konstmusiken kan inte betraktas åtskild från samhället i övrigt. Situerad och invärd i tidens paradoxer och estetiska förskjutningar är den i konstant behov av revidering, ambivalens, djärva ingrepp och oväntade störningar. Komplexiteten är kopplad till dessa oberäkneliga rörelser vars ombrytning av perspektiven gör förhållandet mellan tradition och förnyelse *osäkert* och *konstnärligt produktivt* på en och samma gång. Projektet handlar om tron på konstens kritiska potential, om övertygelsen att skapandet uppstår i ett dialogiskt rum och att *experimentet* är dess yttersta drivkraft.

Vi anade att forskningsprojektet kanske främst skulle bli meningsbärande som process – ett sätt att begrunda och handla – snarare än resultera i entydiga svar på de problemställningar som programmet inledningsvis gjort till sina. Icke desto mindre upplevde vi i starten en viss frustration över att forskningen genererade flera frågor än svar och ständigt tycktes vidga sig och vilja omfatta andra om än närbelägna diskurser. Men just spretighet och öppenhet blev efterhand centrala beståndsdelar i metodutvecklingen: Genom att iscensätta en rad skilda format för dialogiska möten mellan människor, kunskapsområden, situationer och begrepp omvandlades osäkerheten, flertydigheten

och tvivlet till produktiva drivkrafter för ett mer oförutsebart undersökande. Inte minst visade sig symposiet och seminariet som verksamma platser för att exponera, problematisera och pröva idéer och antaganden, särskilt som de även lämpade sig för interdisciplinära och transmediala sonderingar. Det var iögonenfallande hur projektet med sina presentationer i olika kritiskt reflekterande sammanhang, offentliga och mer interna, utvecklade seminariet till en effektiv arbetsmetod, i vars centrum hela tiden den konstnärliga praktiken stod: Att befinna sig i skapandets omedelbara närhet, och att framhålla *görandet* som en diskursiv terräng. Metoden blev relevant för vår förståelse av forskningens grundläggande innebörd och positionering som dels konkreta förslag till omformulering av musikaliska praktiker, knutna till tolkning och komposition, dels en process som kanske mer än någonting annat kommit att handla om frihet och ansvar: *friheten* att ta ansvar och *ansvaret* att hävda frihet, i förhållande till ett konstnärligt fält som i stor utsträckning alltså styrs av starka och djupt rotade kulturarvsband. Det gav upphov till att frågorna allt tydligare fick karaktär av institutionskritik – vilket blev mycket uppenbart i fallet med Anders Hultqvists teaterinspirerade nyuppsättning av Beethovens Symfoni nr 5 med Göteborgs Symfoniker då vi för första gången på allvar

insåg att forskningsfrågorna i realiteten var laddade med implikationer, tillräckligt kontroversiella för att sätta ett helt konserthus i gungning. Här lämnades vi med en tvekydig eftersmak där tillfredsställelse och förstämning blandade sig. Händelsen var i flera avseenden en seger och ett slags genombrott, samtidigt som vi började uppskatta och förnimma komplexiteten i att utmana strukturerna i det som Lydia Goehr kallat *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford University Press, 1992).

Repris och coda

Ett av de mest bestående resultaten av forskningsprojektet förblir emellertid hur deltagarnas egen praktik på ett avgörande sätt blottställts och modifierats genom det konkreta arbetet med ett material – i samtal och möten, konstnärliga processer, konserter och verk som kommit till stånd under projektperioden – vars aktualitet och sprängkraft ofta överraskat oss. En annan aspekt rör frågeställningarnas öppningar och förgreningar mot angränsande områden som exempelvis en radikaliserad pedagogikens roll, normerna för upphovsrättsliga principer och ett utvidgat teorembegrepp. Det senare är förhållandevis underutvecklat i en nutida diskurs och fordrar en systematisk, djuplodande och i någon mening radikal

forskningsinsats som vårt projekt inte förmått härbärga. Möjligen ligger också själva nyckeln till ett verkligt *utvidgat fält* gömd här. Det finns med andra ord många spår kvar att utforska, och det råder ingen tvekan om att projektets föreställningsvärld – om än omstridd och kanske just därför – rymmer ett angeläget stoff för musiken som dynamiskt föränderlig konst.

Ett av forskningens mål var att sammanställa en antologi där skiftande texter skulle återge våra egna processer och överväganden samt spegla inbjudna författares tankar kring några av frågorna som exponerats i arbetet. I slutfasen av projektet tillkom således *Musikens frihet och begränsning – 16 variationer över ett tema* (redaktör: Magnus Haglund, Daidalos förlag, 2012) med bidrag av bland andra Anna Christensson, Fredrik Nyberg, Jenny Hval och Mats Persson och förtätade foton i svartvitt, tagna i författarnas hemmamiljöer, av Lina Selander och Lena Bergendahl. Antologin gör inga anspråk på att summera eller förklara. Tvärtom bildar texterna kalejdoskopiskt ett dokument som – i likhet med forskningen de tar spjärn emot – av söker och lodar ett konstnärligt fält, fullt av mötelsefulla, svindlande djup.

Individuella röster i projektet hittar du på sidorna 138–147.

Gemensamma aktiviteter – en resumé

Här nedan följer korta sammandrag av några av de händelser – symposier, workshops, konserter och andra evenemang – som forskningsprojektet resulterade i. Företeckningen syftar till att ge en inblick i det som visade sig bli forskningens mest produktiva arena och medium: de fysiska mötena kring gemensamma intressen, dilemman och begär.

DA=NÅ – omskrivningar av fortiden

Ultimafestivalen, Norges Musikkhøgskole, 18/9 2009 – Norges Musikkhøgskoles symfoniorkester med solisterna Einar Steen-Nøkleberg och Jonas Cambien spelade ett program som i lager på lager exponerade bearbetningar av en musikalisk kanon: i form av dels orkestrala tolkningar av Arnold Schönbergs **Sechs kleine Klavierstücke** (Op. 19) utförda av kompositionsstudenter från Oslo och Göteborg, dels orkesterverket **Schumannphantasie** av Hans Zender. Konserten iscensattes av Henrik Hellstenius och Ole Lützow-Holm (koncept), Morten Wensberg (dirigering), Susanne Øglænd (regi) och Ignas Krunglevicius (video).

The Boundaries of Interpretation

ISCM World New Music Days, Artisten, Göteborg, 2/10

2009 – Ett offentligt seminarium kring forskningsprojektet som hämtade deltagare från teater-, opera- och musikområdet, bl.a. regissören Johanna Garpe, dirigenten Andrew Manze och interpreterna Victoria Johnson och Fredrik Ullén. Frågorna som bearbetades och diskuterades i gestaltade inslag, dialoger och enskilda anföranden syftade till att undersöka tolkningens möjligheter och gränser och problematisera det konstmusikaliska verkets sociokulturella förståelsegrund.

Konstmusikens vidgade fält – som i en spegel

Högskolan för scen och musik, Göteborg, 14–15/6 2010 – Samtal över två dagar med en referensgrupp bestående av Magnus Florin (dramaturg/författare), Cecilia Hansson (poet), Anna Koch (koreograf), Mats Persson (pianist/tonsättare) och Lina Selander (bildkonstnär). Gruppen var inbjuden att ur ett subjektivt perspektiv ge feedback och kritisk respons till forskningens individuella delprojekt, vilka då alla befann sig i oavslutade processer.

Tolkningens gräns – finns den?

Högskolan för scen och musik, 26/10 2010 – Seminarieworkshop kring möjligheterna att betrakta tolkningsarbete som en emancipatorisk handling utifrån

musik av Johannes Brahms. Deltagare: stråkmusikerna Camilla Hedner, Helena Åberg, Johanna Östling och Hanna Bendz (HSM-studenter) och pianisterna Jonas Cambien, Anna Christensson och Love Derwinger.

INTERFERENS

Inter Arts Center, Malmö, 8–9/4 2011 – Offentligt symposium med interdisciplinära möten mellan musikens och teaterns praktiker. Ett arrangemang i samarbete med Teatr Weimar och Ars Nova i Malmö. Symposiet varvade kortföreläsningar med gestaltade inslag, workshops, läsningar, repetitioner och samtal i syfte att undersöka möjliga produktiva förbindelser mellan de två konstformernas skilda sätt att se på verkets plats och kontext, tolkning och bearbetning. En av hypoteserna var att konstmusiken, i likhet med den traditionella teatern, är i behov av institutionskritiska strategier för att upprätthålla en aktualitet som levande uttrycksform. Förutom studenter vid Teaterhögskolan och Musikhögskolan i Malmö medverkade en rad skådespelare, musiker, forskare och doktorander från Oslo, Malmö, Göteborg och Stockholm.

”Who Creates the Creator” – and the limits of interpretation?

Konserthuset i Göteborg 6/10 2011 – Ett offentligt seminarium i förbindelse med Anders Hultqvists iscensättning av Beethovens Symfoni nr 5 och uruppförande av **Melancholia** för oboe, gitarr och orkester. Medverkande: Lydia Goehr, Andrew Manze och Anders Hultqvist.

Utflykter och tillflykter

Artisten, Högskolan för scen och musik, 3/4 2012 – Konsert med kammarorkestern Musica Vitae (dirigent: Staffan Larson, curator: Ole Lützw-Holm). Förutom musik av Benjamin Britten, Charles Ives och Paul Dessau ingick ett nyskrivet verk av Lützw-Holm som prövar begrepp som **läckage, medskapande** och **ofullbordan**. Konserten inleddes med en presentation av forskningsprojektet, en längre verkcommentar samt några ljudande exempel ur stycket.

LYDITEKST

Dramatikkens Hus, Oslo, 1–3/6 2012 – Offentligt symposium med deltagande från teater-, litteratur- och

musikområdet. Upplägget vidareutvecklade dramaturgin i Malmökonferensen INTERFERENS och varvade återigen föreställningsinslag med seminarier, presentationer och samtal. Denna gång med fokus på överskridanden/korsbefruktningar mellan text och ljud i olika experimentella genrekontexter. Tanken var att konkreta praktiker/metoder som på varierande sätt genererar, blandar och omformulerar språkliga/musikaliska material skulle kunna verka ömsesidigt och ge upphov till en annorlunda diskurs i detta tvärdisciplinära fält.

Antologirelease

Rönnells Antikvariat i Stockholm, 9/10 2012 – Svensk release av antologin **Musikens frihet och begränsning** (redaktör: Magnus Haglund, Daidalos förlag, 2012); framträdanden av Anna Christensson, Anders Hultqvist, Magnus Florin, Lena Bergendal, Mats Persson, Ole Lützow-Holm och Magnus Haglund. Här gavs också en introduktion till forskningsprojektet.

Ett slutseminarium

Högskolan för scen och musik vid Göteborgs uni-

versitet, 28/2 2013 – Ett slutseminarium kring forskningsprojektet **Mot ett konstmusikens utvidgade fält**. Tiden var inne att rapportera vad som hänt med projektets grundläggande koncept och spekulativa antaganden och ställa frågor om resultat, kunskapsbildning, spridning och eventuell fortsatt forskning: Vart tog idéerna vägen? Hur kan våra erfarenheter granskas och bedömas av andra? På vilka sätt har praktiken modulerats, förändrats och vidgats? För att seminariet även skulle väcka ett kritiskt samtal om metodutveckling och enskilda konstnärliga verk som forskningen genererat hade vi bjudit in Catharina Dyrssen, fil.dr. och professor i arkitektur, samt Maria Bania, musiker och fil.dr. i musikalisk gestaltning, som opponenter. Båda förmedlade värdefulla observationer varav två ska refereras här: 1) Projektets kritiska potential kan komma att neutraliseras i samma ögonblick den omfamnas av etablissemangen och löper också risk att själv bli dogm. 2) Ett centralt in-citament och bidrag tycks ha varit begreppslig konfrontation och omtolkning: musik betraktad ömsom som **text, konfiguration, materialitet** ömsom som **kroppslig förankring**.

Individuella röster i projektet / Individual project contributions

BEETHOVEN'S 5TH REVISITED – ANDERS HULTQVIST



BEETHOVEN'S 5TH REVISITED – ANDERS HULTQVIST

Varför ser vår tolkningstradition ut som den gör inom konstmusiken? Hur kommer det sig att till exempel teatern kan ha ett betydligt bredare tolkningsbegrepp vid nya iscensättningar av den klassiska repertoaren? Så kallad **absolut musik** bygger även den på narrativa strukturer vilka utvecklar sig kring några centrala musikaliska idéer. Form och innehåll är visserligen nära förbundna med varandra men det behöver inte innebära att det existerar en, och bara en, lösning på hur de musikaliska byggstenarna kan förstås, interpreteras och gestaltas. Genom att presentera två nyuppsättningar av Beethovens **femte symfoni** respektive Albinonis **Adagio** har jag velat belysa några av dessa frågeställningar för att därmed också ge en lyssnande publik möjlighet att höra verken på ett nytt sätt. Orkestrar världen över ägnar sig åt att hela tiden reproducera den klassiska musikaliska kanon och det finns enligt min mening ett stort behov av alternativa tolkningsstrategier. Andra konstarter har i flera decennier dekonstruerat sig själva och det är viktigt att nu även perspektivera den konstmusikaliska repertoaren.

Why is our tradition of interpretation in art music the way it is? How is it that theatre, for example, can have a so much broader concept of interpretation when restaging works from the classical repertoire? That referred to as **absolute music** is also based on narrative structures that develop around a few core musical ideas. It is true that form and content are closely linked with each other, but this does not necessarily imply that there is one, and only one, solution existing to determine how the musical building blocks can be understood, interpreted and performed. In presenting a new production of Beethoven's **Fifth Symphony** and Albinoni's **Adagio** respectively, I have chosen to highlight a few of these issues and to give a listening audience the opportunity to hear the works in a new way. Orchestras around the world focus on continually reproducing the canon of classical music and I believe there is a major need for alternative interpretative strategies. Other art forms have been deconstructing themselves for decades now, and it is important that this perspective is likewise brought to bear on the art music repertoire.

BAND ROOM – ANNA LINDAL

I projektet **Bandrom** med den norske tonsättaren Øyvind Torvund utforskade vi ett antal situationer och relationer vid framträdanden i olika miljöer: från motorvägsfik till Haus der Kulturen der Welt i Berlin via konserter på gator, i bygdemuseer och på fjälltoppar. Musiken blev till under tonsättarens överinseende i dialog med varierande stilar, traditioner, instrument och spelsätt. Härmande och lärande var en viktig del av det kontinuerligt pågående projektet. Ornament och improvisation ur skilda musikgenrer blev relevanta verktyg i utförandet och blandningen av hardangerfela, barockornament och atonala, ekvilibristiska passager gav oförutsägbara musikaliska situationer och resultat. I ett **översättningsprojekt** med ensemble SynoNym genomförde vi improvisatoriska omtolkningar av noterad musik av exempelvis Beethoven, Kent, Ole Lützow-Holm och andra. Utgångspunkten kunde vara ett grafiskt partitur, en fras, en enkel melodi eller efterklang från ett stycke vi repeterat, för att sedan lägga undan noterna och återskapa ett kollektivt minne av dem. Avsikten var både att hantera det skrivna som ett material – en fri förlaga – och att förfrämliga välkända stycken. Jag gjorde även ett soloprogram med Bachs Partita i E-dur som storform där jag lät nya verk av bland annat John Cage, Christian Wolff och Jo Kondo tillsammans med fria improvisationer intervensera mellan och inne i bachsatserna. Arbetet fortsatte i **Bachdekonstruktioner** – en oavslutad process där Bachs solosonater och partitor fungerar som avstamp och musikaliskt material för olika typer av fragmentering och nedbrytning. Originalen blir därigenom en ledsagare och inkörspport för fri improvisation, med traditionen som språngbräde.

In the project **Band Room** with Norwegian composer Øyvind Torvund, we explored a number of situations and relations during performances in a range of settings: from motorway services to the Haus der Kulturen der Welt in Berlin via concerts on streets, in rural heritage museums and on mountain tops. The music came about under the composer's supervision in dialogue with varying styles, traditions, instruments and playing techniques. Imitation and learning were core elements of the running project. Ornamentation and improvisation from disparate genres became relevant tools in the performance, while the mix of Hardanger fiddle, Baroque ornaments and atonal, equilibristic passages produced unpredictable musical situations and results. In a **translation project** with the SynoNym ensemble, we performed improvisational reinterpretations of notated music by Beethoven, Kent, Ole Lützow-Holm and others. The starting point may have been a graphic score, a phrase, a simple melody or a lingering sound from a piece we were rehearsing, before putting away the notations and recreating a collective memory of them. The intention was to treat what was written down as a medium – a free model – as well as to take well-known pieces into unfamiliar territory. I also created a solo programme based around Bach's Partita in E major, where I let new works by composers such as John Cage, Christian Wolff and Jo Kondo plus free improvisations intervene between and within the Bach movements. This work continued in **Bach Deconstructions** – an unfinished process in which Bach's Sonatas and Partitas for solo violin function as the premise and musical material for various types of fragmentation and deconstruction. The original thus becomes a reference and entry point for free improvisation, with tradition as its springboard.

BAND ROOM - ANNA LINDAL



VICTORIA COUNTING – HENRIK HELLSTENIUS



VICTORIA COUNTING – HENRIK HELLSTENIUS

Inom ramen för forskningsprojektet har jag huvudsakligen arbetat med det musikdramatiska verket **Victoria Counting**. Det är utformat som ett porträtt av violinisten Victoria Johnson och har skapats och utvecklats i en ömsesidig, växelverkande process mellan oss båda. Victoria visar sig konkret i form av bilder, filmer och ljudupptagningar ur sitt privata liv. Utifrån detta personliga material filtrerade och komponerade jag sedan sju satser som på olika sätt gestaltar möten mellan den subjektiva sfären, fragmenterade musikaliska förlopp och en räkneövning som den armeniske mystikern och filosofen George Ivanovich Gurdjieff gav sina studenter. Verket kretsar kring svårigheten att hålla kvar koncentrationen vid en och samma sak medan en störtflod av intryck väller fram från såväl den yttre som den egna, inre världen. För att hitta en bra balans mellan det konkret dokumentära och det abstrakt musikaliska har vi i projektet prövat verket i flera stadier – med och utan video, som ljudinstallation samt i varierande sceniska arrangemang – och samtliga versioner har presenterats offentligt.

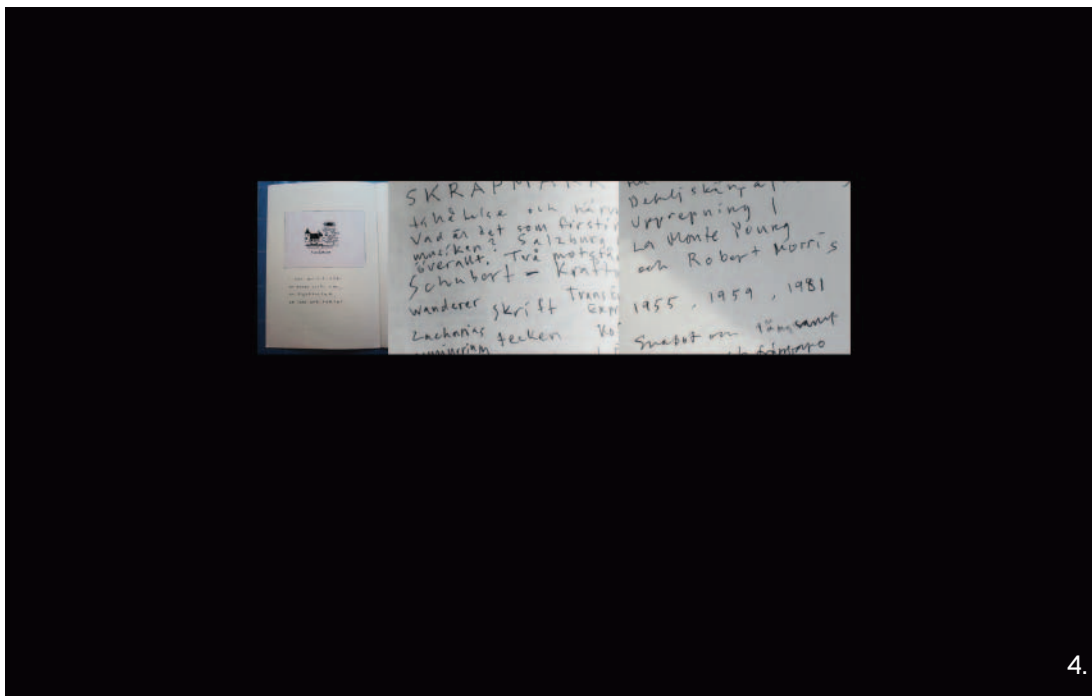
Within the framework of the research project, I have worked primarily on the music drama piece **Victoria Counting**. It takes the form of a portrait of violinist Victoria Johnson, and has been created and developed in a mutual, reciprocal process between the two of us. Victoria is a physical presence in the form of images, films and sound recordings from her private life. Starting from this personal material, I then extracted and composed seven pieces that in different ways portray confrontations between the subjective sphere, fragmented musical phrases and a counting exercise that the Armenian mystic and philosopher George Ivanovich Gurdjieff gave his pupils. The work is centred on the difficulty of keeping your focus on one thing while a flood of impressions bombards you from the external as well as from your own internal world. In order to find a good balance between concrete documentary and abstract musical elements within the project, we tried the work at several steps – with and without video, as a sound installation and in a variety of stagings – and all the versions were presented in public.

KLOTTER/SCRIBBLE – MAGNUS HAGLUND

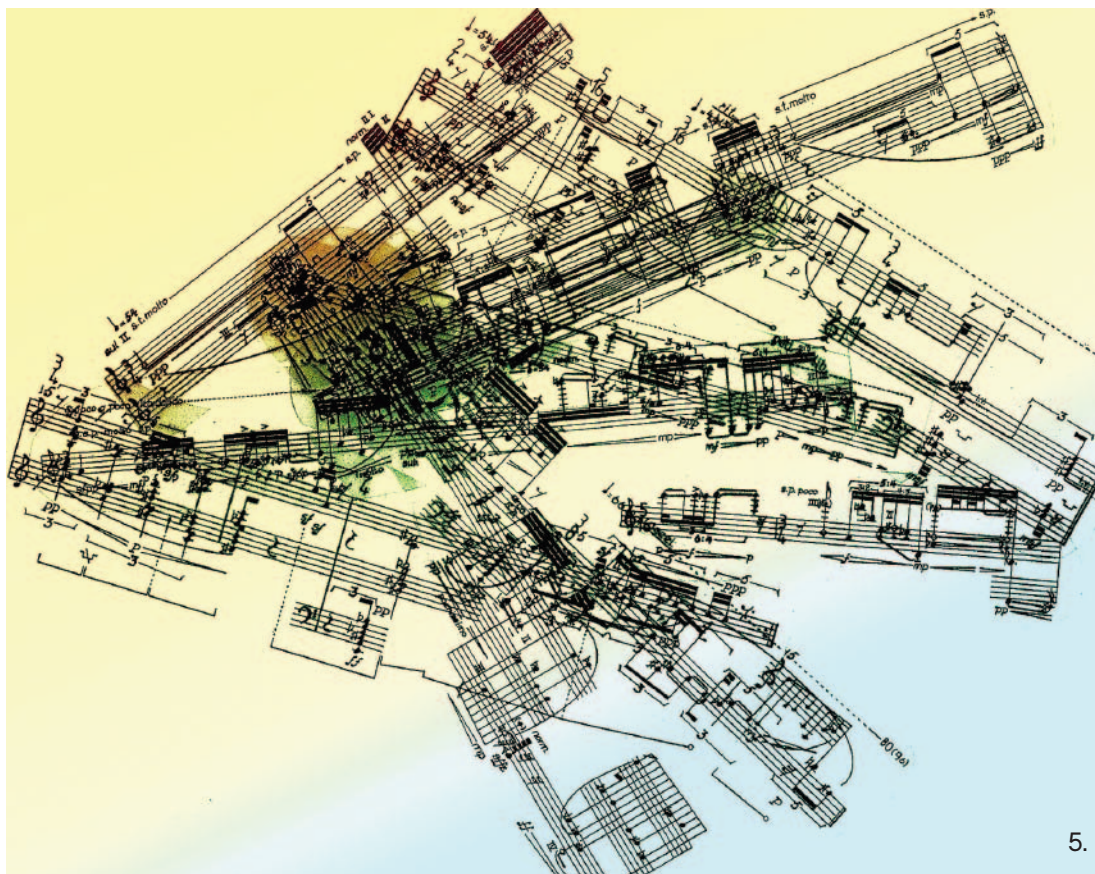
Mitt bidrag till forskningsprojektet har å ena sidan varit att upprätta ett fortlöpande textarkiv som dokumenterat händelser under arbetets lopp, å andra sidan att som redaktör sammanställa antologin **Musikens frihet och begränsning – 16 variationer över ett tema** (Daidalos förlag, 2012). Den senare tematiserar forskningsfrågorna och exponerar och prövar dem i en vidare nutida kontext. Liksom projektet i stor utsträckning handlat om att förskjuta gränserna för konstmusiken som utövande praktik och kritiskt granskande aktivitet, har också själva skrivandet hamnat i ett delvis nytt, kritiskt ljus. Textskapandet blev ett instrument för att fånga gränstillstånden i skarvarna mellan olika traditionstillhörigheter och finna möjligheter till förnyelse. Här har ett mer essäistiskt förhållningssätt till skrivandets skilda betydelser varit vägledande. Och precis som andra aktiviteter i projektet – konserter, seminarier, workshops – har det syftat till att etablera en plats för lyssnande och samtal med andra konstnärliga uttrycksformer i en ständigt föränderlig dialog med det omgivande samhället.

My contribution to the research project was on the one hand to maintain a textual archive in progress, documenting events over the course of the project, and on the other to compile and edit the anthology **Freedom and Limitations in Music – 16 variations on a theme** (Daidalos förlag, 2012). The latter arranges the research questions into themes and exposes and tests them in a wider contemporary context. Just as the project was to a large extent about pushing the borderlines of art music as a performance practice and critical activity, the writing itself came to be seen in a partially new, critical light. Creating the texts became an instrument for grasping the borderline status of transitions between varying traditional positions and finding opportunities for renewal. In this respect, a more essayistic approach to different connotations of the writing became a guiding principle. Similar to other activities in the project – concerts, seminars, workshops – the purpose has been to found a place for listening and debate with other artistic forms of expression in a constantly changing societal dialogue.

KLOTTER/SCRIBBLE - MAGNUS HAGLUND



FÖRGRENINGAR/RAMIFICATIONS – OLE LÜTZOW-HOLM



FÖRGRENINGAR/RAMIFICATIONS – OLE LÜTZOW-HOLM

Jag tog spjärn emot några idéer om hur vi kan umgås med noterad musik i en riktning som rymmer såväl pejlande som ambivalenta och provisoriska utsagor. I denna anda arbetade jag framför allt med två projekt, varav det ena – **Spår av glömska** för altgitarr och elektronik – växte fram i en vittfamnande dialog med gitarristen Stefan Östersjö. Där utmejslades tanken att skapa en musik färgad av den konkreta spelplatsens villkor, av dess situationsbetingade atmosfär, miljö, ljud- och ljusförhållanden. Vi föreställde oss verket som nomadiskt – att det befinner sig i ständig rörelse: Med utgångspunkt i instrumentets säregna akustik komponerade jag en mängd figurer, gester och komprimerade förlopp. Tillsammans bildar de en terräng – ett arkiv – i noterad och klingande form, ett material som öppnar sig för otaliga läsarter och utforskas, aktiveras och **förverkligas** i en platsspecifik kontext. Mitt andra projekt, **exposition – repris** för stråkorkester, bestod av en samling fristående fragment vars inbördes ordning inte bestämts i förväg. Vid uruppförandet spelades verket både i en längre, sammanhängande version och som passager mellan satserna i ett av de andra styckena. Dirigent och musiker hade enats om strykningar och omtagningar samt ändringar i klangfärg, dynamik och tempo. Man skulle kunna säga att **exposition – repris** är en preliminär musik och att dess delvis oavslutade utformning är avsedd att inbjuda till dialog och kollektivt medskapande.

For my line of enquiry, I looked at notions of how we can interact with notated music in a way that allows for probing as well as ambivalent and temporary statements. In this spirit, I worked primarily on two projects, one of which – **Traces of Oblivion** for alto guitar and electronics – emerged from a wide-ranging dialogue with guitarist Stefan Östersjö. Out of these exchanges came the idea of a musical construction that would be influenced by the physical conditions of the venue, by its situational atmosphere, environment, acoustics and lighting. We saw the work as nomadic – as being in constant movement. Starting from the unique acoustics of the instrument, I composed a vast number of characters, gestures and compressed events. Together, they constitute a landscape – an archive – in notated and sounding form, a material that opens up to countless interpretations and is explored, activated and **transpired** in a site-specific context. My second project, **exposition – reprise** for string orchestra, comprised a collection of independent fragments whose order was not determined in advance. At the first performance, the work was played both as an extended, continuous version and as passages between the movements of one of the other pieces. The conductor and musicians had agreed on deletions and repetitions as well as changes in timbre, dynamics and tempo. One might say that **exposition – reprise** is a preliminary kind of music and that its partially unfinished design is intended to invite dialogue and collective co-creation.



*TOWARDS
AN
EXPANDED
FIELD OF
ART MUSIC*

By Ole Lützw-Holm

In notated art music the score stands as a completed, non-negotiable text whose symbolic script is expected to be interpreted as a representation of the composer's intentions. From this follows a notion of autonomy of the musical work and its independence from external conditions. A notion that has proven remarkably enduring to this day, despite substantial transformations, for example in the visual arts, where paradigmatic shifts have taken place through the destabilisation of concepts such as originality and authenticity, as in the view of what constitutes or **can be** a work of art.

The research project *Towards an Expanded Field of Art Music* (2008–12; funded by the Swedish Research Council) takes as its point of departure questions of how cross-fertilising intersections can be orchestrated between different artistic expressions in an exploration of subjectivity's creative logic and practical knowledge by way of slow, creative processes, and how this could take place in the form of physical encounters, where a radical openness lays the foundation for dialogue. The key aspect for us was not to advocate new genres, but to establish a more fluid and kaleidoscopic understanding of the complexity of interpretation. The concept of perfected, reproducible renderings of works, always sounding identical, has made music history static, which has increased the gulf between the habitat of art music and the experimental music scenes. The choice of strategy is based on the assumption that it is both possible and relevant to reflect these

types of inquiries in an artistic practice where composition and interpretation interact, and that it is feasible to elaborate on them *in and through* the art itself. The idea of an *expanded field* was first introduced by US art theorist Rosalind Krauss in her influential essay: *Sculpture in the Expanded Field* (originally published in the journal *October*, 1979).

The team working on the project comprised Henrik Hellstenius, Anders Hultqvist and Ole Lützw-Holm (composers) plus Anna Lindal (musician) and Magnus Haglund (critic and cultural commentator). The double perspective of *composition/interpretation*, together with a recognition of *listening* as a creative act, has provided the leitmotif. We believe the three activities are existentially bound up with each other. In addition, we presume that art music – as it is practised – is characterised by a kind of rigidity associated with a historical ideal of perfection.

Exposition

One of our starting points for the project *Towards an Expanded Field of Art Music* was the image, in composing, of integrating dynamic terms of interpretation that deviate from current practices. Through opening up formal gaps, allowing for new variables to arise, or through refraining from setting a final chronology, the romantic notion of a musical work will be problematised. The interpretation then requires a different kind of sensibility to what normally applies and in turn provokes questions concerning fundamental premises for the art form in general. Support and inspiration for such thoughts can be found in the theatre's persistent, dialogical adaptation of dramatic text as well as in theories of literary interpretation and translation of poetry or other hermeneutic practices. Just as important are references to musical traditions of pre-Romantic time, when interpreters improvised around a material, often rudimentary, with considerable individual freedom. It was not until much later, when the score's increasingly explicit performance instructions had become norm, that authorised versions began being cultivated. Conceptions of a canon materialized and the scope for interpretation shrank. A desire for perfection was gradually to define features of classical music culture, which has led to a standardisation whose rituals generate distance and passive anxiety in performers and au-

diences alike. We wanted to examine whether alternative interpretation strategies could encourage and inspire a reformulation of art music practices.

Development

The purpose of the research project *Towards an Expanded Field of Art Music* is to achieve a more in-depth recognition of art music's role and import as an artistic practice and field of discourse. It encompasses musical rehearsals, compositions and concert performances, seminars, symposia and texts about music. The project is distinguished by an ambition to vitalise a critical awareness. It addresses questions concerning how the structure of a work progresses, what specific motives and intentions are essential in determining how, when and under what conditions *creation* and *interpretation* are constituted. Our primary objective was to let music collide with other discourses and types of reading, to upgrade listening to a practice that opens itself up to linguistic and communicative ambiguity. One of the devices underlying the method of dialogue that the research precipitated is the idea of moving across boundaries, which is as much about how we manage our lives in the new century as it is about purely aesthetic considerations. We view it as altogether crucial to establish experimental strategies for understanding

the fundamentals of music with a particular focus on traditional concepts of what defines a notated work: Who owns the score? Where does the piece end and the interpretation begin? To what extent is the latter's responsibility or compass determined by implacable conventions? What happens if we insist on transgressing or renegotiating them? Art music cannot be seen as separate from wider society. Situated in and woven into the paradoxes and aesthetic shifts of the times, it is in constant need of revision, ambivalence, bold attacks and unexpected disturbances. Complexity is linked to these arbitrary motions, whose reshaping of perspectives renders the relationship between tradition and renewal *uncertain* and *artistically productive* at one and the same time. The project is about faith in the critical potential of art, about the conviction that creativity originates in a dialogical space and that *experimentation* is its ultimate driving force.

We suspected that the research project would perhaps primarily be meaningful as a process – a way of reflecting and taking action – rather than inducing clear-cut answers to the problems that the programme initially took on. Nonetheless, from the outset we experienced a certain amount of frustration over the way the research appeared to generate more questions than answers, constantly expanding and seeking to adopt other, albeit closely related, discourses. However, this receptivity and, as it were,

lack of focus came to shape core components of the development of methods. By setting up a host of different formats for dialogical encounters between people, fields of knowledge, situations and concepts, the uncertainty, ambiguity and doubt were transformed into productive agencies of more unpredictable investigation. The symposium and seminar formats proved especially fertile ground for exposing, problematising and testing ideas and assumptions, particularly as they were also suitable for interdisciplinary and transmedial soundings. It was conspicuous how the project, with its presentations in various critically reflective contexts – public and more internal – developed the seminar into an effectual working method, with the artistic practice always at its centre: standing in immediate proximity to the creation, and highlighting the *doing* as a discursive terrain. The method was relevant to our comprehension of the essence of our research and its positioning in part as tangible proposals for the reformulation of musical practices, linked to interpretation and composition, and in part as a process that, perhaps more than anything, had come to be about freedom and responsibility: the *freedom* to take responsibility and the *responsibility* to uphold freedom, in relation to an artistic field that to a large extent continues to be shackled by strong and deeply rooted cultural restraints. This gradually caused the questions to take on the nature of insti-

tutional criticism – as was made abundantly clear in the case of Anders Hultqvist's theatre-inspired new production of Beethoven's Symphony No. 5 with the Gothenburg Symphony Orchestra, when we first fully realised that the research questions were actually laden with implications, sufficiently controversial to rock the foundations of a whole concert hall. We were left with an equivocal aftertaste of contentment and gloom. The incident was in many respects a victory and a kind of breakthrough, while also urging us to begin appreciating and perceiving the complexity of challenging the structures of what Lydia Goehr calls *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford University Press, 1992).

Reprise and coda

One of the most enduring outcomes of the research project remains, however, how the participants' own practices were conclusively exposed and modified through the concrete work on material – through dialogues and gatherings, artistic processes, concerts and works that came into being over the course of the project – whose topicality and explosiveness often surprised us. Another aspect concerns the way the questions open up to and branch out into adjacent areas such as a radicalisation of the role of teaching, norms for copyright principles and an expanded notion of theory. The latter is relatively underdeveloped in contemporary discourse

and demands a systematic, profound and to some degree radical research initiative that our project was unable to accommodate. It may also be here that the key to a genuinely *expanded field* lies hidden. In other words, there remain many paths to explore and there is no doubt that the project's conceptual world – although disputed and perhaps because of that – contains a significant subject matter for music as a dynamically changing art form.

One of the aims of the research was to put together an anthology in which a variety of texts would express our own processes and considerations, and reflect the thoughts of invited guest authors on some of the questions exposed by the work. Consequently, in the final phase of the project, we published *Freedom and Limitations in Music – 16 variations on a theme* (editor: Magnus Haglund, Daidalos förlag, 2012) with articles by writers such as Anna Christensson, Fredrik Nyberg, Jenny Hval and Mats Persson, accompanied by concise black and white photographs taken in the authors' homes by Lina Selander and Lena Bergendahl. The anthology does not claim to summarise or explain. Quite the reverse; the texts constitute a kaleidoscopic document that – like the research against which it is braced – scans and sounds out an artistic field full of contradictory, vertiginous depths.

For individual project contributions see pp. 138–147.

Joint activities – an overview

Below are brief summaries of some of the events – symposia, workshops, concerts and others – that came out of the research project. The purpose of the list is to provide an insight into what proved to be the most productive arena and medium of the research: the physical encounters relating to common interests, dilemmas and expectations.

THEN=NOW – rewriting history

Ultima Festival, Norwegian Academy of Music, 18/09/09 – The Symphony Orchestra of the Norwegian Academy of Music with soloists Einar Steen-Nøkleberg and Jonas Cambien performed a programme that, layer by layer, presented adaptations of a musical canon in the form of orchestral interpretations of Arnold Schönberg's **Sechs kleine Klavierstücke** (Op. 19) by composition students from Oslo and Gothenburg, together with a work for orchestra, **Schumannphantasie**, by Hans Zender. The concert was curated by Henrik Hellstenius and Ole Lützow-Holm (concept), Morten Wensberg (conducting), Susanne Øglænd (direction) and Ignas Krunglevicius (video).

The Boundaries of Interpretation

ISCM World New Music Days, Artisten, Gothenburg, 02/10/09 – A public seminar on the research project,

which collected participants from the fields of theatre, opera and music, including director Johanna Garpe, conductor Andrew Manze and interpreters Victoria Johnson and Fredrik Ullén. The questions addressed and discussed through performative contributions, dialogues and individual statements aimed at examining the possibilities and limits of interpretation as well as problematising the sociocultural basis for understanding the musical work.

An Expanded Field of Art Music – Through a Glass Darkly

Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 14–15/06/10 – Discussions over two days with a reference group consisting of Magnus Florin (dramaturge/author), Cecilia Hansson (poet), Anna Koch (choreographer), Mats Persson (pianist/composer) and Lina Selander (visual artist). The group was invited, from a subjective perspective, to give feedback and critical response to the individual sub-projects of the research, all of which were works in progress at that time.

Limits of Interpretation – are there any?

Academy of Music and Drama, 26/10/10 – Seminar workshop considering the options of viewing interpretation work as an emancipatory act, based on the music by Johannes Brahms. Participants: string

musicians Camilla Hedner, Helena Åberg, Johanna Östling and Hanna Bendz (academy students) plus pianists Jonas Cambien, Anna Christensson and Love Derwinger.

INTERFERENCE

Inter Arts Center, Malmö, 08–09/04/11 – Public symposium with interdisciplinary encounters between practitioners of music and theatre. Joint event with Teatr Weimar and Ars Nova in Malmö. The symposium alternated between short lectures and performances, workshops, readings, rehearsals and discussions concerning potential productive links between the different ways that the two art forms approach the work's sense of place and context, interpretation and examination. One of the hypotheses was that art music, like traditional theatre, is in need of institutionally critical strategies to maintain some sort of relevance as a vibrant form of expression. A host of actors, musicians, researchers and doctoral students from Oslo, Malmö, Gothenburg and Stockholm took part, alongside students from the Malmö Theatre Academy and Malmö Academy of Music.

“Who Creates the Creator” – and the limits of interpretation?

Gothenburg Concert Hall 06/10/11 – A public seminar in conjunction with Anders Hultqvist's production of Beethoven's Symphony No. 5 and the first performance of **Melancholia** for oboe, guitar and orchestra. Participants: Lydia Goehr, Andrew Manze and Anders Hultqvist.

Excursions and Refuges

Artisten, Academy of Music and Drama, 03/04/12 – Concert by the Musica Vitae chamber orchestra (conductor: Staffan Larson, curator: Ole Lützow-Holm). In addition to music by Benjamin Britten, Charles Ives and Paul Dessau, the programme included a performance of **exposition – reprise**, a new work by Lützow-Holm that examines concepts such as **leakage, co-creation** and **the incomplete**. The concert opened with a presentation of the research project, a more in-depth work commentary and a few excerpts from the piece.

SOUNDinTEXT

Norwegian Centre for New Playwriting, Oslo, 01–03/06/12 – Public symposium with participants from

the fields of theatre, literature and music. The programme built on the dramaturgy from the Malmö conference INTERFERENCE and once again alternated performances with seminars, presentations and discussions. This time the focus was on transgressions/cross-fertilisation between text and sound in the context of different experimental genres. The idea was for concrete practices/methods that in various ways generate, blend and reformulate linguistic/musical material to influence each other reciprocally and provoke a different discourse in this cross-disciplinary field.

Anthology Release

Rönnells Antikvariat (antiquarian book store in Stockholm), 09/10/12 – Swedish release of the anthology **Freedom and Limitations in Music** (editor: Magnus Haglund, Daidalos förlag, 2012); appearances by Anna Christensson, Anders Hultqvist, Magnus Florin, Lena Bergendal, Mats Persson, Ole Lützow-Holm and Magnus Haglund. An introduction to the research project was also given.

Final Seminar

Academy of Music and Drama, University of Goth-

enburg, 28/02/13 – A final seminar on the research project **Towards an Expanded Field of Art Music**. The time had come to report what had happened with the project's fundamental concepts and speculative assumptions and to ask questions about results, new knowledge, dissemination and possible further research: Where did the ideas take us? How can our experiences be reviewed and assessed by others? How has the practice itself been modulated, changed and expanded? In order for the seminar also to provoke a critical discussion of methodology development and individual artistic works, which the research generated, we called in Dr Catharina Dyrssen, professor of architecture, and Dr Maria Bania, a musician with a PhD in musical performance, as opponents. Both made valuable observations, two of which are to be mentioned here: 1) The project's critical potential could be neutralised as soon as it is embraced by the establishment and it also runs the risk of itself becoming a dogma. 2) A central impetus and contribution appears to have come from conceptual confrontation and reinterpretation: music viewed as alternately **text, configuration, materiality** and **corporeality**.

*KONSTNÄRLIG
UPPLEVELSE-
PARK FÖR
HÅLLBAR
UTVECKLING*

Av Roland Ljungberg och Emma Göransson

Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling har vatten som övergripande tema, och de separata rummen i parken utforskar vatten i olika perspektiv och aspekter. Genom individuella konstnärliga och formmässiga gestaltungslosningar konstrueras ett parkkoncept, möjligt att realisera på olika platser, i olika länder med specifika klimat och topografiska miljöer. Parken ger kritiska, poetiska, psykologiska, filosofiska och tekniska aspekter på hållbar utveckling med fokus på vatten. Vandringen genom parken skapar upplevelser som vi hoppas är tankeväckande och samtidigt ger möjlighet för återhämtning och stillhet.

Vår livsstil håller på att förstöra jorden. Viktiga naturresurser är på väg att ta slut, särskilt vatten, och miljöförstörelsen har nu nått en alarmerande omfattning (Lanz 2006, *Gaza in 2020. A liveable place*, FN-rapport). Kan konst och design bidra till en utveckling i motsatt riktning och i så fall hur? Att utforska detta konstnärligt var utgångspunkten för det konstnärliga forskningsprojektet *Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling*.

Projektets syfte har varit att skapa medvetenhet om ekologi och hållbar samhällsutveckling med fokus på vatten genom konstnärlig gestaltning och design i utomhusmiljöer (Göransson & Ljungberg 2010a, 2010c, Göransson 2013, Ljungberg 2013). I form av en upplevelsebaserad konstnärlig konceptpark på temat vatten, realiserbar i olika

miljöer i världen, har vi på olika sätt gestaltat hur detta kan ske. Vår tanke är att konceptet kan anpassas till olika länder, platser, naturförhållanden och klimat.

Vi ville skapa en ny typ av konstpark med syfte att öka människors medvetenhet om ekologi och hållbar samhällsutveckling. Samtidigt ville vi behålla den traditionella landskapsparkens funktion – att ge avkoppling, rekreation och skydd för människor, djur och växter.

Vi har arbetat med en specifik plats som utgångspunkt: Fittja äng i norra Botkyrka, en förort till Stockholm, där en vattenpark planerades av Botkyrka kommun. Fittja äng utgjorde en konkret startpunkt, ett verkligt landskap att utveckla idéerna i för att sedan kunna anpassas till andra

miljöer och klimat. Initialt ville vi undersöka om parkkonceptet skulle kunna realiserats i Kina, i samarbete med bland andra Tongji University, Shanghai. Vi bjöds in till World Expo 2010, Shanghai, för att presentera vårt projekt (Göransson & Ljungberg 2010). Under en studieresa i Kina besökte vi parker, trädgårdar och våtmarksparker – såväl traditionella, samtida som futuristiska, och tog starka intryck av den traditionella kinesiska parkens formgivning och funktion. Efter denna research reste vi hem och påbörjade designprocessen om hur vår park skulle bli möjlig att realisera. Kina blev en inspiration, men det konkreta samarbetet med att utforma en park i Kina ebbade ut när byggnationen ekostaden Dongtan på ön Chongming utanför Shanghai (Wood 2007) stoppades av de lokala myndigheterna i början av vårt projekt.

Vatten

Vatten är centralt för livet på planeten Jorden. Det är i själva verket en förutsättning för att liv alls kan existera här. Vatten har en sällsynt egenskap; det kan lätt ändra sitt tillstånd. Det avdunstar, kondenserar, fryser och smälter i en hydrologisk cykel som modererar temperaturskillnader mellan regioner och årstider över hela jorden.

Vatten kan absorbera stora mängder solenergi och omvandla den till värme som lagras i världshaven och i atmosfären, för att sedan sakta släppas ut. Utan vattnet skulle solenergin direkt reflekteras tillbaka ut i rymden, och vår planet skulle bli för kall att leva på.

Fenomenet tidvatten länkar jordens vatten till månen och planeterna i vårt kosmologiska system. Detta kan ses som en manifestation av tid, en materiellt konstruerad tidsuppfattning, som representerar de tidsbundna cyklerna i naturen. Vi blir till i vatten. Under 9 månader utvecklas vi i detta element, innan vi föds. Detta kan vara en orsak till vattnets djupa betydelse för människor symboliskt, psykologiskt och existentiellt – något som verkar vara universellt.

Konstnärlig forskning och ekokonst

Konstnärlig forskning är i dag ett etablerat forskningsområde i Sverige. Det konstnärliga området har under en längre tid inspirerats av teorier och metoder utvecklade inom humaniora och de sociala vetenskaperna. Det finns även många exempel på ett omvänt flöde av konstnärliga arbetssätt till mer etablerade vetenskaper. Det konstnärliga området utvecklar i dag egna självständiga former för vetenskapande (Wessel 2008, Ljungberg 2008,

Göransson & Ljungberg 2010). I detta projekt utvecklar vi forskningsmetoder genom ett praktikbaserat arbetssätt inom det egna konstnärliga forskningsfältet.

Ekokonst fokuserar på människors förhållande till naturmiljöer och den problematik som vår civilisations påverkan på ekosystemet orsakar (Erzen 2004). Dagens ekokonst är utvecklad ur 1960- och 70-talens konstnärliga rörelser/genrer, bland annat Land Art och Earthworks (Beardsley 2008). Vi placerar *Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling* inom genren ekokonst. Vi vill med vårt projekt vidareutveckla hållbar utveckling på det konstnärliga forskningsområdet.

Sacha Kagan menar att konsten i dag måste ses som processer snarare än som objekt; "*Art-as-a-verb*" istället för "*Art-as-a-noun*" (Kagan 2012:31ff). Han hävdar att just konsten kan få en särställning i arbetet mot hållbar utveckling eftersom den har förmågan att ställa öppna frågor istället för att definiera problem linjärt. Den kan fungera som ett frågebaserat lärande som kan förändra attityder och skapa delaktighet.

Parker

När vi i dag talar om parker så är det ofta i relation till städer och alltid i relation till politiska

beslut och mänskliga aktiviteter. Historiskt har parker haft olika funktioner, kopplade till samhällspolitiska strömningar och ideologier (jfr Grillner 2000). Parker kan indelas i tre kategorier, utifrån forskning gjord i Portland, Oregon (Harnik 2010:23f): Människa-till-människa-parker, där den sociala interaktionen dominerar, människa-till-natur-parker där interaktion med naturen dominerar och slutligen natur-till-natur-parker, där människans närvaro inte alls är nödvändig. Alla tre funktionerna bör finnas i en hållbar park.

Parken som företeelse beskrivs ofta i dag med begrepp som fristad, samlingsplats, grön lunga, oas... (Ljungberg 2013). Det visar på parkers olika funktioner i dagens starkt urbaniserade samhälle. De bildar ett slags tillflykt från våra hårt miljöbelastade stadslandskap.

Vad är en park relaterad till landskap och natur? Med natur menar vi ofta det av människan opåverkade. Det är dock tveksamt om det finns någon orörd natur i dag (Radkau 2008). Våra miljöfarliga utsläpp påverkar världen globalt och i stort sett alla områden på jorden är exploaterade på ett eller annat sätt.

Parker kan ses som ett slags landskap i staden. Trots att naturen här är manipulerad, eller avsiktligt formgiven, så kan parker ge viktiga upplevelser av anknytning till naturmiljöer för människor

och dessutom ge välbefinnande, särskilt i hyperurbana miljöer. Det är också intressant att tänka sig parker i rurala miljöer. I dag finns sådana i form av våtmarksparker som både utgör rekreationsområden för nutidsmänniskor men också har en rent praktisk funktion i ekosystemet, såsom syresättning och vattenrening (Campbell & Ogden 1999). Det borde vara möjligt att utveckla andra slags parker utanför städerna, kanske former som vi i dag ännu inte kan tänka oss. *Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling* skulle kunna bli en sådan ny park om den anläggs i rurala landskap.

Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling

Projektet har utvecklat en konstnärlig konceptpark med syfte att öka människors medvetenhet om hållbar utveckling. Arbetet har skett i processform i olika delprojekt som knyts samman och det redovisades i formen av en gemensam utställning. De fyra delprojekten utforskar temat vatten i olika aspekter: Det omedvetnas stränder, Kunskaps- och vattenrum för hållbar utveckling, Filterskog och slutligen Renande bäckar. Delprojekten förhåller sig till varandra på så sätt att de speglar både inre och yttre dimensioner i en hållbar samhällsutveckling: psykologiska dimensio-

ner såväl som kunskapsteoretiska, samt även rent konkreta gestaltungsförslag på hur vattenrening och syresättning i ekosystemet kan ges en konstnärlig form.

På detta sätt kompletterar delprojekten varandra och bildar en konstnärlig helhetsupplevelse i form av en serie rumsliga enheter i parken. Rummen binds samman och bildar en helhet både rumsligt och innehållsmässigt med det gemensamma temat vatten.

Delprojekten

Det omedvetnas stränder av Emma Göransson (bilder s. 164–165)

Delprojektet utforskar vatten kopplat till de djupaste nivåerna vi kan uppleva av anknytning till naturen. Vatten är rent konkret själva förutsättningen för liv. Vi blir till och föds i vatten. Vatten är också symbol för vårt känsloliv och för det omedvetna i psyket.

Arbetet vill lyfta fram själva nyckeln till hållbar utveckling – en varaktig och djupgående medvetandeförändring från ett exploaterande hyperkapitalistiskt synsätt till ett holistiskt ekosystemtänkande. Vi måste återigen knyta an till jorden, i stället för att bara konsumera den, för att kunna

väcka den medkänsla med allt levande som är nyckeln till att vända utvecklingen.

Vattnets djuppsykologiska dimensioner för oss människor utforskas genom de konstnärliga generna skulptur, måleri och filmad performance. Konstnären söker djupt i sitt eget psyke för att finna rötter och anknytningsmönster till naturlandskap och ekosystem. Resultaten i form av platsbundna berättelser gestaltas i konstnärlig form. Konsten utgör både forskningsmetod och resultat.

Projektet har förändrats över tid. Från att initialt ha handlat mer allmänt om ekofilosofiska aspekter på platser och naturlandskap har arbetet under projekttidens gång alltmer kommit att handla om de djupaste psykologiska dimensionerna i medvetandet där vi knyter an till vår omgivning, både vad gäller naturmiljö och andra levande varelser. I den skulpturala installationen som avslutar arbetet samsas gestaltningar av tidvatten och gravitation med en personlig berättelse om stränder, centrala för konstnären i olika livsskeden (Göransson 2013).

Kunskaps- och vattenrum för hållbar utveckling av Roland Ljungberg
(bilder s. 168–169)

Delprojektet är en studie av hur vatten, konstobjekt och rum tillsammans kan bidra till en upp-

levelse av hållbarhet i form av en park. Det är parkens besökare som tillsammans med oss konstnärer skapar upplevelserna i rummen och därmed ger dem mening. Syftet är att upplevelser i parken kan medvetandegöra människor om förhållningsätt till hållbar utveckling.

Projektet baseras på utveckling av praktikbaserade metoder för konstnärlig forskning, med processdokumentation i form av skissarbete, fotograferande och skrivande. Dessa utgör verktyg för utvecklandet av reflektion över forskningens process och resultat. Forskningsarbetet har bedrivits platsspecifikt och praktiska försök har genomförts utomhus i skilda naturlandskap.

I parken bildar fyra höga portaler av trä olika kunskapsrum inspirerat av den traditionella kinesiska trädgården: Vattenrummet, migrationsrummet, möjligheternas rum och jordens rum. Parken ses som en serie av rumsligheter, där de olika rummen och dess objekt samverkar och ibland bryts mot varandra. Väskor i mosaik står i migrationsrummet. Väskorna berör teman som nationalitet, migration, identitet, plats, tillhörighet och äganderätt av mark.

Vattnets rörelser genom portaler och vattenväskor är tänkt att drivas med energi producerad lokalt från solceller och småskaliga vindkraftverk.

Som ett komplement till portalerna som finns i parken har 10 stycken prototyper till *Artist's books för hållbar parkplanering* tagits fram. Dessa är tänkta att användas som pedagogiska utgångspunkter för diskussion om hur parker utformas och används i en social kontext (Ljungberg 2013).

Filterskog och Renande bäckar – bakgrund

I dag rinner ytvatten som leds från flera områden i Norra Botkyrka orenat ut i Albysjön som angränsar till Fittja äng. Albysjön är en dricksvattentäkt. Detta innebär att kvalitén på det vatten som rinner ut där är grundläggande. Gestaltningarna *Filterskog* och *Rinnande bäckar* är framtagna från ett förslag av Botkyrka kommuns samhällsbyggnadsförvaltning där dagvatten samlas upp i en sedimentdamm belägen mellan radhusområdet och E4 i väster. Från denna sedimentdamm föreslås att vattnet leds ner till en våtmark på Fittja äng som ytterligare renar vattnet genom biologisk rening innan det rinner ut i Albysjön (WSP 2010).

I de båda delprojekten utnyttjas den befintliga fallhöjden på ca 13,5 m mellan sedimentdammen och Fittja äng till att med gravitationens hjälp driva en reningsprocess utan att använda elektriska pumpar.

Filterskog av Leif Bolter (bilder s. 169–170)

I delprojektet *Filterskog* har grus- och rullstensåsarnas effektivt renande funktion på genomströmmande vatten varit en förebild till att söka skapa en självrenande process utan andra hjälpmedel än dem naturen själv erbjuder.

Här reses en rullstensås på höjden, i form av en 12 meter hög pelare. Sten, grus och finsiktad sand travas i pelaren på höjden inom en formgiven stålkonstruktion som håller materialet på plats. Genom självtryck leds det vatten som skall renas upp till krönet för att filtreras ner genom gruspelaren. Därefter rinner vattnet ut i en strandskog av svärdslliljor för att där renas ytterligare. Önskade ämnen i vattnet som inte filtrerats bort i gruspelaren tas här om hand av växter och mikroorganismer.

Stålkonstruktionen som håller grusmaterialet samman formas till en mäktig skulptural gestalt som skänker platsen identitet. Gruspelaren anpassas i höjd och i förekommande fall, till antal, till den vattenmängd som ska hanteras. En märklig och mäktig *Filterskog* kan uppstå då riktigt stora mängder vatten skall hanteras. Om besökaren lägger örat mot gruspelaren kan vattnets porlande förnimmas i den ständigt pågående reningsprocessen. Klätterväxter söker sig upp utefter tornens gitterväggar och bekläder dem så att de bildar gröna ekologiska gestalter.

På projektutställningen på Konstfack våren 2013 byggdes en fungerande 3 meter hög skalmodell av en gruspelare för att skapa en konkret gestaltning och en vattenreningsprocess.

Renande bäckar av Gösta Wessel (bilder s. 170–171)

Jag har ofta både i mina målningar och skulpturer arbetat med mötet mellan rörelsers dynamik och geometriskt statiska former och mönster. I detta möte kan i lyckosamma fall uppstå en känsla av livfullhet och energi. Som när det rombiska mönstret i Harlekins kläder förändras och förstärker denna sprattelgubbes akrobatiska rörelser. Eller som när geometriskt mönstrade flaggor och tyger fladdrar i vinden och synliggör luftens rörelser.

I detta projekt har jag utformat ett antal modeller av vertikalt stående vattensulpturer. I dessa har jag utgått från geometriska grundformer i vilka vattnet får finna sin väg från den högsta punkten till den lägsta. Vattnet rinner i dagen och dess rörelser kan ses och följas genom vattenfall och bubblor. Solens UV-ljus och luftens syre renar och skapar möjlighet för biologisk rening. I de öppna kärnen kommer med tiden att bildas mikroorganismer som "äter upp" vattnets organiska materi-

al. Även kvävenärsalter bryts ner på biologisk väg och övergår till ofarlig kvävgas. På detta sätt bidrar skulpturerna till rening av vattnet innan det förslagsvis sprids över en våtäng med svärdsiljor och alar för att sedan rinna ut i Albysjön (Bolter 2014 och Wessel 2014).

Utställning

Projektet avslutades och presenterades med en utställning på Konstfack, 13–28 april 2013. Utställningen uppmärksammades i tidskriften *10-tal* nr 12/13: Klimatsorg (Fagerström 2013) samt i Vetenskapsrådets nättidning *Curie* (Nilsson 2013).

Utställningens utformning var inspirerad av den traditionella kinesiska trädgården, uppbyggd av en serie tematiska rum, som bildade en helhet både rumsligt och innehållsmässigt med det gemensamma temat vatten. På detta sätt kompletterade delprojekten varandra och bildade en konstnärlig helhetsupplevelse.

Utställningen är dokumenterad i form av en film där betraktaren får vandra i parken. Filmen är en poetisk dokumentation där besök i parkens olika konstnärliga upplevelserum varvas med filmade sekvenser – vatten i olika tillstånd i olika naturlandskap (<https://vimeo.com/80711482>).



▲ Utställningen på Konstfack 2013.

▲ Exhibition at Konstfack, Stockholm, 2013.

▼ Emma Göransson: *Sju stränder i mitt liv.*

▼ Emma Göransson: *Seven shores in my life.*



Emma Göransson: **Det omedvetnas stränder.**

Emma Göransson:
Shores of the unconscious.



FOTO/PHOTO: ROLAND LJUNGBERG

Emma Göransson:
Månkalender 28 faser,
detalj, olja på pannå,
120 x 140 cm.

Emma Göransson:
Lunar Calendar
28 phases,
detalj, oil on panel,
120 x 140 cm.



FOTO/PHOTO: ROLAND LJUNGBERG



Fittja äng, plats för
planerad våtmarkspark.

Fittja äng, location of
planned wetland park.

FOTO/PHOTO: ROLAND LUNGBERG



Vatten, stillbild från video.

Water, still from video.

FOTO/PHOTO: ROLAND LUNGBERG

Karta över norra
Botkyrka med inritade
dagvattenflöden.

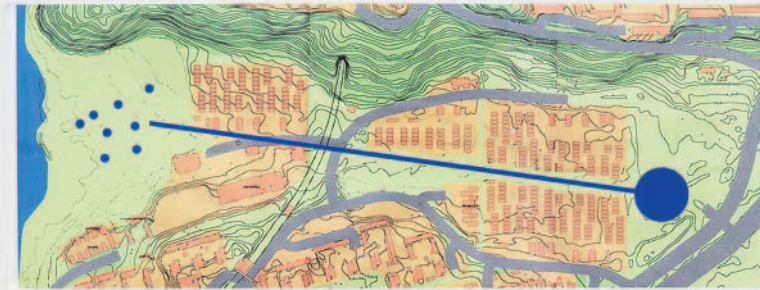
Map of northern
Botkyrka with stormwater
flows sketched in.



Modell och skiss på
ny vattenväg från
sedimentdamm till
våtmark på Fittja äng.

Model and plan of new
watercourse from
sediment basin to
wetland at Fittja äng.

FOTO/FOTO: ROLAND LJUNGBERG





FOTO/PHOTO:ROLAND LJUNGBERG

Roland Ljungberg:
Portaler, vattenväskor
och Artist's Books för
hållbar parkplanering.

Roland Ljungberg:
Portals, water cases and
artist's books for sustain-
able planning.



FOTO/PHOTO:ROLAND LJUNGBERG

Roland Ljungberg: Tre
Artist's Books för hållbar
parkplanering: **Floden
i oss**, **Camparen i det
oändliga världsrummet**,
Torvboken.

Roland Ljungberg:
Three Artist's Books for
sustainable park
planning: **The river inns**,
**Camper in the infinite
world**, **The peat book**.

Roland Ljungberg:
Fyra mosaikväskor.
Den kurdiska väskan,
Palestinsk vattenväska,
Vattenväska, Sverige-
väskan.

Roland Ljungberg:
Kurdish case, Palestinian
water case, Water case,
Sweden case.



FOTO/PHOTOROLAND LJUNGBERG

Leif Bolter:
Prototyp **Filterskog**,
höjd 300 cm.

Leif Bolter:
Prototyp **Filter forest**,
height 300 cm.



FOTO/PHOTOROLAND LJUNGBERG



▲ Leif Bolter: Filterskog, detalj.

▲ Leif Bolter: Filter forest, detail.

▼ Gösta Wessel: Modeller vattensulpturer.

▼ Gösta Wessel: Model of water sculptures.



Gösta Wessel:
Prototyp vattenskulptur
Renande bäckar,
höjd 130 cm.

Gösta Wessel:
Prototype water sculpture
Cleaning streams,
height 130 cm.

FOTO/PHOTO: GÖSTA WESSEL





*THE
SUSTAINABLE
EXPERIENCE
ART PARK*

By Roland Ljungberg and Emma Göransson

T

he Sustainable Experience Art Park takes water as its overarching theme, with the separate outdoor rooms in the park exploring different aspects of and perspectives on water. Individual artistic and design elements build up a park concept that can be realised in different locations, in different countries with specific climates and topographical environments. The park presents critical, poetic, psychological, philosophical and technical aspects of sustainable development with a particular focus on water. A walk through the park creates experiences that we hope are thought-provoking while at the same time offering a setting for relaxation and tranquillity.

Our lifestyle is on the way to destroying the Earth. Key natural resources, not least water, are running out, and environmental destruction has now reached an alarming scale (Lanz 2006, *Gaza in 2020. A liveable place?*, UN report). Can art and design help turn the tide and if so, how? This question formed the starting point for the artistic research project *The Sustainable Experience Art Park*.

The purpose of the project was to raise awareness of ecology and sustainable social development with a focus on water, through art and design in an outdoor setting (Göransson & Ljungberg 2010a, 2010c, Göransson 2013, Ljungberg 2013). We have outlined how this can be achieved in the form of an experience-based artistic concept park on the theme of water, realisable in different environments around the world. Our idea is that the

concept can be adapted to different countries, locations, natural conditions and climates.

We wanted to create a new type of arts park aimed at raising people's awareness of ecology and sustainable development. At the same time, we wanted to retain the traditional function of a landscaped park – providing relaxation, recreation and a refuge for people, animals and plants.

Our work was based around a specific location: Fittja Äng in northern Botkyrka, a suburb of Stockholm, where a water park was planned by Botkyrka Municipality. Fittja Äng gave us a concrete starting point, a real landscape in which to develop the ideas before adapting them to other environments and climates. Initially, we wanted to investigate whether the park concept could be realised in China, in collaboration with partners such as Tongji University, Shanghai. We were invited

to the World Expo 2010 in Shanghai to present our project (Göransson & Ljungberg 2010c). On an official trip, we visited Chinese parks, gardens and wetland reserves – traditional, contemporary and futuristic – and were left with indelible impressions of the design and function to be found in traditional Chinese parks. Following this research, we headed home and began the design process that would enable our park to be realised. China was an inspiration, but the actual collaboration on designing a park in China petered out when construction of Dongtan Eco-City on the island of Chongming outside Shanghai (Wood 2007) was halted by the local authorities at the start of our project.

Water

Water is key to life on Earth. In fact, it is essential to the existence of all life on the planet. Water has a rare property – it can easily change its state. It evaporates, condenses, freezes and melts in a hydrological cycle that moderates temperature differences between regions and seasons around the globe.

Water can also absorb large quantities of solar energy and convert it into heat that is stored in the world's oceans and the atmosphere, where it can

then be slowly released. Without water, the solar energy would be reflected back out into space and our planet be too cold to live on.

The phenomenon of tides links the waters of the Earth to the moon and the other planets in our cosmological system. This can be seen as a manifestation of time, a material depiction of time, presenting the time-bound cycles of nature. Water brings us into existence. For nine months we develop in this element, before we are born. This may be one reason for water's deep significance to humankind, symbolically, psychologically and existentially – something that appears to be truly universal.

Artistic research and Eco Art

Artistic research is already an established field of research in Sweden, a field that has long been inspired by theories and methods developed within the humanities and social sciences. There are also many examples of a reverse flow of artistic methods into more established spheres of knowledge. However, the artistic field is now developing its own independent forms of knowledge creation (Wessel 2008, Ljungberg 2008, Göransson & Ljungberg 2010). In this project, we develop research methods through a practically based approach within a specific artistic research field.

Eco Art focuses on people's relationship with natural environments and the problems caused by our civilisation's impact on the ecosystem (Erzen 2004). Today's Eco Art emerged out of the artistic movements/genres of the 1960s and 70s, including Land Art and Earthworks (Beardsley 2008). We place the *Sustainable Experience Art Park* within the genre of Eco Art. Through our project, we want to take sustainable development forward in the field of artistic research.

Sacha Kagan believes the art of the day must be seen as a process rather than as an object: "*Art-as-a-verb*" rather than "*Art-as-a-noun*" (Kagan 2012:31ff). He suggests that art is able to take on a special role in the work towards sustainable development, since it has the ability to ask open questions instead of defining problems in a linear manner. It is able to act as a driver of question-based learning that can change attitudes and create participation.

Parks

When we talk about parks today, it is often in relation to cities and always in relation to political decisions and human activities. Historically, parks have performed various functions, associated with sociopolitical currents and ideologies (cf. Grillner 2000). Parks can be divided into three categories,

based on research conducted in Portland, Oregon (Harnik 2010:23f): People-to-people parks, where social interaction dominates, people-to-nature parks, where interaction with nature dominates, and nature-to-nature parks, where a human presence is not at all necessary. All three functions should be present in a sustainable park.

The park as a phenomenon tends to be described in terms of concepts such as refuge, meeting place, green lung, oasis... (Ljungberg 2013). This clearly indicates the various functions of the park in today's highly urbanised society. They allow a form of escape from our cityscape, with its heavy environmental impact.

How does a park relate to landscape and nature? By nature we usually mean spaces unaffected by humankind. It is however doubtful whether any pristine nature still exists (Radkau 2008). Our environmentally harmful emissions are affecting the world on a global scale and practically all areas of the planet are being exploited in one way or another.

Parks can be seen as a kind of landscape in the city. Although the very essence of parks is that they are manipulated or intentionally shaped, they are able to provide people with an important link to nature, as well as a sense of wellbeing, particularly in hyper-urban environments. It is also interesting to consider parks in rural settings.

These exist in the form of wetland reserves that offer recreational areas for the contemporary population, while also performing a purely practical function in the ecosystem, such as oxygenation and water treatment (Campbell & Ogden 1999). It ought to be possible to develop different types of parks outside the cities, perhaps taking forms that we have yet to imagine. *The Sustainable Experience Art Park* could be one such new park if established in a rural landscape.

The Sustainable Experience Art Park

The project has developed an artistic concept park aimed at raising awareness of sustainable development. The working process took the form of various sub-projects that were linked together and reported in a joint exhibition. The four sub-projects explore different aspects of the watery theme: Shores of the Unconscious, Knowledge and Water Rooms for Sustainable Development, Filter Forest and finally Cleansing Streams. The interrelated sub-projects reflect both the internal and external dimensions of sustainable development: psychological dimensions and knowledge theory, as well as purely concrete design proposals for giving water treatment and oxygenation of the ecosystem an artistic form.

As such, the sub-projects complement each other and form a cohesive artistic experience through a series of outdoor rooms in the park. These rooms are linked together to form a whole both physically and content-wise on the common theme of water.

Sub-projects

Shores of the Unconscious by Emma Göransson (pictures pp. 164–165)

This sub-project explores water as associated with the deepest connections to nature that we can experience. Water is the very basis of life. We are created and born in water. Water is also a symbol of our emotions and of the unconscious.

The project work seeks to highlight the key to sustainable development – an enduring and deep change in mentality from an exploitative hyper-capitalistic view to a holistic ecosystem approach. We need to reconnect with the planet, instead of simply consuming it, in order to awaken the empathy with all living things that is the key to reversing the trend.

The deeply psychological dimensions of water for us humans is explored through the artistic genres of sculpture, painting and filmed performance. The artist digs deeply into the personal psyche to find roots and patterns of connection to the

natural landscape and ecosystem. The result comes in the form of location-bound stories depicted in an artistic form. The art constitutes both research method and result.

The project has changed over time. From initially dealing more generally with ecophilosophical aspects of locations and natural landscapes, over the course of the project the work has increasingly come to focus on the deepest psychological dimensions of the consciousness, where we connect with our surroundings, be it the natural environment or other living beings. The sculptural installation that concludes the work combines interpretations of tidal forces and gravity with a personal story of shorelines that hold a central importance for the artist in the different stages of life (Göransson 2013).

Knowledge and Water Rooms for Sustainable Development by Roland Ljungberg (pictures pp. 168–169)

This sub-project is a study of how water, artistic objects and outdoor rooms can together contribute to an experience of sustainability in the form of a park. It is the visitors to the park who, along with us artists, create the experiences in the rooms and thus lend them meaning. The aim is for experiences in the park to make people aware of attitudes to sustainable development.

The focus of the project is on developing practice-based methods for artistic research, with process documentation in the form of sketching, photography and writing. These constitute tools for developing a reflective approach to the research process and results. The research work has been location-specific in nature, with practical experiments conducted outdoors in various character landscapes.

In the park, four tall wooden portals form a range of knowledge rooms inspired by the traditional Chinese garden: the water room, the migration room, the room of opportunity and the Earth room. The park is seen as a series of spaces, with the various rooms and their objects complementing and sometimes contrasting with each other. Mosaic suitcases stand in the migration room, recalling themes such as nationality, migration, identity, place, belonging and land ownership.

The water is intended to be kept in motion through the portals and suitcase water feature using energy produced locally from solar panels and small-scale wind turbines.

Ten prototypes of *Artists' books for sustainable park planning* have also been drawn up as a complement to the portals in the park. These prototypes are intended to be used as educational starting points for discussions on how parks are designed and used in a social context (Ljungberg 2013).

Filter Forest and Cleansing Streams – background

Surface water from several areas in northern Botkyrka is currently channelled out, untreated, into Albysjön, the lake on which Fittja Äng stands. Albysjön is a source of drinking water, which means the quality of the water running into it is critical. The installations *Filter Forest* and *Cleansing Streams* arose out of a proposal by Botkyrka Municipality's infrastructure department to collect stormwater in a sediment basin located between the town hall area and the E4 motorway to the west. From this sediment basin, the idea is for the water to drain down to a wetland area at Fittja Äng that further purifies the water biologically before it reaches the lake (WSP 2010).

Both sub-projects make use of gravity and the existing drop of around 13,5 metres between the sediment basin and Fittja Äng to help run the water treatment process without the use of electric pumps.

Filter Forest by Leif Bolter (pictures pp. 169–170)

In the *Filter Forest* sub-project the effective way that gravel and boulder ridges purify water flowing through them inspired an attempt to create a

self-cleansing process based entirely on the tools provided by nature itself.

It involves erecting a vertical boulder ridge in the form of a 12-metre high column. Stones, gravel and fine sand are stacked up through the column in a steel cage that keeps the material in place. Natural pressure forces the dirty water up to the top so that it can then be filtered through the gravel column. The water then runs out into a shoreline forest of irises for further purification. Here unwanted substances in the water that are not filtered out in the gravel column are taken care of by plants and microorganisms.

The steel cage that holds the gravel and other material together is designed as a monumental sculpture that imbues the site with a strong identity. The gravel column can be adapted in terms of height, and where necessary number, to the amount of water that requires treatment. A remarkably impressive *Filter Forest* can be created to handle extremely large quantities of water. Visitors who place an ear against the gravel pillar will hear the trickling of the water in the continuous treatment process. Climbing plants make their way up the lattice walls of the tower, cladding them to form green ecological installations.

At the project exhibition hosted by University College of Art, Crafts and Design in spring 2013,

a functioning 3-metre scale model of a gravel column was erected to create a physical representation of this sculptural water treatment process.

Cleansing Streams by Gösta Wessel
(pictures pp. 170–171)

In both my paintings and sculptures, I have often explored the interplay between the dynamism of movement and geometrically static shapes and patterns. Under the right circumstances, this interplay can create a sense of vibrancy and energy. Like the way the rhombic pattern on the Harlequin's costume changes with this live wire's acrobatic movements, accentuating them. Or the way geometrically patterned flags and fabrics flutter in the wind, giving a visual representation of the air as it moves.

In this project, I have designed a number of models of vertical water sculptures based on basic geometric shapes, through which the water has to find its way from the highest point to the lowest. The water runs out in the open and its movements can be seen and followed through the waterfalls and bubbles. The sun's UV rays and the oxygen in the air cleanse the water, paving the way for biological water treatment. Over time, the open pools will be colonised by microorganisms that will "eat up" the organic matter in the water. Nitrogen-based

nutrient pollution is also broken down biologically, releasing harmless nitrogen gas. The sculptures thus help to cleanse the water before it is spread, as suggested, over a wetland bed of irises and alder before draining into Albysjön lake (Bolter and Wessel 2014).

Exhibition

The project concluded with a presentation in the form of an exhibition at University College of Art, Crafts and Design in Stockholm on 13–28 April 2013. The exhibition was covered in issue 12/13 of the magazine *10TAL: Klimatsorg* (Fagerström 2013) and in the Swedish Research Council's online journal *Curie* (Nilsson 2013).

Inspired by the traditional Chinese garden, the exhibition was made up of a series of thematic rooms that formed a whole both spatially and in terms of content around the theme of water. The sub-projects thus complemented each other and formed a cohesive artistic experience overall.

The exhibition was documented in a film that allows the visitor to explore the park. The film is a poetic documentation where visits to the park's different artistic spaces are complemented with filmed sequences of water in different states in the natural landscape (<https://vimeo.com/80711482>).

*KOMMITTÉNS
KOMMENTARER
TILL PROJEKT-
RAPPORTERNA*

Sammanställd av Torbjörn Lind


om nämnts är innehållet i årets bok en tillbakagång till upplägget för årsböckerna före 2013. Genom att vi nu återgår till projektrapporter vill kommittén för konstnärlig forskning liksom tidigare även kommentera desamma – en delvis pedagogisk ambition men främst ett sätt att kommunicera tankar kring konstnärliga forskningsprojekt.

Liksom tidigare handlar det inte om en konstnärlig kvalitetsbedömning utan snarare en genomgång av olika sätt att förhålla sig till en forskningsprocess. Presentationerna ska inte heller betraktas som slutredogörelser utan bara som exempel på projekt som Vetenskapsrådet stött och vad konstnärlig forskning kan handla om inom olika konstformer. Om möjligt försöker vi också sätta in dem i en bredare kontext.

Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den skapande processen

Projektledare: Cecilia Roos

Text: Josefine Wikström

Projektet fokuserar på den samtida dansarens roll i den konstnärliga processen och Cecilia Roos är i det avseendet något av en pionjär inom svensk dansforskning på området. Från dansarens perspektiv söker projektet begreppsliiggöra och närma sig en förståelse av den samtida dansarens komplexa praktik i den koreografiska processen. Fokus ligger på process och tillblivelse i processer där dansaren arbetar självständigt och reflekterande i dialog med koreografen.

Parallellt med arbetet som dansare har Cecilia Roos fungerat som projektledare i en forskningsgrupp med forskare inom estetik/filosofi. Arbetet har utgått från en serie seminarier som så småningom utökades med fysiska träningspass och rörelsesekvenser ur koreografen Christel Johanssens föreställning *Now She Know*. Upplägget syftade till ett slags tillämpad estetik för att få till stånd ett växelspel mellan teori och praktik.

I den praktikbaserade delen lades fokus på ett undersökande vad dansaren gör i sin tolkningsprocess. I den teoretiska delen fokuserade man på betraktarens roll i interaktionen med dansföreställningen.

Resultatet av projektet har presenterats i en rapport och en antologi där de medverkande bidragit

med varsin text. Intervjuer och samtal med andra dansare ger ytterligare perspektiv på dansarens roll i olika projekt. Hur de praktiska och teoretiska delarna flätats samman för att bilda den helhet, som utgör projektets yttersta målsättning, är ännu inte helt tydlig. Troligen kommer detta att framgå av slutrapporten och en ännu inte utgiven artikel.

Former av Hållbarhet (om design)

Projektledare: Johan Redström

När designpraktiken utmanas att ta sig an ett allmänt och mycket omfattande designprogram ställs också krav på forskningen – att kritiskt granska programmet och att försöka fördjupa förståelsen av den utmaning som ligger i programmet. "Design för hållbarhet" är ett sådant program, som i dag helt naturligt är starkt drivande inte bara inom designpraktiken internationellt, men också inom det internationella designforskningsfältet.

Projektet, som handlar om hur hållbar utveckling som diskurs och problemområde påverkar vår syn på design, är exempel på designforskning som genom kritisk granskning söker en fördjupad förståelse av "Design för hållbarhet" som övergripande

designprogram. Inte hur "design" kan bygga en mer hållbar utveckling utan hur "hållbar utveckling" som problemområde bygger design. Ett övergripande syfte var att bidra till den fortsatta utvecklingen av en kritisk designforskningspraktik, att "arbeta med den ämnesmässiga utvecklingen av området genom experimentell design".

Detta att vända utmaningen till en fråga om påverkan på design är intressant – ett sätt att formulera riktningen i den kritiska granskningen. Rent allmänt har detta drag av en slags framtidsarkeologi. Ett framåtblickande som speglar vad det givna programmet gör med designpraktiken och med oss som designer. Kritiska reflektioner som öppnar upp för en fördjupad förståelse och en eventuell omvärdering av det designtänkande som i dag driver, och som drivs, av programmet.

Forskning och forskarutbildning inom designområdet har en relativt lång tradition. Det är dock ganska rimligt att ställa frågan vad designforskning som konstnärlig forskning är för något. Hade projektet kunnat genomföras som ett mer traditionellt "vetenskapligt" projekt? Ja, absolut. På ett ganska tydligt sätt gestaltar projektet konstnärlig forskning som ett forskningsfält bland andra; helt enkelt forskning inom design som ett

konstnärligt område. Är detta ett problem? Nej tvärtom. För fältets fortsatta utveckling är det viktigt att fokus ligger på ämnesområden och inte på metodologi.

Mot ett konstmusikens utvidgade fält

Projektledare: Ole Lützow-Holm

När projektledaren Ole Lützow-Holm skriver om en "likriktning vars ritualer genererar distans och passiv ängslan hos utövare och lyssnare" uttrycker han en uppfattning som delas av många kompositörer och musiker. Med andra ord: Vi vantrivs i konstmusiken. Lyssnarna har gjort ett aktivt val att just lyssna, så det är nog mer osäkert om vantrivseln gäller dem.

Bakgrunden till problematiken kan härledas till för ungefär 200 år tillbaka i tiden – det var då det började. En alltmer framgångsrik upphovsmannarätt gjorde det möjligt att renodla tonsättar- och musikerrollerna. Problemet i dag är att de tonsättare som faktiskt tjänar pengar på arrangemanget har gått ur tiden och musikerna måste ägna sig åt att åstadkomma allt mer subtila tolkningsskillnader med en ständigt ökande teknisk behärskning.

De kan inte heller bestämma så mycket själva, vilket skapar en viss stress och därmed en mindre angenäm situation.

Lyckligtvis finns det en motrörelse och de inom konstmusiken som ägnar sig åt konstnärlig forskning har positionerat sig inom denna rörelse. För att slippa statsunderstöd till tonsättare och terapi till musiker anknuter man till en förmodern musikertyp, med producerande och reproducerande som två sidor av samma aktivitet – musicerandet. Konstnärlig forskning består då i ett undersökande och utvecklande av olika relationer: hitintills mest mellan musiker och tonsättare, mellan musiker och notation eller mellan lyssnare och musiker eller komponister. Det är tydligt att projektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* arbetar med just denna forskningsstrategi.

Projektet är uppdelat i flera mindre delprojekt av experimentell och praktisk natur och här finns också en intressant parallell till naturvetenskaplig forskning. Projektredovisningen är en samling essäliknande artiklar samlade i en antologi. I ett projekt där *samtalen* och de *fysiska mötena* är viktiga arbetsmetoder, som kännetecknas av *spretighet* och *öppenhet*, är den valda redovisningsformen klart rimlig. En form som man också delar med

många andra projekt. Det finns självfallet en risk att det som blir kvar är en serie berättelser snarare än en studie av en helhet men den risken får man nog ta när man valt att arbeta och redovisa på det beskrivna sättet.

Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling

Projektledare: Roland Ljungberg

Projektet rör sig mellan konst, design, arkitektur och landskapsarkitektur med konstnärernas blick och tänkande som drivkraft. De fyra delstudierna tycks ha bedrivits relativt oberoende av varandra och kommit samman främst i den avslutande utställningen. I tre av dem – *Kunskaps- och vattenrum för hållbar utveckling*, *Filterskog* och *Renande bäckar* – anas en undersökande ingång till samspelet mellan landskapet, platsen, vattnet och skulpturernas arkitektoniska material och effekt men framför allt tycks de utgöra förslag till konstnärliga installationer.

Det finns också pedagogiska ambitioner i utformningen av parken men det är oklart i beskrivningen vilka former av samarbeten som skett

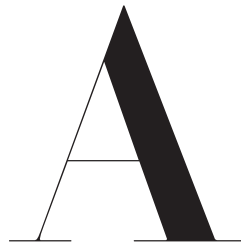
mellan konstnärer och publik, vilket väcker frågor kring konst och undersökning som interaktiv utmaning. Är publiken medskapare i projektet eller har den mer haft rollen att reagera på de konstnärliga förslagen?

Det delprojekt som framstår som konstnärligt mest utforskande och därmed utmanande är *Det omedvetnas stränder*. Här har Emma Göransson under processens gång närmast sig hållbar utveckling mer som en existentiell fråga, utforskad genom skulptur/objekt och installationer samt ett till synes långsamt måleri (Månkalenderns 28 faser) som exponerar materialiteter, tid, och en närläsning av det egna förhållningssättet till dessa materialiteters platser och tidrum.

Som helhet visar projektet på två olika förhållningssätt till forskning, där det ena leder mer mot konstnärligt utvecklingsarbete som designförslag och produkt medan det andra innebär ett mer förutsättningslöst, explorativt undersökande, vilket är mer riskabelt men som också kan ge större utdelning i oväntade upptäckter.

*THE
COMMITTEE'S
COMMENTS ON
THE PROJECT
REPORTS*

Compiled by Torbjörn Lind



s mentioned previously, the content of this year's book is a return to the format of the Yearbooks from before 2013. In once again focusing on project reports, the Committee for Artistic Research also wishes to comment on them, as it did before – partly with pedagogical ambitions but primarily as a means of communicating thoughts on artistic research projects.

This is not a question of an artistic quality assessment, but rather an examination of the different ways of approaching the research process. The presentations should also not be seen as final reports, but simply as examples of projects that the Swedish Research Council has supported and what artistic research can look like within different art forms. If possible, we also try to place them in a broader context.

From Movement out of Reflection in the Making: The Dancer and the Artistic Process

Project Manager: Cecilia Roos

Text: Josefine Wikström

This project focuses on the role of the contemporary dancer in the artistic process, making Cecilia Roos something of a pioneer within Swedish dance research in this area. From the dancer's perspective, the project seeks to conceptualise and approach an understanding of the contemporary dancer's complex practice in the choreographic process. The focus lies on process and making, in processes where the dancer works independently and reflectively in dialogue with the choreographer.

In parallel with her work as a dancer, Cecilia Roos has acted as Project Manager in a team comprising researchers in aesthetics/philosophy. The work is based on a series of seminars that were gradually expanded to include physical training sessions and sequences of movements from choreographer Christel Johanssen's piece NOW SHE KNOWS. The aim of the research approach taken was to achieve a kind of applied aesthetics in order to set in motion an interplay between theory and practice. In the practice-based section, the spotlight was on investigating what the dancer does in her interpretive process. In the theoretical section, the focus was on the role of the observer in the interaction with the dance performance.

The results of the project have been presented in a report and an anthology of texts from each involved. Interviews and conversations with other dancers provide additional perspectives on the role of the dancer in different projects. How the practical and theoretical elements are woven together to form the whole – which is the ultimate aim of the project – remains to be seen. No doubt it will be made clear in the final report and an as yet unpublished article.

Forms of Sustainability

Project Manager: Johan Redström

When design practice is challenged to adopt a general and wide-ranging design programme, this also places demands on research – critically reviewing the programme and trying to improve the understanding of the challenge that lies within that programme. “Design for Sustainability” is one such programme that is now naturally a strong driver not only in design practice internationally, but also in the international design research field.

The project, which addresses the way sustainable development as a discourse and problem area

affects our view of design, is an example of design research that, through critical examination, seeks a deeper understanding of “Design for Sustainability” as an overarching design programme. It is not about how “design” can inform more sustainable development, but how “sustainable development” as a problem area can inform design. The broad aim was to contribute to the continued development of a critical practice in design research, a way to “work on the substantial development of the field through experimental design”.

This decision to turn the challenge into a question about the influence on design is interesting – a way of formulating the direction of the critical review. In general terms, this has elements of a kind of future archaeology: a look into the future that reflects what the given programme does to design practice and to us as designers; and critical reflections that pave the way for deeper understanding of the potential re-evaluation of the design approach that currently drives, and is driven by, the programme.

There is a relatively long tradition of research and postgraduate studies in the design field. It is, however, perfectly reasonable to ask what makes design research artistic research. Could the project have been conducted as a more traditional “scien-

tific” project? Absolutely. In quite a clear way, the project presents artistic research as a research field among many others; in simple terms, research into design as an artistic field. Is this a problem? On the contrary. For the continued development of the field, it is important that the focus lies on the subject areas and not on methodology.

Towards an Expanded Field of Art Music

Project Manager: Ole Lützow-Holm

When Project Manager Ole Lützow-Holm writes about a “standardisation whose rituals generate distance and passive anxiety in performers and audiences alike”, he is expressing a view shared by many composers and musicians. In other words: We feel uncomfortable with art music. The listeners have made an active choice to listen, so it is less certain whether they share this discomfort.

The root of this problem can be traced around 200 years back in time – it was then that it began. Increasingly successful copyright law made it possible to isolate the roles of composer and musician. The problem today is that the composers who actually make money from this arrangement

have shuffled off this mortal coil and the musicians must focus on achieving ever more subtle interpretations with steadily increasing technical mastery. They are also unable to decide very much for themselves, which creates a certain amount of stress and thus a less pleasing situation.

Fortunately, there is a counter-movement, and those within art music who are involved in artistic research have positioned themselves within this movement. To avoid state aid for composers and therapy for musicians, the interest lies in a pre-modern type of musician, with production and reproduction as two sides of the same activity – making music. Artistic research thus comprises the exploration and development of different relationships: to date mostly between musicians and composers, between musicians and musical notation or between listeners and musicians or composers. It is clear that the project *Towards an Expanded Field of Art Music* adopts this very research strategy.

The project is divided into several smaller sub-projects of an experimental and practical nature, but here once again there is an interesting parallel with scientific research. The project report is a collection of essay-like articles collected in an anthology. In a project where *discussions* and *phys-*

ical encounters are key working methods, characterised by *receptivity* and *lack of focus*, the chosen form of reporting is entirely appropriate, and a form that is shared with many other projects. There is, of course, a risk that the result will be a series of separate accounts rather than a cohesive and complete study, but this is a risk one has to take when choosing to work and report in the way described.

The Sustainable Experience Art Park

Project Manager: Roland Ljungberg

This project immerses itself in art, design, architecture and landscape architecture, driven by the perceptions and thoughts of the artists. The four subsidiary studies appear to have been run relatively independently of each other, coming together primarily in the final exhibition. Three of them – *Knowledge and Water Rooms for Sustainable Development*, *Filter Forest* and *Cleansing Streams* – suggest an exploration of the interplay between landscape, place, water and the architectural materials and effects of the sculptures, but primarily they appear to constitute proposals for artistic installations.

There are also pedagogical ambitions in the design of the park, but it is unclear in the description what forms of collaboration have taken place between the artists and the public, which raises questions about art and study as an interactive challenge. Are the public co-creators in the project or has their role been more about reacting to the artistic proposals?

The sub-project that stands out as most exploratory and thus challenging is *Shores of the Unconscious*. Here, over the course of the process, Emma Göransson has approached sustainable development more as an existential question, explored through sculpture/objects and installations and an apparently slow painting (28 Phases of the Moon) that expose us to materialities, time, and a close examination of personal attitudes to the places and times that these materialities occupy.

As a whole, the project exhibits two different attitudes to research, with one leading more towards artistic development work such as design proposals and products, while the other involves more unconditional, exploratory investigation, which is a riskier prospect, but one that can also yield more in the way of unexpected discoveries.

SLUTTORD

Det konstnärliga forskningsfältet har mognat och är fortsatt i snabb utveckling. Det formas gemensamt och får sin dynamik genom ständiga återkopplingar mellan doktorandarbeten, projektforskning, högskolornas utbildningar, verksamhet inom konstnärlig praktik, i internationella utbyten och i kontakt med andra delar av forskarvärlden och samhället i stort. Forskningsområdet behöver inte längre markera revir med att debattera frågan "vad är konstnärlig forskning?". I stället blir det väsentligare att diskutera "hur gör konstnärlig forskning?".

Under 2013 ville vi i Kommittén för konstnärlig forskning vidga och fördjupa frågor kring undersökande metoder. Vi ville också att det årliga symposiet skulle ta ett steg mot forskningskonferensens format, det öppna samtalet kring centrala frågor – ingen konsensus, inget bestämt resultat men ett forum som kunde lyfta fram nya idéer, nya formeringar, insikter och synpunkter som bryts mot varandra.

Symposiet, som ägde rum på Konstfack i Stockholm, fick rubriken *Undersökningsformer – metod och redovisning*. Valen av utforskande metoder hänger ju nära samman med redovisningsformer, där artefakter, konsertframföranden, performance, film, bilder, text m.m. både kan driva forskningsprocessen framåt och vara en del av hur man diskuterar och kommunicerar slutresultaten med olika mottagare i omvärlden.

Så blir också metod + redovisningsformer en fråga om strategi, hur forskningen komponeras på relevanta sätt för att komma åt det man söker och för att ställa frågor kring relevans och inverkan. Strategi handlar också om hur det konstnärliga fältet utvecklas i stort, inte som en uniform färdväg utan en mångfald av hur vi alla som på olika sätt är inbegripna i konstnärlig forskning bidrar till att ständigt transformera utvecklingen.

Vid symposiet blandades föredrag med presentationer av pågående doktorandprojekt och andra projektredovisningar, där gränserna var flytande mellan forskande och konstnärlig praktik. Föredragshållarna medverkade även genom kommentarer till projekten och det fanns också utrymme för grupp- och plenumdiskussioner. (Se vidare symposierapporten kapitel 2).

Vi har velat knyta årsboken närmare till symposiet så att den blir en mix av konferensrapport och fristående inslag av presentationer och recensioner. Sammantaget ser vi årsboken som ett diskussionsinlägg om vart, och framför allt hur, svensk konstnärlig forskning är på väg.

Tack alla som har medverkat!

Catharina Dyrssen
Kommittéordförande

CLOSING REMARKS

The field of artistic research has matured and continues to make rapid advances. It is being shaped jointly and gains its dynamism through a constant feedback loop involving doctoral theses, project research, university education, artistic practices, international exchanges and contact with other parts of the research world, as well as wider society. The research field no longer needs to defend itself by debating the question “what is artistic research?”. Instead, it is becoming increasingly important to discuss “*how to conduct* artistic research”.

In 2013, we on the Committee for Artistic Research wanted to expand on and delve deeper into issues surrounding investigative methods. We also wanted the annual symposium to take a step towards the format of a research conference, with an open debate about key issues – no consensus, no specific results, but a forum that could promote new ideas, new formulations, insights and views, all of which played off each other.

The symposium, which was held at Konstfack in Stockholm, was given the title *Forms of Enquiry – methods and reporting*. The choice of investigative method is closely linked with the form of reporting, where artefacts, concerts, performances, film, photos, text and so on can both drive the research process forward and be part of how one discusses and communicates the end results with various interested parties.

As such, the method and form of reporting also become a question of strategy, how the research is put together in a relevant way in order to access what one is seeking and to ask questions concerning relevance and influence. Strategy also relates to the way the artistic field is developing generally, not as a uniform path but as a diverse embodiment of the way all of us engaged in artistic research in our various ways help to constantly transform its direction of travel.

The symposium mixed talks with presentations of ongoing doctoral projects and other project reports, where the lines between research and artistic practice proved rather fluid. The guest speakers also give their comments on the projects and time was set aside for group and plenary discussions. (Read more in the symposium report, chapter 2.)

We have attempted to link the Yearbook more closely to the symposium, making it a mix of conference report and separate presentations and reviews. As a whole, we see the Yearbook as a contribution to the debate about where, and above all how, Swedish artistic research is going.

Our thanks go to everyone involved.

Catharina Dyrssen
Committee Chair

APPENDIX
APPENDICES

SKRIBENTER OCH ÖVRIGA MEDVERKANDE

(Presentationer i avsnittsordning)

1. **Annette Arlander** var intill nyligen professor i Performance Art and Theory vid Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors. Hon var den första i Norden att doktorera i scenkonst (1999) och har länge varit engagerad i frågor som rör konstnärlig forskning. Som konstnär arbetar hon huvudsakligen med video. Här återges hennes anförande *Om metoder i konstnärlig forskning* från det fjärde symposiet om konstnärlig forskning, 2013
2. **Torbjörn Lind**, se nedan.
3. **Stefan Östersjö** är en klassisk skolad gitarrist och disputerade 2008 vid Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet) med en avhandling om hur uppförandep Praxis växer fram i samarbetet mellan musiker och tonsättare. Han uppbär ett treårigt projektbidrag från Vetenskapsrådet för projektet *Musik i rörelse* – om strategier för att sammanföra koreografi och musikalisk komposition. Han recenserar här Sten Sandells avhandling *Musiken på insidan av språket...* som han också var opponent på.
4. **Henrik Frisk** är saxofonist, tonsättare, forskare och föreläsare. Han disputerade liksom Stefan Östersjö 2008 vid Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet) med avhandlingen *Impro-*

WRITERS AND OTHER CONTRIBUTORS

(In order of chapters)

1. **Annette Arlander** was until recently Professor of Performance Art and Theory at the Theatre Academy Helsinki. She was the first person in the Nordic region to gain a PhD in Dramatic Art (1999) and she has long been engaged in issues concerning artistic research. As an artist, her primary medium is video. This Yearbook reproduces her speech on *Methods in artistic research* from the fourth symposium of the Committee for Artistic Research in 2013.
2. **Torbjörn Lind**, see below.
3. **Stefan Östersjö** is a classically trained guitarist who in 2008 came before the Malmö Academy of Music (Lund University) to defend his thesis on how performance practice develops within the partnership between musician and composer. He received a three-year grant from the Swedish Research Council for the project *Music in Movement*, about strategies for bringing together choreography and musical composition. Here he reviews Sten Sandell's thesis *Music inside the language...*
4. **Henrik Frisk** is a saxophonist, composer, researcher and lecturer. Like Stefan Östersjö, in 2008 he presented the Malmö Academy of Music (Lund University) with his thesis *Improvisation, Comput-*

visation, *Computers and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music*. Han är för närvarande forskarassistent på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Han recenserar här Kim Hedås avhandling *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring* som han också var opponent på.

5. **Josefine Wikström** är doktorand i filosofi vid Kingston University i London och skriver på en avhandling om performancekonstens roll inom samtida konst. Hon är även gästlärare, konstkritiker och skribent. Hon skriver här om projektet *Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen* som erhållit ekonomiskt stöd från Vetenskapsrådet 2010–2012 med Cecilia Roos, professor vid Dans- och cirkushögskolan i Stockholm, som projektledare.
6. **Johan Redström** är professor vid Designhögskolan i Umeå (Umeå universitet). Han var tidigare Studio Director för Design Research Unit, Interactive Institute, Stockholm. Han är disputerad vid Göteborgs universitet och forskar kring filosofiska och konstnärliga strategier med fokus på experimentell design. Här presenterar han sitt projekt *Former för Hållbarhet* som erhållit ekonomiskt stöd från Vetenskapsrådet 2009–2011.
7. **Ole Lützow-Holm** är tonsättare och professor vid Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Han var ledamot och vice ordförande i KFOU-kommittén 2010–2012. I årsboken för 2013 skrev han om utvecklingen inom den konstnärliga forskningen med fokus på musikområdet. I år återkommer han, tillsammans med medverkande kolleger, med en rapport om pro-

ers and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music. He is currently a research assistant at the Royal College of Music in Stockholm. Here he reviews Kim Hedås' thesis *Lines. Music Moving – Composition Changing*.

5. **Josefine Wikström** is a doctoral student of philosophy at Kingston University in London and is writing a thesis on the role of performance art in contemporary art. She is also a guest lecturer, art critic and writer. Here she writes about the project *From Movement out of Reflection in the Making: The Dancer and the Creative Process*, which received funding from the Swedish Research Council for 2010–2012 with Cecilia Roos, a professor at the University of Dance and Circus in Stockholm and former Chair of the Committee for Artistic Research, as Project Manager.
6. **Johan Redström** is a professor at Umeå Institute of Design. He was formerly Studio Director for the Design Research Unit of the Interactive Institute, Stockholm. He has a PhD from the University of Gothenburg and researches philosophical and artistic strategies with a focus on experimental design. Here he presents his project *Forms of Sustainability*, which received financial support from the Swedish Research Council from 2009–2011.
7. **Ole Lützow-Holm** is a composer and professor at the University of Gothenburg Academy of Music and Drama. He was a member and Vice-Chair of the Committee for Artistic Research from 2010–2012. In the 2013 Yearbook, he wrote about developments in artistic research with a focus on the area of music. This year he returns, with his colleagues, to present a report on the

jektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* som erhållit stöd från Vetenskapsrådet 2008–2010.

8. **Roland Ljungberg** är konstnär och högskolelektor vid Konstfack i Stockholm. Han disputerade 2008 på KTH (Avdelningen för Yrkeskunnande och teknologi) med avhandlingen *En resa från det ordlösa* som handlar om den egna konstnärliga verksamheten som görs till ett forskningsobjekt. Här skriver Roland Ljungberg, tillsammans med medverkande kolleger, om projektet *Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling*, som erhållit ekonomiskt stöd från Vetenskapsrådet 2010–2012.

Övriga medverkande

Torbjörn Lind, forskningssekreterare vid Vetenskapsrådet, är liksom tidigare årsbokens redaktör (och bildredaktör tillsammans med den grafiska formgivaren). Han är även samordnare och sekreterare åt Kommittén för konstnärlig forskning (tidigare Kommittén för konstnärlig forskning och konstnärligt utvecklingsarbete) inom Vetenskapsrådet. Han har skrivit en rapport från Vetenskapsrådets årliga symposium om konstnärlig forskning 2013, det fjärde i ordningen (kapitel 2).

Erik Hagbard Couchér, anställd vid Vetenskapsrådets kommunikationsavdelning, är fr.o.m. i år årsbokens nya grafiska formgivare. Översättning till engelska har gjorts av översättare knutna till **Semantix**, Stockholm.

Kommittén för konstnärlig forskning är årsbokens redaktionskommitté. Kommitténs sammansättning för 2014 framgår av s. 232.

project *Towards an Expanded Field of Art Music*, which received Research Council funding from 2008–2010.

8. **Roland Ljungberg** is an artist and lecturer at Konstfack in Stockholm. In 2008 he appeared before the Department of Industrial Economics and Management at KTH Royal Institute of Technology to defend his thesis *A Journey from the Wordless*, which is about his own artistic practice being made into a subject for research. Here Roland Ljungberg and his colleagues write about the project *Sustainable Experience Art Park*, which received financial support from the Swedish Research Council in 2010–2012.

Other contributors

Torbjörn Lind, research officer at the Swedish Research Council, is once again editor and picture editor for the Yearbook. He is also the coordinator and secretary of the Committee for Artistic Research (formerly the Committee for Artistic Research and Development), within the Swedish Research Council.

Erik Hagbard Couchér has become the Yearbook's new graphic designer, following his employment in the Communications Department of the Swedish Research Council. The translations to and from English are the work of translators supplied by **Semantix** in Stockholm.

The Committee for Artistic Research is the editorial committee for the Yearbook. The members of the Committee for 2014 are listed on p. 233.

REFERENSER OCH LITTERATURFÖRTECKNINGAR

Kapitel 1

Källor:

- Arlander, Annette 2013. "Artistic Research in a Nordic Context". I: Robin Nelson (ed.) *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan 2013, 152–162.
- 2011. "Characteristics of Visual and Performing Arts." I: Michael Biggs & Henrik Karlsson (eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 315–332.
- 2009. "Artistic Research – from Apartness to Umbrella Concept at the Theatre Academy, Finland." I: Shannon Rose Riley and Lynette Hunter (eds.). *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 77–83.
- 2008. "Finding your way through the woods – experiences in artistic research." *Nordic Theatre Studies* Vol 20. 28–41.
- 1998. *Esitys tilana. (Performance as Space)* Acta Scenica 2. Helsinki: Theatre Academy.
- 1995. "Some Conversations... in various spaces". I: Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (ed.) *Knowledge is a Matter of Doing* Acta Scenica 1. Teaterhögskolan, Helsingfors 1995, 118–125.
- Aston, Elaine. 2007. "Knowing Differently: Practice as Research and the Women's Writing for Performance Project." *Nordic Theatre Studies*. Volume 19, 9–17.
- Auslander, Philip. 2006. "The performativity of performance documentation." *Performing Arts Journal* 84 Vol. 28, N 3. September, 1–10.
- Barrett, Estelle and Barbara Bolt. 2007. (eds.). *Practice as research – Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris.
- Bolt, Barbara. 2008. "A Performative Paradigm for the Creative Arts?" *Working Papers in Art and Design*. Volume 5.
- Borgdorff, Henk. 2006. *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development 2/06. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Conquergood, Dwight. 2004. "Performance Studies, Interventions and radical research". In: Henry Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 311–322.
- de Freitas, Nancy. 2002. "Towards a definition of studio documentation: working tool and transparent record." *Working Papers in Art and Design* 2. http://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0011/12305/WPIAAD_vol2_freitas.pdf

- Eversman, Peter. 1992. "The Experience of Theatrical Space." I: Henri Schoenmaker's (ed.). *Performance Theory, Reception and Audience Research*. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, 93–114.
- Groy, Boris. 2013. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Hannula, Mika, Jan Kaila, Roger Palmer and Kimmo Sarje (eds.) *Artists as Researchers – A New Paradigm for Art Education in Europe*. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta and Tere Vadén. 2005. *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Art and Gothenburg: University of Gothenburg.
- Haseman, Brad. 2006. A Manifesto for Performatie Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*. 118, 98–106.
- Kirkkopelto, Esa. 2012. Inventiot ja instituutio. [Uppfinningar och Institutioner] *Synteesi* 3/20012, 89–103.
- Kjørup, Søren. 2006. *Another Way of Knowing: Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*. Sensuous Knowledge Publications vol 1. Bergen Academy of Arts.
- McNiff, Shawn. 1998. *Art-based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Nelson, Robin. 2013. (ed.) *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nevanlinna, Tuomas, 2008. Mitä taiteellinen tutkimus voisi olla? [Vad konstnärlig forskning kunde vara?] *Mustekala* 5/2008 vo. 30. <http://www.mustekala.info/node/835>
- 2002. "Is 'Artistic Research' a Meaningful Concept?" I: Kiljunen, Satu and Mika Hannula (eds.) *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Art, 61–71.
- Nykyri, Antti. 2013. "Tallentein tehty elävä esitys. Näkökulmia esittävien taiteiden elävyyteen ja tallenteiden esityskäyttöön." [En föreställning baserad på dokumentation. Synpunkter på det levande inom scenkonsten och användningen av inspelningar i föreställningar] *Lähikuva* 3/2013, 44–59.
- Riley, Shannon Rose and Lynette Hunter. 2009. (eds.) *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies – An Introduction*, 2nd ed. London and New York: Routledge.

Smith, Hazel and Roger T. Dean. 2009. (eds.) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Varto, Juha. 2009. *Basics of Artistic Research: Ontological, Epistemological and Historical Justifications*. University of Art and Design. Helsinki Publication B 94. Helsinki: Gummerus.

Noter

- ¹ Jag tackar Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning för utmaningen att skriva på svenska, som jag inte använt i akademiska sammanhang på mycket länge, och för ett givande symposium på Konstfack i Stockholm 2013-11-29.
- ² För ett värtaligt exempel, se Dwight Conquergood 2004.
- ³ Se till exempel Elaine Aston 2007.
- ⁴ Användningen av termerna practice-based, practice-led och practice-as-research varierar bland olika skribenter. Till exempel Robin Nelson (2013) föredrar practice-as-research som kunde översättas till praktik som forskning.
- ⁵ Arlander 2008, 30.
- ⁶ Smith & Dean 2009, 5.
- ⁷ Haseman 2006.
- ⁸ Varto 2009, 159.
- ⁹ Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 160.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 160–162.
- ¹² Nevanlinna 2008, ingen sidnumrering.
- ¹³ Kjörup 2006, 16–20.
- ¹⁴ Nevanlinna 2008, ingen sidnumrering. Se även Nevanlinna 2002, 67–68.
- ¹⁵ Kirkkopelto 2012, 92–93.
- ¹⁶ Kirkkopelto 2012, 94.
- ¹⁷ Kirkkopelto 2012, 94–95.

- ¹⁸ Det är ont om kvinnliga filosofer som skrivit om konstnärlig forskning i Finland, trots att det finns gott om kvinnor som är engagerade i konstnärlig forskning.
- ¹⁹ Arlander 2011.
- ²⁰ Det här är en kommentar av Peter Eversman på ett seminarium organiserat av Elomedia forskarskolan i Helsingfors.
- ²¹ Borgdorff 2006, 16.
- ²² "Art is a creative and intellectual endeavor that involves artists and other arts practitioners in a reflexive process where the nature and function of art is questioned and challenged through the production of new art." (en skiss diskuterad under ELIA-konferensen 2006).
- ²³ Detta syns t.ex. i internationella antologier som *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry* (Barrett & Bolt 2007), *Mapping Landscapes for Performance as Research* (Riley and Hunter 2009), *Practice-as-research in Performance and Screen* (Allegue et al. 2009) och *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Nelson 2013).
- ²⁴ Egentlig designforskning i dag är ofta inriktad på att designa processer, påpekade Kristina Fridh i diskussionen.
- ²⁵ Bolt 2008, 6. Jag har försökt bygga vidare på hennes idéer i ett annat sammanhang (Arlander 2012).
- ²⁶ Hannula, Suoranta och Vadén 2005, 58.
- ²⁷ McNiff 1998.
- ²⁸ de Freitas 2002.
- ²⁹ Nykyri, 2013, 47.
- ³⁰ Arlander 1995.
- ³¹ Närhinen i Hannula, Kaila, Palmer, Sarje (eds.) 2013, 219–223.
- ³² Arlander 1998.
- ³³ Eversman 1992.
- ³⁴ Detta uttryck hörde jag första gången från en textildesigner som forskade i interaktiva plagg, vars namn jag tyvärr tappat bort.
- ³⁵ Groys 2013, 42.
- ³⁶ beskriven i Schechner 2006, 235.
- ³⁷ Nelson 2013, 37; 38–47.
- ³⁸ Auslander 2006.
- ³⁹ Schechner 2006, 38.
- ⁴⁰ Feyerabend, citerad i Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 38–41.

Kapitel 2

Presentation av medverkande (i den ordning de medverkade på symposiet)

Maria Lantz är fotograf/konstnär och skribent. Tidigare lärare och prorektor vid Konsthögskolan i Stockholm och sedan 2012 rektor för Konstfack.

Catharina Dyrssen är professor i Arkitektur och designmetodik vid Chalmers tekniska högskola i Göteborg och ordförande i KF-kommittén inom Vetenskapsrådet. Hon är verksam som forskare bland annat inom urban ljudkonst.

Annette Arlander var intill nyligen professor i Performance Art and Theory vid Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors. Som konstnär arbetar hon huvudsakligen med video. Hon var den första i Norden att doktorera i scenkonst (1999) och har länge varit engagerad i frågor som rör konstnärlig forskning.

Palle Dahlstedt är tonsättare, improvisatör och docent i tillämpad informationsteknologi vid Göteborgs universitet med inriktning mot datorstödd kreativitet. Han är också huvudlärare i elektronisk musik vid Högskolan för scen och musik (HSM) och ledamot av Sveriges Unga Akademi.

Bill Brunson är född i USA och är professor i elektroakustisk komposition vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Är känd för flera kompositioner inom den elektroakustiska musiken.

Maria Zennström är författare, översättare, filmare och recensent. Utbildad vid Filmhögskolan i Moskva.

Cristine Sarrimo är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, tidigare professor vid Malmö högskola. Hon har bl.a. forskat om "författarens professionalisering inom akademi och folkbildning" och är ledamot i en beredningsgrupp inom utbildningsvetenskap vid Vetenskapsrådet.

Esther Shalev-Gerz är konstnär och bosatt i Paris. Hon är sedan flera år gästprofessor vid Valands konsthögskola/Akademien Valand. Hon arbetar med installationer med utgångspunkt i "deltagande och dialog".

Marta Kuzma är konstvetare och curator, född i USA och för närvarande bosatt i Stockholm. Hon var 2005–2013 direktör för OCA (Office for Contemporary Art) i Norge. Nyligen utsedd till rektor för Kungl. Konsthögskolan i Stockholm.

Anna Lundberg är universitetslektor vid Tema Genus vid Linköpings universitet och forskar inom området kultur och samhälle (cultural studies), bl.a. med inriktning mot scenkonst/teater.

Ricardo Atienza är arkitekt och ljudkonstnär och lektor vid Konstfack samt forskare vid Centrum för arkitektur och design, ArkDes, Stockholm.

Niklas Billström är svensk ljuddesigner, musikproducent och kontrabasist samt skapare av Alice Musik Produktion.

Rolf Hughes är fd gästprofessor i designteori och praktikbaserad forskning vid Konstfack i Stockholm och forskningssekreterare (halvtid) vid Vetenskapsrådet. Sedan 2014 är han professor och forskningsledare vid Stockholms konstnärliga högskola.

Kirsi Nevanti är filmregissör och doktorand vid Stockholms dramatiska högskola (knuten till Konstnärliga forskarskolan). Forskningsområde: kreativa processer och parallella verkligheter i dokumentärfilm.

João Segurado, musiker (orgel och piano), född i Portugal. För närvarande doktorand vid Musikhögskolan i Piteå (Luleå tekniska universitet; knuten till Konstnärliga forskarskolan). Hans forskningsprojekt har sin utgångspunkt i den nya orgeln i Studio Acusticum i Piteå.

Acrobalance är en akrobatduo som arbetar med atletisk konst (kast, lyft m.m). Parakrobaterna

Louise Bjurholm och **Henrik Agger** är utbildade vid statliga Cirkushögskolan i Moskva. De är bland annat verksamma som artister vid Cirkus Cirkör.

Kapitel 3

Referenser

Hellström, B (2003) *Noise Design*, Bo Ejeby förlag.
Sandell, S (2013) På insidan av tystnaden, doktorsavhandling, Göteborgs universitet, Konstnärliga fakulteten.

Sudnow, D (1978) *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*, MIT Press.

Thoresen, L. & Hedman, A (2009) *Sound-objects and Form-building Gestalts in Åke Parmerud's 'Les objets obscurs'* *Organised Sound*, 14(3): . Cambridge University Press.

Thoresen, L. & Hedman, A (2010). With the assistance of Andreas Hedman. Form-building gestalts and metaphorical meaning. *Organised Sound*, 15(2): Cambridge University Press.

Nancy, J.-L. (2007). *Listening* (C. Madell, Trans.). New York: Fordham University Press.

Widestedt, K (2001) *Ett tongivande förnuft: musik-kritik i dagspress under två sekler*, doktorsavhandling, Stockholms universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation.

Noter

¹ Dessutom var det den första konstnärliga avhandlingen i musik som lades fram på konstnärlig grund här och den andra i Sverige efter Hans Gefors disputation vid Lunds universitet året innan.

- ² Sandells projekt tog form inom ramen för ett kluster vid konstnärliga fakulteten där fyra doktorander, två musiker och två författare deltog. Tveklöst har detta varit en tillgång i arbetet med detta konstformsöverskridande projekt.
- ³ Se vidare till exempel CD-samlingen "The Pioneers, Five Text-Sound Artists", Phono Suecia PSCD 63, Stockholm 1992 eller *Literally Speaking*, red Teddy Hultberg, Bo Ejeby Förlag, Göteborg 1993.
- ⁴ Konstnärligt "nyskapande" fick ett uppsving som begrepp i det svenska kulturpolitiska språket med plattformsutredningen och i uppstarten för Statens musikverk. Men termen är problematisk och frågan är naturligtvis hur det nyskapande kan definieras och även identifieras. Ena sidan av myntet är att allt skapande också förutsätter ett förvaltande av en tradition, den andra antyder att kanske det nyskapande oftast kan identifieras endast i efterhand.
- ⁵ Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street* (Exact Change 200), s. 65, citerad i Sandell 2013.
- ⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet (Daidalos 1997), s. 102, citerad i Sandell 2013.
- ⁷ Se tex. denna mening: "Tillsammans med mina röstkommentarer i form av andningsljud, övertonssång och utrop, bildar detta en tillsynes självklar organisk enhet, där instängdheten är uppenbar" (Sandell 2013, s. 139–140).

Kapitel 4

Referenser

- Henrik Frisk and Stefan Östersjö. Beyond validity: claiming the legacy of the artist-researcher. *STM*, 2013:1–17, 2012/2013.
- H. Gefors. *Operans dubbla tidsförlopp*. PhD thesis, Musikhögskolan i Malmö, Lund University, 2011.
- Hans Lund, editor. *Intermedialitet : Ord, bild och ton i samspel*. Studentlitteratur, 2002.
- J.L. Nancy. *Listening*. Fordham University Press Series. Fordham University Press, 2007.
- Pauline Oliveros. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse, 2005.
- C. Rosengren. *Conway*. Logos Pathos nr. 11. Göteborg: Glänta produktion, 2009.

Noter

- ¹ Nu håller säkert inte alla med om att det subjektiva förhållnings sättet är en förutsättning för all forskning men i artikeln *Beyond Validity* diskuterar jag och Stefan Östersjö just det. (Frisk and Östersjö , 2012/2013)

Kapitel 5

Referenser

- Katarina Elam, "Att bli betraktare av dans genom träning av kinestetisk uppmärksamhet och intensiv läsning av teoretiska texter" I: *Ord i tankar och rörelse, Dansaren och den skapande processen: konsnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport.* red. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012).
- Cecilia Roos, "Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen" I: *Ord i tankar och rörelse, Dansaren och den skapande processen: konsnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport.* red. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012).
- Anna Petronella Foulter, "Dansens filosofiska kropp: Merleau-Ponty och kroppen som konstverk" I: *Ord i tankar och rörelse, Dansaren och den skapande processen: konsnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport.* red. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012).
- Chrysa Parkinson och Cecilia Roos, "Authoring Experience: A Dialogue on the Dancer's Practice" In: *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality.* ed. Anna Petronella Foulter and Cecilia Roos (Stockholm: Firework Edition, 2013).

Kapitel 6

Referenser

- Dunne, Anthony & Raby, Fiona (2001). *Design noir: the secret life of electronic objects.* Basel: Birkhäuser
- Ericson, Magnus, and Mazé, Ramia (eds) (2011). *DESIGN ACT Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics.* Berlin: Sternberg Press/Iaspis.
- Fry, Tony (2009). *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice.* Oxford: Berg
- Koskinen, Ilpo, Zimmerman, John, Binder, Thomas, Redström, Johan and Wensveen, Stephan (2011). *Design Research Through Practice: From the Lab, Field, and Showroom.* San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers Inc.
- Mazé, Ramia and Redström, Johan (2007). Difficult forms: Critical practices in design and research. In: *Proceedings of International Association of Societies of Design Research 2007, Emerging Trends in Design Research.* The Hong Kong Polytechnic University School of Design, November 12–15, 2007.
- Mazé, Ramia (Ed), Öhman, Christina, Backlund, Sara, Redström, Johan, Mazé, Ramia, Ilstedt Hjelm, Sara and Routarinne, Sara (2010). *Static! Designing for Energy Awareness.* Stockholm: Arvinus Förlag.

- Mazé, Ramia (ed.) (2013). *SWITCH! Design and everyday energy ecologies*. Stockholm: Interactive Institute Swedish ICT.
- Mazé, Ramia, Olausson, Lisa, Plöjel, Matilda, Redström, Johan & Zetterlund, Christina (eds.) (2013). *Share this book: critical perspectives and dialogues about design and sustainability*. Stockholm: Axl Books
- Thackara, John (1988). Beyond the object. In: Thackara, J. (ed.) (1988). *Design after modernism: beyond the object*. London: Thames and Hudson
- Zetterlund, Christina (2012). Just decoration? Ideology and Design in Early Twentieth Century Sweden. In: Fallan, Kjetil (ed.) *Scandinavian design. Alternative histories*. Oxford: Berg.
- Zetterlund, Christina, Linton, Agneta, & Grumstedt Malin (2009). *Tumult*. Stockholm: Gustavsbergs konsthall.

Kapitel 8

Referenser

- Beardsley, John 2008. *Earthworks and beyond: Contemporary art in the landscape*. New York: Abbeville.
- Bolter, Leif 2014, Filterskog. Diva. www.diva-portal.org
- Campbell, Craig S. & Ogden, Michael 1999. *Constructed Wetlands in the Sustainable Landscape*. New York, Chichester: John Wiley & Sons Inc.
- Erzen, Jale 2004. *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*. Basel, Berlin, Boston: Birkhauser.
- Fagerström, Linda 2013. Vi är förgängliga det är som det ska. *10-tal nr 12/13: Klimatsorg*, s. 52–53.
- Gaza in 2020. *A liveable place? A report by the United Nations Team in the occupied Palestinian territory*. 2012. Jerusalem: Office of the United Nations Special Coordinator for the Middle East Peace Process (UNSCO).
- Grillner, Katja 2000. *Ramble, Linger and Gaze. Dialogues from a landscape garden*. Trita-ARK. Stockholm: Kungliga tekniska högskolan.
- Göransson, Emma 2013. *Det omedvetnas stränder. Ett konstnärligt forskningsprojekt; text*. DIVA. www.diva-portal.org.

- Göransson, Emma & Ljungberg Roland 2010a. Hanaholmen *Sustainable Exerience Art Park*. Hanaholmen, Kultur och konst – ett svar på framtidens utmaningar, konferens, Helsingfors.
- 2010b Writing from within the Creative Process. *ArtMonitor* 8/2010 The Art Text. Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet.
- 2010c *Sustainable Experience Art Park*. World Expo 2010, Shanghai. Presentation av forskningsprojekt i svenska paviljongen.
- 2012 Materiella minnen och dolda landskap. *Ikaros – tidskrift om människan och vetenskapen* 2012/1. Åbo Akademi.
- Harnik, Peter 2010. *Urban Green/Innovatives Parks for Resurgent Cities*. Washington, Coverlo, London: Island Press.
- <https://vimeo.com/80711482>. *Sustainable Experience Art Park*. Exhibition at College of Art and Crafts, Stockholm 2013. Video, 2013, 6 minuter.
- Kagan, Sacha 2012. *Toward Global (Environ)Mental Change. Transformative Art and Cultures of Sustainability*. Publication Series Ecology volume 20. Berlin: Heinrich Böll Foundation.
- Lanz, Klaus, Muller, Lars, Rentsch, Christian & Schwarzenbach, Renée 2006. *Who Owns the Water*. Baden: Lars Muller Publishers.
- Ljungberg, Roland 2008. *En resa från det ordlösa. En kartläggning av ett personligt yrkeskunnande*. Dialoger. Stockholm: Santerus förlag.
- 2013. *Kunskaps- och vattenrum för hållbar utveckling*. DIVA. www.diva-portal.org.
- Nilsson, Anders 2013. Se forskningen i en vattenpark. *Curie* 2013 04 12.
- Radkau, Joachim 2008. *Nature and Power. A Global History of the Environment*. Cambridge, New York...: Cambridge University Press.
- Wessel, Gösta 2008. *Slutrapport Visuella världar 2, 2003 – 2008*. DIVA. www.diva-portal.org.
- 2014, *Renade bäckar. Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling*. DIVA. www.diva-portal.org.
- Wood, Roger 2007. *Dongtan Eco-City Shanghai*. ARUP.
- WSP 2010. *RAPPORT, Dagvattenhantering norra Botkyrka, Förstudie 2010-09-16*. Upprättad av: Anders Rydberg.

REFERENCES AND BIBLIOGRAPHIES

Chapter 1

Sources:

- Arlander, Annette 2013. "Artistic Research in a Nordic Context". In Robin Nelson (ed.) *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan 2013, pp. 152–162.
- 2011. "Characteristics of Visual and Performing Arts." In Michael Biggs & Henrik Karlsson (eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp. 315–332.
- 2009. "Artistic Research – from Apartness to Umbrella Concept at the Theatre Academy, Finland." In Shannon Rose Riley and Lynette Hunter (eds.). *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 77–83.
- 2008. "Finding your way through the woods – experiences in artistic research." *Nordic Theatre Studies* Vol 20. pp. 28–41.
- 1998. *Esitys tilana. (Performance as Space)* Acta Scenica 2. Helsinki: Theatre Academy.
- 1995. "Some Conversations... in various spaces". In Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.) *Knowledge is a Matter of Doing Acta Scenica* 1. Theatre Academy Helsinki 1995, pp. 118–125.
- Aston, Elaine. 2007. "Knowing Differently: Practice as Research and the Women's Writing for Performance Project." *Nordic Theatre Studies*. Volume 19, pp. 9–17.
- Auslander, Philip. 2006. "The performativity of performance documentation." *Performing Arts Journal* 84 Vol. 28, N 3. September, pp. 1–10.
- Barrett, Estelle and Barbara Bolt. 2007. (eds.). *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris.
- Bolt, Barbara. 2008. "A Performative Paradigm for the Creative Arts?" *Working Papers in Art and Design*. Volume 5. http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/bbabs.html
- Borgdorff, Henk. 2006. *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development 2/06. Bergen: Bergen Academy of Art and Design.
- Conquergood, Dwight. 2004. "Performance Studies, Interventions and radical research". In Henry Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 311–322.
- de Freitas, Nancy. 2002. "Towards a definition of studio documentation: working tool and transparent

- record." *Working Papers in Art and Design* 2. http://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0011/12305/WPIAAD_vol2_freitas.pdf
- Eversman, Peter. 1992. "The Experience of Theatrical Space." In Henri Schoenmaker's (ed.). *Performance Theory, Reception and Audience Research*. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, pp. 93–114.
- Groy, Boris. 2013. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Hannula, Mika, Jan Kaila, Roger Palmer and Kimmo Sarje (eds.) *Artists as Researchers – A New Paradigm for Art Education in Europe*. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta and Tere Vadén. 2005. *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Art and Gothenburg: University of Gothenburg.
- Haseman, Brad. 2006. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*. 118, pp. 98–106.
- Kirkkopelto, Esa. 2012. Inventiot ja instituutio. [Inventions and Institutions] *Synteesi* 3/2012, pp. 89–103.
- Kjorup, Soren. 2006. *Another Way of Knowing: Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*. Sensuous Knowledge Publications vol. 1. Bergen Academy of Arts.
- McNiff, Shawn. 1998. *Art-based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Nelson, Robin. 2013. (ed.) *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nevanlinna, Tuomas, 2008. Mitä taiteellinen tutkimus voisi olla? [What could artistic research be?] *Mustekala* 5/2008 vol. 30. <http://www.mustekala.info/node/835>
- 2002. "Is 'Artistic Research' a Meaningful Concept?" In Kiljunen, Satu and Mika Hannula (eds.) *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Art, pp. 61–71.
- Nykyri, Antti. 2013. "Tallentein tehty esitys. Näkökulmia esittävien taiteiden elävyyteen ja tallenteiden esityskäyttöön." [A performance based on documentation. Views on the live in dramatic art and the use of recordings in performances] *Lähikuva* 3/2013, pp. 44–59.
- Riley, Shannon Rose and Lynette Hunter. 2009. (eds.) *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies – An Introduction*, 2nd ed. London and New York: Routledge.

Smith, Hazel and Roger T. Dean. 2009. (eds.) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Varto, Juha. 2009. *Basics of Artistic Research: Ontological, Epistemological and Historical Justifications*. University of Art and Design Helsinki Publication B 94. Helsinki: Gummerus.

Notes

¹ I would like to thank the Swedish Research Council's Committee for Artistic Research and Development for the challenge of writing this chapter in Swedish, and for a productive symposium at Konstfack – University College of Art, Crafts and Design in Stockholm on 29 November 2013.

² For a prime example, see Dwight Conquergood 2004.

³ See, for example, Elaine Aston 2007.

⁴ The use of the terms practice-based, practice-led and practice-as-research varies from writer to writer. Robin Nelson (2013), for example, prefers practice-as-research.

⁵ Arlander 2008, p. 30.

⁶ Smith & Dean 2009, p. 5.

⁷ Haseman 2006.

⁸ Varto 2009, p. 159.

⁹ Hannula, Suoranta, Vadén 2005, p. 160.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Hannula, Suoranta, Vadén 2005, pp. 160–162.

¹² Nevanlinna 2008, no page number.

¹³ Kjörup 2006, pp. 16–20.

¹⁴ Nevanlinna 2008, no page number. See also Nevanlinna 2002, pp. 67–68.

¹⁵ Kirkkopelto 2012, pp. 92–93.

¹⁶ Kirkkopelto 2012, p. 94.

¹⁷ Kirkkopelto 2012, pp. 94–95.

¹⁸ There is a shortage of female philosophers who have written about artistic research in Finland, despite there being plenty of women involved in the field.

¹⁹ Arlander 2011.

²⁰ This was a comment by Peter Eversman at a seminar organised by the Doctoral School of Audiovisual Media – ELO-MEDIA in Helsinki.

²¹ Borgdorff 2006, p. 16.

²² An outline discussed at the ELIA Conference in 2006.

²³ This view is exemplified, for example, in international anthologies such as *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry* (Barrett & Bolt 2007), *Mapping Landscapes for Performance as Research* (Riley and Hunter 2009), *Practice-as-research in Performance and Screen* (Allegue et al 2009) and *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Nelson 2013).

²⁴ Design research is actually often focused on designing processes, as Kristina Fridh pointed out in the debate.

²⁵ Bolt 2008, p. 6. I have tried to build on her ideas in a different context (Arlander 2012).

²⁶ Hannula, Suoranta and Vadén 2005, p. 58.

²⁷ McNiff 1998.

²⁸ de Freitas 2002.

²⁹ Nykyri, 2013, p. 47.

³⁰ Arlander 1995.

³¹ Närhinen in Hannula, Kaila, Palmer, Sarje (eds.) 2013, pp. 219–223.

³² Arlander 1998.

³³ Eversman 1992.

³⁴ I first heard this opinion from a textile designer whose name eludes me, who was researching interactive garments.

³⁵ Groys 2013, p. 42.

³⁶ described in Schechner 2006, p. 235.

³⁷ Nelson 2013, pp. 37, 38–47

³⁸ Auslander 2006.

³⁹ Schechner 2006, p. 38.

⁴⁰ Feyerabend, quoted in Hannula, Suoranta, Vadén 2005, pp. 38–41.

Chapter 2

Presentation of contributors (in the order in which they contributed to the programme)

Maria Lantz is a photographer, artist and writer. Formerly a lecturer and Pro-Vice-Chancellor at the Royal Institute of Art in Stockholm and has been Vice-Chancellor of Konstfack since 2012.

Catharina Dyrssen is Professor of Architecture and Design Methodology at Chalmers University of Technology in Gothenburg and Chair of the Committee for Artistic Research at the Swedish Research Council. She works as a researcher in areas including urban sound art.

Annette Arlander was until recently Professor of Performance Art and Theory at the Theatre Academy Helsinki. As an artist, her primary medium is video. She was the first person in the Nordic region to gain a PhD in Dramatic Art (1999) and she has long been engaged in issues concerning artistic research.

Palle Dahlstedt is a composer, improviser and docent in applied information technology at the University of Gothenburg, with a focus on computer-aided creativity. He is also senior lecturer in electronic music at the Academy of Music and Drama (HSM) and a member of the Young Academy of Sweden.

Bill Brunson was born in the USA and is Professor of Electroacoustic Composition the Royal College of Music in Stockholm. He is well known for several compositions in the field of electroacoustic music.

Maria Zennström is an author, translator, filmmaker and critic who trained at the Moscow Film School.

Cristine Sarrimo is a docent in comparative literature at Lund University and a former professor at Malmö University. Her fields of research have included “the professionalisation of the author in academia and adult education” and she is a member of a drafting committee on educational science at the Swedish Research Council.

Esther Shalev-Gerz is an artist resident in Paris and Visiting Professor at Academy Valand in Gothenburg. Esther works with installations arising from “participation and dialogue”.

Marta Kuzma is an art historian and curator. Born in the US, she currently resides in Stockholm. Marta was director of OCA (Office for Contemporary Art) in Norway from 2005–2013. From 2014 vice-chancellor for Royal College for Fine Arts, Stockholm.

Anna Lundberg is a lecturer at the Unit of Gender Studies, Linköping University and conducts research in the field of cultural studies, with a focus that includes dramatic art/theatre.

Ricardo Atienza is an architect and sound artist working as a lecturer in sound art at Konstfack and researcher at ArkDes (Swedish Centre for Architecture and Design) in Stockholm.

Niklas Billström Swedish sound designer, music producer and contrabassist, co-founder and producer of Alice Musik Produktion.

Rolf Hughes was earlier Visiting Professor of Design Theory and Practice-Based Research at Konstfack in Stockholm, as well as being part-time research officer/scientific advisor at the Swedish Research Council. From 2014 Professor at Stockholm University of the Arts.

Kirsi Nevanti is a film director and doctoral student at the Stockholm Academy of Dramatic Arts (associated with Konstnärliga Forskarskolan, an arts research school). Field of research: Creative processes and parallel realities in documentary films.

João Segurado is a concert-organist and composer. Born in Portugal, he is currently studying for a PhD at Piteå School of Music (LTU) and the University of Gothenburg in Sweden. His research project originates from the new organ in Studio Acusticum in Piteå.

Acrobalance are an acrobatic duo who work with athletic art (throws, lifts, etc.). The pair of acrobats, Louise Bjurholm and Henrik Agger, trained at the Moscow Circus School. They perform with Swedish circus company Cirkus Cirkör, amongst other work.

Chapter 3

Bibliography

- Hellström, B (2003) *Noise Design*, Bo Ejeby förlag
- Sandell, S (2013) Inside the silence, doctoral thesis, University of Gothenburg, Faculty of Arts
- Sudnow, D (1978) *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*, MIT Press
- Thoresen, L. & Hedman, A (2009) *Sound-objects and Form-building Gestalts in Åke Parmerud's 'Les objets obscurs'* *Organised Sound*, 14(3): Cambridge University Press
- Thoresen, L. & Hedman, A (2010). With the assistance of Andreas Hedman. Form-building gestalts and metaphorical meaning. *Organised Sound*, 15(2): Cambridge University Press.
- Nancy, J.-L. (2007). *Listening* (C. Madell, Trans.). New York: Fordham University Press.
- Widestedt, K (2001) *Influential reasoning: music criticism in the daily press over two centuries*, doctoral thesis, Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of Journalism, Media and Communication

Footnotes

- ¹ In addition, it was the first music thesis to be presented here on an artistic platform, and only the second in Sweden after Hans Gefors' thesis at Lund University the previous year.
- ² Sandell's project took shape within the framework of a cluster at the Faculty of Arts made up of four PhD students, two musicians and two writers. This was no doubt a great asset when working on this multi-artform project.

- ³ See also the CD collection “The Pioneers, Five Text-Sound Artists”, Phono Suecia PSCD 63, Stockholm 1992 or *Literally Speaking*, ed. Teddy Hultberg, Bo Ejeby Förlag, Gothenburg 1993.
- ⁴ Artistic “innovation” as a concept gained traction in Swedish cultural policy discourse with the formation of the Music Platform Commission and the public body Music Development and Heritage Sweden. However, the term is problematic – how do we define innovation and indeed identify it? One side of the coin is that all creativity also assumes the stewardship of a tradition, while the other suggests that innovation can often only be spotted in hindsight.
- ⁵ Morton Feldman, Give My Regards to Eighth Street (Exact Change 200), p. 65, quoted in Sandell 2013.
- ⁶ Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Swedish translation by William Fovet (Daidalos 1997), p. 102., quoted in Sandell 2013.
- ⁷ See e.g. this sentence: “Together with my vocal comments in the form of breathing sounds, overtone singing and exclamations, this forms an apparently obvious organic unit, where the confinement is clear” (Sandell 2013, pp. 139–140).

Chapter 4

Bibliography

- Henrik Frisk and Stefan Östersjö. Beyond validity: claiming the legacy of the artist-researcher. *STM*, 2013:1–17, 2012/2013.
- H. Gefors. *Operans dubbla tidsförlopp*. PhD thesis, Musikhögskolan i Malmö, Lund University, 2011.
- Hans Lund, editor. *Intermedialitet : Ord, bild och ton i samspel*. Studentlitteratur, 2002.
- J.L. Nancy. *Listening*. Fordham University Press Series. Fordham University Press, 2007.
- Pauline Oliveros. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse, 2005.
- C. Rosengren. *Conway*. Logos Pathos nr. 11. Gothenburg: Glänta produktion, 2009.

Notes

- ¹ No doubt not everyone agrees that a subjective approach is a precondition for all research but in the article *Beyond Validity* Stefan Östersjö and I discuss just that. (Frisk and Östersjö (2013), *Beyond Validity: claiming the legacy of the artist-researcher*, *STM* (Swedish Journal of Musicology))

Chapter 5

Bibliography

- Katarina Elam, "Becoming an observer of dance through training in kinaesthetic awareness and intensive reading of theoretical texts" in *Words in Thought and Movement, The Dancer and the Creative Process: Coordinated Artistic and Humanistic Research. An interim report.* ed. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012)
- Cecilia Roos, "Movement, Reflection, Creation: The Dancer and the Artistic Process" in *Words in Thought and Movement, The Dancer and the Creative Process: Coordinated Artistic and Humanistic Research. An interim report.* ed. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012)
- Anna Petronella Foultier, "The Philosophical Body in Dance: Merleau-Ponty and the Body as a Work of Art" in *Words in Thought and Movement, The Dancer and the Creative Process: Coordinated Artistic and Humanistic Research. An interim report.* ed. Anna Karin Ståhle, (Stockholm: DOCH, 2012)
- Chrysa Parkinson and Cecilia Roos, "Authoring Experience: A Dialogue on the Dancer's Practice" in *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality.* ed. Anna Petronella Foultier and Cecilia Roos (Stockholm: Firework Edition, 2013)

Chapter 6

Bibliography

- Dunne, Anthony & Raby, Fiona (2001). *Design noir: the secret life of electronic objects.* Basel: Birkhäuser
- Ericson, Magnus, and Mazé, Ramia (eds) (2011). *DESIGN ACT Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics.* Berlin: Sternberg Press/Iaspis.
- Fry, Tony (2009). *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice.* Oxford: Berg
- Koskinen, Ilpo, Zimmerman, John, Binder, Thomas, Redström, Johan and Wensveen, Stephan (2011). *Design Research Through Practice: From the Lab, Field, and Showroom.* San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers Inc.
- Mazé, Ramia and Redström, Johan (2007). Difficult forms: Critical practices in design and research. In *Proceedings of International Association of Societies of Design Research 2007, Emerging Trends in Design Research.* The Hong Kong Polytechnic University School of Design, November 12–15, 2007.
- Mazé, Ramia (Ed), Öhman, Christina, Backlund, Sara, Redström, Johan, Mazé, Ramia, Ilstedt Hjelm, Sara and Routarinne, Sara (2010). *Static! Designing for Energy Awareness.* Stockholm: Arvinius Förlag.

- Mazé, Ramia (ed.) (2013). *SWITCH! Design and everyday energy ecologies*. Stockholm: Interactive Institute Swedish ICT.
- Mazé, Ramia, Olausson, Lisa, Plöjel, Matilda, Redström, Johan & Zetterlund, Christina (eds.) (2013). *Share this book: critical perspectives and dialogues about design and sustainability*. Stockholm: Axl Books
- Thackara, John (1988). Beyond the object. In Thackara, J. (ed.) (1988). *Design after modernism: beyond the object*. London: Thames and Hudson
- Zetterlund, Christina (2012). Just decoration? Ideology and Design in Early Twentieth Century Sweden. In Fallan, Kjetil (ed.) *Scandinavian design. Alternative histories*. Oxford: Berg.
- Zetterlund, Christina, Linton, Agneta, & Grumstedt Malin (2009). *Tumult*. Stockholm: Gustavsbergs konsthall.

Chapter 8

Bibliography

- Beardsley, John 2008. *Earthworks and beyond: Contemporary art in the landscape*. New York: Abbeville.
- Bolter, Leif 2014. Filter Forest. Diva. www.diva-portal.org
- Campbell, Craig S. & Ogden, Michael 1999. *Constructed Wetlands in the Sustainable Landscape*. New York, Chichester: John Wiley & Sons Inc.
- Erzen, Jale 2004. *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*. Basel, Berlin, Boston: Birkhauser.
- Fagerström, Linda 2013. We are transient, this is how it is. *10TAL issue 12/13: Klimatsorg*, pp. 52–53.
- Gaza in 2020. *A liveable place? A report by the United Nations Team in the occupied Palestinian territory*. 2012. Jerusalem: Office of the United Nations Special Coordinator for the Middle East Peace Process (UNSCO).
- Grillner, Katja 2000. *Ramble, Linger and Gaze. Dialogues from a landscape garden*. Trita-ARK. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology.
- Göransson, Emma 2013. *Shores of the Unconscious. An artistic research project; text*. DIVA. www.diva-portal.org.

- Göransson, Emma & Ljungberg Roland 2010a. Hanaholmen *Sustainable Experience Art Park*. Hanaholmen, Culture and Art – an answer to future challenges, conference, Helsinki.
- 2010b Writing from within the Creative Process. *ArtMonitor* 8/2010 The Art Text. Faculty of Arts at the University of Gothenburg.
- 2010c *Sustainable Experience Art Park*. World Expo 2010, Shanghai. Presentation of research project in Swedish pavilion.
- 2012 Material memories and hidden landscapes. *Ikaros – journal about people and science* 2012/1. Åbo Akademi University.
- Harnik, Peter 2010. *Urban Green/Innovative Parks for Resurgent Cities*. Washington, Coverlo, London: Island Press.
- <https://vimeo.com/80711482>. *Sustainable Experience Art Park*. Exhibition at University College of Art, Crafts and Design, Stockholm 2013. Video, 2013, 6 minutes.
- Kagan, Sacha 2012. *Toward Global (Environ)Mental Change. Transformative Art and Cultures of Sustainability*. Publication Series Ecology volume 20. Berlin: Heinrich Böll Foundation.
- Lanz, Klaus, Muller, Lars, Rentsch, Christian & Schwarzenbach, Renée 2006. *Who Owns the Water*. Baden: Lars Muller Publishers.
- Ljungberg, Roland 2008. *A Journey from the Wordless. Survey of Personal Expertise*. Dialogues. Stockholm: Santerus förlag.
- 2013. *Knowledge and Water Rooms for Sustainable Development*. DIVA. www.diva-portal.org.
- Nilsson, Anders 2013. See the research in a water park. *Curie* 12.04.2013.
- Radkau, Joachim 2008. *Nature and Power. A Global History of the Environment*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Wessel, Gösta 2008. *Final report Visual Worlds 2, 2003–2008*. DIVA. www.diva-portal.org.
- 2014, *Cleansing Streams. Sustainable Experience Art Park*. DIVA. www.diva-portal.org.
- Wood, Roger 2007. *Dongtan Eco-City Shanghai*. ARUP.
- WSP 2010. *REPORT, Stormwater Management Northern Botkyrka, Preliminary Study 16.09.2010. Compiled by: Anders Rydberg*.

VETENSKAPSRÅDETS STÖD TILL KONST- NÄRLIG FORSKNING – PROJEKTBJDRAG MED MERA

Projekt startade 2014

(Alfabetiskt ordnade efter projektledarens efternamn)

Stadsfabula – kollaborativt berättande i stadsrummet (Malmö) (t.o.m. 2016)

Projektledare: tekn.dr Erling Björgvinsson, Malmö högskola

Clubscenen ("att undersöka och omforma den byggda miljön utifrån feministiska och queera perspektiv") (t.o.m. 2016)

Projektledare: tekn.dr Katarina Bonnevier, Arkitekturmuseet, Stockholm

Ögonblickets anatomi. Metod och miljö för gränsöverskridande teater (t.o.m. 2015)

Projektledare: regissör/dramatiker Jörgen Dahlgvist, Teaterhögskolan i Malmö (Lunds universitet)

Den byråkratiska teatern (om byråkrati som konstnärlig praktik) (ettårigt bidrag/planeringsbidrag 2014)

Projektledare: konstnär Andreas Ejiksson, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm

Den grå atlasen. Bok och utställning (om "fiktiva gestalter och händelser som behandlas som om de vore verkliga") (t.o.m. 2016)

Projektledare: professor Aris Fioretos, Södertörns högskola

Flaskpost. Drift och Upptäckt (t.o.m. 2016)

Projektledare: konstnär Ellie Ga, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm

THE SWEDISH RESEARCH COUNCIL'S SUPPORT FOR ARTISTIC RESEARCH: PROJECT GRANTS ETC

Projects starting in 2014

(In alphabetical order, by Project Manager's name)

City Fables – collaborative storytelling in the cityscape (Malmö) (until 2016)

Project Manager: Dr Erling Björgvinsson, Malmö University

The Club Scene ("investigating and reshaping the built environment from a feminist and queer perspective") (until 2016)

Project Manager: Dr Katarina Bonnevier, Swedish Museum of Architecture, Stockholm

Anatomy of the moment. Method and milieu for cross-medial theatre (until 2015)

Project Manager: Director/Dramatist Jörgen Dahlgvist, Malmö Theatre Academy (Lund University)

The Theatre of Bureaucracy (on bureaucracy as artistic practice) (one-year grant/planning grant 2014)

Project Manager: Artist Andreas Ejiksson, Royal Institute of Art, Stockholm

The Grey Atlas. Book and Exhibition (on "fictitious characters and events that are treated as if they were real") (until 2016)

Project Manager: Professor Aris Fioretos, Södertörn University

Message in Bottle. Drift and Discovery (until 2016)

Project Manager: Artist Ellie Ga, Royal Institute of Art, Stockholm

Den transversala texten: metodutveckling av skrivandet som undersökning och estetisk gestaltning av arkitekturens komplexa ekologiska register (t.o.m. 2016)

Projektledare: tekn.dr Catharina Gabrielsson, KTH, Stockholm

Postnomadiska landskap (om "kollisioner i förhållningssätt till mark och landskap") (t.o.m. 2015)

Projektledare: tekn.dr Eva-Marie Göransson, Konstfack, Stockholm

Att iscensätta barockmusik? och belysa tidslösa genusfrågor... (t.o.m. 2015)

Projektledare: professor Cecilia Hultberg, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm

Lyssna till lyssnandet. Kontrapunktiken i dans och musik (t.o.m. 2015)

Projektledare: professor Susanne Jaresand, Luleå tekniska universitet

Det "essentiellt" feminina – en konstnärligt gestaltande undersökning genom förmodern musik

(ettårigt bidrag/planeringsbidrag 2014)

Projektledare: fil.dr Katarina A Karlsson, Högskolan för scen och musik (Göteborgs universitet)

Att framföra livets rytm – interpretation av tid i Olivier Messiaens orgelverk (t.o.m. 2016)

Projektledare: musiker/organist Jonas Lundblad, Lund universitet

Narrativa processer i mellanrum – serieberättandets praktik (t.o.m. 2016)

Projektledare: illustratör/serietecknare Emma Rendel, Konstfack, Stockholm

Howe Across Reading/ Att framföra det förflutna (t.o.m. 2016)

Projektledare: konstnär Imri Sandström, Göteborgs universitet

Transversal writing: a means for advancing methods as aesthetic form for research on the complex ecological registers of architecture (until 2016)

Project Manager: Dr Catharina Gabrielsson, KTH Royal Institute of Technology, Stockholm

Post Nomadic Landscapes (on "collisions in attitudes to land and landscape") (until 2015)

Project Manager: Dr Eva-Marie Göransson, Konstfack, Stockholm

Staging Baroque music? And shedding light on timeless gender issues (until 2015)

Project Manager: Professor Cecilia Hultberg, Royal College of Music, Stockholm

Listening to the Counterpoint in Dance and Music (until 2015)

Project Manager: Professor Susanne Jaresand, Luleå University of Technology

The 'essentially' feminine – an investigation through artistic practice and early modern music (one-year grant/planning grant 2014)

Project Manager: Dr Katarina A Karlsson, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg

To perform the duration of life-researching – the interpretation of time in Olivier Messiaen's music (until 2016)

Project Manager: Musician/Organist Jonas Lundblad, Lund University

Narrative processes in between – the practice of comic-strip drawing (until 2016)

Project Manager: Illustrator/Comic-strip artist Emma Rendel, Konstfack, Stockholm

Howe Across Reading/Performing the Past (until 2016)

Project Manager: Artist Imri Sandström, University of Gothenburg

HITTILLS STÖDDA PROJEKT

(Alfabetiskt ordnade efter projektledarens efternamn)

Tvärdisciplinära studier i Komplexitet och Transformation Konst och fysik i samverkan (t.o.m. 2005).

Projektledare: professor Cheryl Akner Koler, Konstfack, Stockholm

NanoFormgivning genom haptiska, estetiska laborationer (t.o.m. 2011)

Projektledare: professor Cheryl Akner Koler, Konstfack, Stockholm/Örebro universitet

Situ-aktion: rytm, atmosfär och identitet (planeringsbidrag 2011)

Projektledare: dr Ricardo Atienza, Konstfack/Arkitekturmuseet, Stockholm

In Situ-aktion – resonans, improvisation och variationer av offentliga platser (t.o.m. 2014)

Projektledare: dr Ricardo Atienza, Arkitekturmuseet, Stockholm

Konst genom staden – ett KFoU-projekt. Om bilder av och i städer (t.o.m. 2008).

Projektledare: professor Karin Becker, Linköpings universitet

At skrive håndverk: Textilhåndverkets förtrogenhets-kunskap omsat til akademisk format

Projektledare: professor Lise Bender Jørgensen, Textilhögskolan, Borås, planeringsbidrag för 2006

Nycirkus som gränsöverskridare (planeringsbidrag 2007)

Projektledare: professor Tilde Bjørfors, Danshögskolan, Stockholm

Nycirkus som gränsöverskridare (t.o.m. 2010)

Projektledare: professor Tilde Bjørfors, Danshögskolan, Stockholm

PROJECTS SUPPORTED TO DATE

(In alphabetical order, by Project Manager's name)

Interdisciplinary Studies in Complexity and Transformation 'Art and Physics in Collaboration'. (until year-end 2005)

Project Manager: Professor Cheryl Akner Koler, University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm

Nanodesign through Haptic, Aesthetic Practical Exercises (until year-end 2011)

Project Manager: Professor Cheryl Akner Koler, Örebro University

Situ-action: Rhythm, Atmosphere and Identity (planning grant, 2011)

Project Manager: Dr Ricardo Atienza, University College of Arts, Crafts and Design (Konstfack)/ Swedish Museum of Architecture, Stockholm

In-situ Action: Resonance, Improvisation and Variations in Public Places (until year-end 2014)

Project Manager: Dr Ricardo Atienza, Swedish Museum of Architecture, Stockholm

Art Through the City – an Artistic R&D Project. On images of and in towns and cities (until year-end 2008)

Project Manager: Professor Karin Becker, Linköping University

Writing about Handicraft: Intimate Knowledge of Textile Handicraft Converted into an Academic Format (planning grant, 2006)

Project Manager: Professor Lise Bender Jørgensen, Swedish School of Textiles, University College of Borås

Neo circus as a Boundary Crosser (planning grant, 2007).

Project Manager: Professor Tilde Bjørfors, University College of Dance, Stockholm

Narrativa Terränger – berättelser utspridda över tid och rum i stadsrummet (planeringsbidrag 2012)

Projektledare: fil.dr Erling Björgvinsson, Malmö högskola

Komposition och användning av interaktiv musik (t.o.m. 2005)

Projektledare: professor Sture Brändström, Musikhögskolan, Piteå (Luleå tekniska högskola) i samarbete med doktoranden Johnny Wingstedt

Den himmelska mekaniken – mystiken och den besjälade rörelsen. Dans och ny teknologi (t.o.m. 2008)

Projektledare: professor Sture Brändström, Musikhögskolan, Piteå, i samarbete med koreograf/doktorand Åsa Unander-Scharin, LTU

Mikrohistorier. Om videoessän som konstform (t.o.m. 2015)

Projektledare: professor Magnus Bårtås, Konstfack, Stockholm

Medialitet – Växelverkan – Gest – koreografi som vävandets politik (t.o.m. 2014)

Projektledare: professor Cristina Caprioli, Dans- och cirkushögskolan, Stockholm

Potentiell musik. Variabla musikaliska verk (t.o.m. 2008).

Projektledare: fil.dr Palle Dahlstedt, CHT, Göteborg

Skapande performance – datorstödd kreativitet... (t.o.m. 2013)

Projektledare: fil.dr Palle Dahlstedt, Göteborgs universitet

Minneskonst och automatik Minneskonstens historia – teater, skulptur m.m. (t.o.m. 2007).

Projektledare: regissör Karl Dunér (i samarbete med Dialogseminariet, KTH m.fl.)

Boundary-crossing Aspects of Neo Circus (until year-end 2010)

Project Manager: Professor Tilde Björfors, University College of Dance, Stockholm

Narrative Terrains: Spatially and Temporally Distributed Narratives in the Urban Environment (project planning grant, 2012)

Project Manager: Erling Björgvinsson, PhD, Malmö University

Composition and Use of Interactive Music (until 2005)

Project Manager: Professor Sture Brändström, Piteå School of Music (Luleå University of Technology)

Heavenly Mechanics — Mysticism and Inspired Movement 'Dance and New Technology' (until 2008)

Project Manager: Professor Sture Brändström, Piteå School of Music, in cooperation with choreographer and doctoral student Åsa Unander-Scharin, LTU

Microstories: The Video Essay as an Art Form (until 2015)

Project Manager: Professor Magnus Bårtås, University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm

Mediality, Gesturality and Reciprocity: Choreography as the Weaving Labour of Politics (until 2014)

Project Manager: Professor Cristina Caprioli, University College of Dance and Circus, Stockholm

Potential Music 'Variable Musical Works' (until 2008)

Project Manager: Palle Dahlstedt, PhD, Chalmers University of Technology, Gothenburg

Creative Performance – Computer-aided Creativity... (until 2013)

Project Manager: Palle Dahlstedt PhD, University of Gothenburg

Transmission: Urbana experiment kring ljudkonst

(t.o.m. 2006)

Projektledare: docent Catharina Dyrssen, Arkitektur, CTH, Göteborg

In i bruset. Gestaltande musikaliska, arkitektoniska och akustiska undersökningar av det nutida ljudrummet

(t.o.m. 2010)

Projektledare: docent Catharina Dyrssen, Chalmers tekniska högskola, Göteborg

DESIGNARTIKULATIONER – i mötet mellan välartikulerade föreställningar och oartikulerade självförståelser

(t.o.m. 2008)

Projektledare: fil.dr Håkan Edeholt, Malmö högskola

Konst och Nya Media

Kungliga Konsthögskolan (KKH), Stockholm, KTH, Karolinska institutet och Södertörns högskola. (Kollegiebidrag 2001–2005)

Projektledare: rektor/professor Marie-Louise Ekman, KKH, Stockholm

Från vision till klingande musik – orgelintonation som konstnärlig process (planeringsbidrag 2011)

Projektledare: professor Hans-Ola Ericsson, Musikhögskolan i Piteå, LTU

Bildens haptiska gränssnitt (ettårsbidrag 2010)

Projektledare: konstnär Birgitta Eriksson, Arkitekturskolan, KTH, Stockholm

(Ny)tänkande om improvisation i och genom musik

(t.o.m. 2011)

Projektledare: professor Göran Folkestad, Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet)

Ytans materialitet Om byggnadsmaterial och olika kulturers föreställningar om rum, med fokus på planglas (t.o.m. 2008).

Projektledare: tekn.dr Kristina Fridh, Göteborgs universitet

Mnemonics and Automation 'History of Mnemonics – Theatre etc' (until year-end 2007)

Project Manager: Karl Dunér, director (in cooperation with Dialogue Seminar, KTH etc)

Transmission 'Urban Experiments in Sound Art' (until 2006)

Project Manager: Associate Professor Catharina Dyrssen, School of Architecture, Chalmers University of Technology, Gothenburg

Into the Noise. Formative Musical, Architectonic and Acoustic Investigations in Contemporary Sound Space (until year-end 2010)

Project Manager: Catharina Dyrssen, Senior Lecturer, Chalmers University of Technology, Gothenburg

DESIGN ARTICULATIONS – in the Encounter with Well-Articulated Notions and Unarticulated Self-Understanding (until year-end 2008)

Project Manager: Håkan Edeholt, PhD, Malmö University

Research and New Media

Royal University College of Fine Arts (KKH), Stockholm, Royal Institute of Technology (KTH), Karolinska Institutet and Södertörn University College. (Network Grant 2001–2005)

Project Manager: Professor Marie-Louise Ekman, Rector of KKH, Stockholm

From Vision to Chiming Music – Organ Intonation as an Artistic Process (planning grant, 2011)

Project Manager: Professor Hans-Ola Ericsson, Academy of Music in Piteå, Luleå University of Technology

The Haptic Interface of a Picture (one-year grant for 2010)

Project Manager: Birgitta Eriksson, artist, School of Architecture, Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm

Den kritiska texten inom arkitektur-, konst- och designforskning (t.o.m. 2008)

Projektledare: docent Katja Grillner, Arkitekturskolan, KTH, Stockholm

AKAD – Akademin för konstnärlig forskning inom arkitektur och design

KTH, Stockholm, LTH, CTH m fl. (Kollegiebidrag 2003–2005)

Projektledare: tekn.dr Katja Grillner, Arkitekturhögskolan, KTH, Stockholm

Auto-poiesis & design – om upphovsmannaskap och självgenererande designstrategier (t.o.m. 2007)

Projektledare: PhD Rolf Gullström-Hughes, Arkitekturskolan, KTH

Dialogseminariet

KTH, Stockholm, Konstfack, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm och Dramaten. (Kollegiebidrag 2001–2005)

Projektledare: professor Bo Göransson, Institutionen för industriell ekonomi och organisation, Avdelningen för yrkeskunnande och teknologi, KTH, Stockholm

Händelser, konflikter och transformationer (komplexa system) (t.o.m. 2011)

Projektledare: professor Peter Hagdahl, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm

Skrivandet som metod. En studie i poesi, skrivprocess och det reflexiva akademiska skrivandets möjligheter (t.o.m. 2013)

Projektledare: fil.dr Hanna Hallgren, Södertörns högskola

Återvinna rummet. Laborativ arkitekturforskning kring förnyelsen i det befintliga (t.o.m. 2007)

Projektledare: professor Elizabeth Hatz, Arkitekturskolan, KTH

(Innovative) Approaches to Improvisation in and through Music (until year-end 2011)

Project Manager: Professor Göran Folkestad, Malmö Academy of Music (Lund University)

The Materiality of the Surface (until year-end 2008) On Building Materials and Different Cultures' Conceptions of Space, with Focus on Glass.

Project Manager: Kristina Frid, PhD (Eng.), University of Gothenburg

Critical Texts in Architecture, Art and Design Research (until year-end 2008)

Project Manager: Associate Professor Katja Grillner, KTH School of Architecture, Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm

AKAD — the Academy for Practice-based Research in Architecture and Design

KTH, Stockholm, LTH, CTH, etc. (Network Grant 2003–2005)

Project Manager: Katja Grillner, PhD (Eng.), KTH School of Architecture (part of the Royal Institute of Technology), Stockholm

Autopoiesis and Design — on Instigation and Self-Generating Design Strategies (until year-end 2007)

Project Manager: Rolf Gullström-Hughes, PhD, KTH School of Architecture

Dialogue Seminar

KTH, University College of Arts, Crafts and Design, Royal University College of Music and Royal Dramatic Theatre, all in Stockholm. (Network Grant 2001–2005)

Project Manager: Professor Bo Göransson, School of Industrial Engineering and Management, Skill & Technology, KTH, Stockholm

Events, Conflicts and Transformations (complex systems) (until year-end 2011)

Project Manager: Professor Peter Hagdahl, Royal University College of Fine Arts (KKH), Stockholm

ArtTech Sublime, Kunskapsbildningskollegiet

Konstnärlig fakultet, Göteborgs universitet och Chalmers, CTH, Göteborg. (Kollegiebidrag 2001–2005)
Projektledare: professor Hans Hedberg, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Mått mätt mot. Konstnärlig gestaltning kring klimatforskning (film/fotografi; t.o.m. 2014)

Projektledare: Hans Hedberg, forskningsansvarig, Akademin Valand, Göteborgs universitet

Akustiska designartefakter och metoder för urbana ljudlandskap (t.o.m. 2010)

Projektledare: tekn.dr Björn Hellström, Konstfack, Stockholm

Cine-scape: Förmedlande urbanism och filmisk föreställning (t.o.m. april 2008)

Projektledare: konstnär och fil.dr Maria Hellström Reimer, Malmö högskola

Fiktionens sanning – en undersökning av fiktion som forskningsmetod och redskap för social förändring (t.o.m. 2009).

Projektledare: universitetslektor Oscar Hemer, K3, Malmö högskola

Musikens tolkningsprocesser (t.o.m. 2005)

Projektledare: fil.dr Cecilia Hultberg, Musikhögskolan i Malmö (Lunds universitet)

Instrumentalistens musikaliska kunskapsutveckling i ett kulturellt mångfacetterat samhälle (t.o.m. 2009)

Projektledare: professor Cecilia Hultberg, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm

Musikens vita fläckar – studier i gränslandet mellan noterad och improviserad musik

Musikvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet och Musikhögskolan i Piteå (Luleå tekniska universitet). (Kollegiebidrag 2001–2003)

Projektledare: professor Anna Ivarsdotter, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet

Writing as a Method: a Study of Poetry, the Writing Process and the Potential of Reflexive Academic Writing (until year-end 2013)

Project Manager: Hanna Hallgren, PhD, Södertörn University

Recycling Space: Explorative Design Analysis of Renewal of the Existing (until year-end 2007)

On renewal in existing buildings
Project Manager: Professor Elisabeth Hatz, KTH School of Architecture

ArtTech Sublime

Faculty Board of Applied and Fine Arts, University of Gothenburg and Chalmers University of Technology, Gothenburg. (Network Grant 2001–2005)
Project Manager: Professor Hans Hedberg, Faculty Board of Applied and Fine Arts, University of Gothenburg

Climatic Perceptions: Artistic Expression and Climate Research (film and photography, until 2014)

Project Manager: Professor Hans Hedberg, head of research, Valand Academy, University of Gothenburg

Acoustic Design Artefacts and Methods for Urban Sound Landscapes (until year-end 2010)

Project Manager: Björn Hellström, PhD (Engineering), University College of Arts, Crafts and Design (Konstfack), Stockholm

Cine-scape: Intermediary Urbanism and the Filmic Imagination (up to and including April 2008)

Project Manager: Maria Hellström Reimer, artist and PhD in landscape architecture, Malmö University, School of Arts and Communication

The Truth of Fiction – a Survey of Fiction as a Research Method and Tool for Social Change

(until year-end 2009)
Project Manager: Oscar Hemer, University Lecturer, Malmö University School of Arts and Communication (K3)

Lyssna till lyssnandet. Kontrapunktiken i dans och musik i en lyssnande hållning (planeringsbidrag 2010)

Projektledare: professor Susanne Jaresand, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm

Samer och svenskar: En dokumentärfilm om gränsgångare i 1900-talets början (t.o.m. 2011)

Projektledare: högskoleadjunkt Ingrid Jonsson Wallin, Högskolan Dalarna, Falun

Arkitektoniska operativsystem – Prototyper för performativ design (t.o.m. 2011)

Projektledare: professor Ulrika Karlsson, Arkitekturskolan, KTH, Stockholm

En undersökning av A4-arket (t.o.m. 2012)

Projektledare: konstnär Emma Kihl, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm

Identitetsskapande och deterritorisering: Tamiler och deras synliggörande i diaspora på webbplatser och i London (t.o.m. 2014)

Projektledare: fil.dr Anna Laine, Etnografiska museet, Stockholm

Forskning genom interpretation (t.o.m. 2009)

Projektledare: professor Johannes Landgren, Konstnärlig fakultet, Göteborgs universitet

Äppet – fem kapitel om musik. Tolkningsprocesser (t.o.m. 2006).

Projektledare: professor Dan Laurin, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm (i samarbete med Dialogseminariet, KTH m. fl.)

Public Speaking – konst och det offentliga rummet (t.o.m. 2010)

Projektledare: professor Marysia Lewandowska, Konstfack, Stockholm

Rörelsen som kroppens minne. Dans och åldrande (t.o.m. 2006).

Projektledare: professor/koreograf Evva Lilja, Danshögskolan, Stockholm

Processes of Musical Interpretation (until year-end 2005)

Project Manager: Cecilia Hultberg, PhD, Malmö Academy of Music (Lund University)

Development of Instrumentalists' Musical Knowledge in a Culturally Multifaceted Society (until year-end 2009)

Project Manager: Professor Cecilia Hultberg, Royal University College of Music, Stockholm

Undiscovered Areas of Music — Studies in the Interface between Written and Improvised Music'

Department of Musicology, Uppsala University and Piteå School of Music (Luleå University of Technology) (Network Grant 2001–2003)

Project Manager: Professor Anna Ivarsdotter, Department of Musicology, Uppsala University

Focus on Listening: Counterpoint in Dance and Music in a Listening Attitude (project planning grant, 2010)

Project Manager: Professor Susanne Jaresand, Royal University College of Music, Stockholm

Sami and Swedes: a Documentary Film about Boundary-crossers in the Early 20th Century (until year-end 2011)

Project Manager: Ingrid Jonsson Wallin, Lecturer, Dalarna University, Falun

Architectonic Operative Systems – Prototypes for Performative Design (until year-end 2011)

Project Manager: Professor Ulrika Karlsson, School of Architecture, Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm

An Investigation of the A4 Sheet (until year-end 2012)

Project Manager: Artist Emma Kihl, Royal Institute of Art, Stockholm

Reconfigurations of Identity in a Deterritorialised Setting: Visual Presentation of 'Tamilness' in Diasporic Websites and in London (until year-end 2014)

Project Manager: Anna Laine, PhD, Museum of Ethnography, Stockholm

Queera rörliga bilder; deras skörhet och flyktigheten i deras existens... (t.o.m. 2015)

Projektledare: producent/filmare Anna Linder, Akademin Valand, Göteborgs universitet

Konstnärlig upplevelsepark för hållbar utveckling (t.o.m. 2012)

Projektledare: konstnär/fil.dr Roland Ljungberg, Konstfack, Stockholm

Den forskande teatern. Intersektionella möten mellan scenkonst, skola och akademi (t.o.m. 2013)

Projektledare: fil.dr Anna Lundberg, Tema Genus, Linköpings universitet

Plats och Minne – spår av livsströmmar (t.o.m. 2014)

Ett projekt om och på Slussen i Stockholm
Projektledare: konstnär Mikael Lundberg, Moderna museet, Stockholm

Mot ett konstmusikens utvidgade fält (t.o.m. 2010)

Projektledare: professor Ole Lützow-Holm, Högsolan för scen och musik, Göteborg (Göteborgs universitet)

Forskarkollegium för konstnärliga forskningsprocesser

De konstnärliga högskolorna i Malmö, Konsthögskolan i Umeå och Konstfack. (Kollegiebidrag 2001–2005)
Projektledare: rektor Håkan Lundström, De konstnärliga högskolorna i Malmö, Lunds universitet

De dramatiska konsternas arbetspråk

Dramatiska institutet, Stockholm, Södertörns högskola och Teaterhögskolan i Stockholm. (Kollegiebidrag 2001–2005)
Projektledare: rektor/professor Per Lysander, Dramatiska institutet, Stockholm

Centrum för maskforskning Scenisk gestaltning och kunskapsbildning (t.o.m. 2009).

Projektledare: rektor/prof Per Lysander, Dramatiska institutet, Stockholm

Research through Interpretation (until year-end 2009)

Project Manager: Professor Johannes Landgren, Faculty of Fine and Applied Arts, University of Gothenburg

The Apple — Five Chapters about Music 'Processes of Interpretation' (until year-end 2006)

Project Manager: Professor Dan Laurin, Royal University College of Music, Stockholm (in cooperation with Dialogue Seminar, KTH, etc)

Public Speaking – Art and Public Discourse (up to and including 2010)

Project Manager: Professor Marysia Lewandowska, University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm

Movement as the Memory of the Body 'Dance and Ageing' (up to and including 2006)

Project Manager: Professor Efva Lilja, choreographer, University College of Dance, Stockholm

Queer Moving Images: Their Fragility and the Fleeting Nature of their Existence (until 2015)

Project Manager: Anna Linder, producer and filmmaker, Valand Academy, University of Gothenburg

Artistic Experience Park for Sustainable Development (until year-end 2012)

Project Manager: Roland Ljungberg, artist with PhD, University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm

Research on Stage: Intersections between Theatre Performance, Teaching and Academia (until year-end 2013)

Project Manager: Anna Lundberg, PhD, Gender Studies, Linköping University

Refotografi: en dialog med historia i ett arktiskt landskap (t.o.m. 2012)

Projektledare: dr Tyrone Martinsson, Högskolan för fotografi, Göteborgs universitet

Forskningsprocesser i Konst (t.o.m. 2005)

Projektledare: fil.dr Per Nilsson, Konsthögskolan, Umeå i samarbete med konstnär/professor Elin Wikström, Umeå

Amfibiskt avskapande i koreografi och filosofi (t.o.m. 2014)

Projektledare: docent Per Nilsson, Konsthögskolan, Umeå universitet

Det ovissa läsandet. Samtida poesi som skrivande läsakt – ett kritiskt manifest (t.o.m. 2015)

Projektledare: författare Hanna Nordenhök, Akademin Valand, Göteborgs universitet

Praktiska metoder vid konstnärlig forskning inom teater (t.o.m. 2006)

Projektledare: universitetslektor Per Nordin, Högskolan för teater, opera och musikal, Göteborg (inom kollegiet ArtTech Sublime, Göteborgs universitet)

Praktiska metoder vid konstnärlig forskning inom teater, del 2: "Handlingens rum" (ettårsbidrag 2007)

Projektledare: universitetslektor Per Nordin, Högskolan för teater, opera och musikal, Göteborgs universitet

Passionen för det reala – om dokumentarismen och konsten. Om olika konstformers "poetik" och samspelet dem emellan (t.o.m. 2008).

Projektledare: professor Eva Nässén, Konstnärlig fakultet, Göteborgs universitet

Vilka val ställs skådespelaren inför i gestaltningsögonblicket (planeringsbidrag 2010)

Projektledare: skådespelare/regissör Anna Pettersson, Teaterhögskolan, Stockholm

Artistic Research Processes

Malmö Colleges of Art, Umeå Academy of Fine Arts and University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm. (Network Grant 2001–2005)

Project Manager: Vice-Chancellor Håkan Lundström, Malmö Colleges of Art, Lund University

Place and Memory: Tracking Life Flows (until year-end 2014)

A project about and at Slussen (The Lock), Stockholm
Project Manager: Mikael Lundberg, artist, Moderna Museet, Stockholm

Centre for Mask Research. Stage Interpretation and Knowledge Formation (up to and including 2009)

Project Manager: Professor Per Lysander, Principal, University College of Film, Radio, Television and Theatre, Stockholm

The Working Languages of Dramatic Arts

University College of Film, Radio, Television and Theatre, Stockholm, Södertörn University College and National Academy of Mime and Acting, Stockholm. (Network Grant 2001–2005)

Project Manager: Vice-Chancellor/Professor Per Lysander, University College of Film, Radio, Television and Theatre, Stockholm

Towards an Extended Field of Art Music (until 2010)

Project Manager: Professor Ole Lützw-Holm, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg

Rephotography: a Dialogue with History in an Arctic Landscape (until year-end 2012)

Project Manager: Dr Tyrone Martinsson, School of Photography, University of Gothenburg

Research Processes in Art (until year-end 2005)

Project Manager: Per Nilsson, PhD, Umeå Academy of Fine Arts, in cooperation with Professor Elin Wikström, artist, Umeå

Former av Hållbarhet. Om design (t.o.m. 2011):

Projektledare: fil.dr Johan Redström, Interactive Institute, Kista

Blicken på Kopparmärra. En undersökning av praktiska begrepp i filmskapandet (t.o.m. 2012)

Projektledare: professor Göran Du Rées, Filmhögskolan, Göteborgs universitet

Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den skapande processen (t.o.m. 2012)

Projektledare: professor Cecilia Roos, Danshögskolan, Stockholm

Stadsrummet som konstnärligt laboratorium – mellan mörka utrymmen, upplysning och överbelysning (planeringsbidrag 2011)

Projektledare: konstnär, fil.dr Monica Sand, Konstfack/ Arkitekturmuseet, Stockholm

Den evolutionära periferin. Arkitektonisk visualisering av affordance i urbana periferier (t.o.m. 2013)

Projektledare: docent Gunnar Sandin, LTH, Lunds universitet

Författarens professionalisering inom akademi och folkbildning (t.o.m. 2009)

Projektledare: universitetslektor Cristine Sarrimo, K3, Malmö högskola

Deltagande kartläggning? Studier för rumslik praktik (ettårsbidrag 2010)

Projektledare: fil.dr Meike Schalk, Arkitekturskolan, KTH, Stockholm

Moderniteter på undantag: gestaltning och metod (t.o.m. 2013)

Projektledare: fil.dr Staffan Schmidt, Malmö högskola

Tillit och utveckling av dialog (t.o.m. 2013)

Projektledare: konstnär, professor Esther Shalev-Gerz, Konsthögskolan Valand, Göteborgs universitet

Amphibian Decreation in Choreography and Philosophy (until year-end 2014)

Project Manager: Senior Lecturer Per Nilsson, Umeå Academy of Fine Arts, Umeå University

Uncertain Reading: Contemporary Poetry as a Writing-cum-Reading Act – A Critical Manifesto (until 2015)

Project Manager: Hanna Nordenhök, author, Valand Academy, University of Gothenburg

Practical Methods in Artistic Research in Theatre, Part 2: 'Action Space (one-year grant, 2007)

Project Manager: Per Nordin, University Lecturer, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg Department of Drama

Practical Methods in Artistic Research in Theatre (until year-end 2006)

Project Manager: University Vice-Chancellor Per Nordin, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg (within ArtTech Sublime)

Passion for the Real — on Documentarism and Art (until year-end 2008)

About the 'poetics' of various art forms and the interplay among them

Project Manager: Professor Eva Nässén, University of Gothenburg

Investigating, Revealing and Shaping the Question: What Choices do Actors Face in the Moment of Creation? (project planning grant, 2010)

Project Manager: Anna Pettersson, actor and director, National Academy of Mime and Acting, Stockholm

Forms of Sustainability (until year-end 2011)

Project Manager: Johan Redström, PhD, Interactive Institute, Kista, Stockholm

A Study of Practical Terms in Filmmaking (until 2012)

Project Manager: Professor Göran Du Rées, School of Film Directing, University of Gothenburg

Cinésense – utveckling av interaktiv film (t.o.m. 2008)

Projektledare: professor Ingvar Sjöberg, Linköpings universitet

Dialogen som ett verktyg i scenkonstens arbetsprocesser (planeringsbidrag 2011)

Projektledare: professor Barbro Smeds, Stockholms dramatiska högskola

Expanderad Koreografi: Koreografi som generisk kompetens (t.o.m. 2012)

Projektledare: koreograf, högskolelektor Mårten Spångberg, Dans och Cirkushögskolan, Stockholm

Los Angeles Islands – konstnärlig forskning om arkitektonisk amerikanitet i en svensk region (t.o.m. 2007)

Projektledare: professor Lars-Henrik Ståhl, Arkitektur, LTH, Lunds universitet

Placebo: Ersättningsetetik i sjukhusarkitektur (t.o.m. 2011)

Projektledare: professor Lars-Henrik Ståhl, LTH (Lunds universitet)

Skrivandets rum – om samtalets poetik och essän som kunskapsform (t.o.m. 2008)

Projektledare: professor Staffan Söderblom, Göteborgs universitet

Kropp och rum: en undersökning av relationen kropp och rum... (t.o.m. 2015)

Projektledare: professor Clemens Thornquist, Textilhögskolan, Högskolan i Borås

Performativa strategier och deltagande vid nätens utkanter (t.o.m. 2014)

Projektledare: konstnär/universitetsadjunkt Palle Torsson, ISAK, Linköpings universitet

Ingrepp – konst i stadsliv och stadsutveckling (t.o.m. 2009)

Projektledare: professor Peter Ullmark, Högskolan för design och konsthantverk, Göteborgs universitet

From Movement out of Reflection in the Making: Dancers and the Creative Process (until year-end 2012)

Project Manager: Professor Cecilia Roos, University College of Dance, Stockholm

Urban Public Space as an Artistic Laboratory – Dark Spaces, Illumination and Over-illumination (planning grant 2011)

Project Manager: Artist Monica Sand PhD, University College of Arts, Crafts and Design (Konstfack)/Swedish Museum of Architecture, Stockholm

The Evolutionary Periphery. Architectonic Visualisation of Affordance in Urban Peripheries (until year-end 2013)

Project Manager: Associate Professor Gunnar Sandin, LTH (Lund University)

Professionalisation of Authors in Academic Life and Popular Education (until year-end 2009)

Project Manager: Cristine Sarrimo, University Lecturer, Malmö University School of Arts and Communication (K3)

Participatory Mapping? Studies for Spatial Practice (one-year grant for 2010)

Project Manager: Meike Schalk, PhD, School of Architecture, Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm

Trust and the Development of Dialogue (until year-end 2013)

Project Manager: Professor Esther Shalev-Gerz, artist, Valand School of Fine Arts, University of Gothenburg

Neglected Modernities: Design and Method (until year-end 2013)

Project Manager: Staffan Schmidt PhD, Malmö University

Cinésense – Development of Interactive Film (until year-end 2008)

Project Manager: Professor Ingvar Sjöberg, Linköping University

(ordlekar) – oängsliga kommunikationssystem som liknar konst (ettårsbidrag 2006)

Projektledare: konstnär/doktorand Cesar Villanueva, Växjö universitet

Visuella världar 2 Färg, ljus, form och rörelse (t.o.m. 2005).

Projektledare: professor Gösta Wessel, Konstfack, Stockholm

Engagemangets metoder: Ett projekt om den epistemologiska relationen mellan samhällsvetenskap och konst (t.o.m. 2008)

Projektledare: konstnär/professor Elin Wikström, Konsthögskolan, Umeå

Konsten, politiken och pappa. Berätta genom andras röster och överskrida genrer (t.o.m. 2013)

Projektledare: författare/filmregissör Maria Zennström, Konstakademen, Stockholm

Tusen år hos Gud en sekund på jorden Dansteateropera (t.o.m. 2006).

Projektledare: professor/ koreograf Margaretha Åsberg, Danshögskolan, Stockholm

Musik i rörelse: Nya konstnärliga strategier för att sammanföra koreografi och musikalisk komposition (t.o.m. 2014)

Projektledare: musiker/fil.dr Stefan Östersjö, Musikhögskolan i Malmö, Lund universitet

Dialogue as a Tool in the Working Processes of

Dramatic Art (planning grant 2011)

Project Manager: Professor Barbro Smeds, Stockholm Academy of Dramatic Arts

Expanded Choreography: Choreography as a Generic Skill (until year-end 2012)

Project Manager: choreographer and Senior Lecturer Märten Spångberg, University of Dance and Circus, Stockholm

Los Angeles Islands – a Research Project on Architectonic Americanisms in a Swedish Region (until year-end 2007)

Project Manager: Associate Professor Lars-Henrik Ståhl, School of Architecture, LTH, Lund University

Placebo: the Aesthetics of Substitution in Hospital Architecture (until year-end 2011)

Project Manager: Professor Lars-Henrik Ståhl, Lund Institute of Technology (Lund University)

Writing Space – on the Poetics of Discussion and the Essay as Form of Knowledge (until year-end 2008)

Project Manager: Professor Staffan Söderblom, University of Gothenburg

Body and Space: An Investigation of the Relationship Between Body and Space (until 2015)

Project Manager: Professor Clemens Thornquist, Swedish School of Textiles, University of Borås

Formative Strategies and Participation on Network Fringes (until year-end 2014)

Project Manager: Palle Torsson, artist and teacher, Department for Studies of Social Change and Culture (ISAK), Linköping University

Intervention – Art in Urban Life and Development

(until year-end 2009)

Project Manager: Professor Peter Ullmark, School of Design and Crafts, University of Gothenburg

No Worries, No Limits: Systems of Communication that Resemble Art (one-year grant for 2006)

Project Manager: Cesar Villanueva, artist and doctoral student, Växjö University

Visual Worlds 2 ‘Colour, Light, Form and Movement’

(Until year-end 2005)

Project Manager: Professor Gösta Wessel, University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm

Methods of Engagement: a Project on the Epistemological Relationship between Social Science and Art

(until year-end 2008)

Project Manager: Professor Elin Wikström, artist, Umeå Academy of Fine Arts

Art, Politics and Daddy. Storytelling through Other People’s Voices and Transgressing Genres (until year-end 2013)

Project Manager: author and film director Maria Zennström, Royal Swedish Academy of Fine Arts, Stockholm

A Millennium with God – A Second on Earth (until year-end 2006) Dance–Theatre–Opera

Project Manager: Professor Margaretha Åsberg, choreographer, University College of Dance, Stockholm

Music in Movement: New Artistic Strategies for Fusing Choreography and Musical Composition (until year-end 2014) Dance–Theatre–Opera

Project Manager: Stefan Östersjö, PhD, musician, Malmö Academy of Music, Lund University

KOMMITTÉN FÖR KONSTNÄRLIG FORSKNING, VETENSKAPSRÅDET – LEDAMOTSFÖRTECKNING

Ledamöter utsedda perioden 2013–2015:

Professor **Catharina Dyrssen**, *Arkitektur, Chalmers tekniska högskola Göteborg, ordförande*

Gästprofessor **Kristina Hagström-Ståhl**, *Stockholms dramatiska högskola, Stockholm*

Professor **Lars Hallnäs**, *Textilhögskolan, Högskolan i Borås*

Professor **Hans Hellsten**, *Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet*

Vice rektor, docent **Johan Sandborg**, *Högskolan för konst och design, Bergen, Norge (fr.o.m. 2014)*

Professor **John Sundholm**, *Filmvetenskap, Karlstads universitet/Stockholms universitet*

Bitr. professor, koreograf, **Åsa Unander-Scharin**, *Luleå tekniska universitet*

Sekreterare: Forskningssekreterare/redaktör **Torbjörn Lind**, *Vetenskapsrådet*

SWEDISH RESEARCH COUNCIL'S COMMITTEE FOR ARTISTIC RESEARCH

Members from 1 January 2013 to 31 December 2015:

Professor **Catharina Dyrssen**, *School of Architecture, Chalmers University of Technology, Gothenburg, Chair*

Visiting Professor **Kristina Hagström-Ståhl**, *Stockholm Academy of Dramatic Arts*

Professor **Lars Hallnäs**, *Swedish School of Textiles, University of Borås*

Professor **Hans Hellsten**, *Malmö Academy of Music, Lund University*

Associate Professor **Johan Sandborg**, *Bergen Academy of Art and Design, Norway (from 2014)*

Professor **John Sundholm**, *Cinema Studies, Karlstad University/Stockholm University*

Assistant Professor, Choreographer, **Åsa Unander-Scharin**, *Luleå University of Technology*

Secretary: Research officer/Editor **Torbjörn Lind**, *Swedish Research Council*

TIDIGARE ÅRGÅNGAR AV ÅRSBOKEN

- 2004 **KONST-KUNSKAP-INSIKT**
– texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området
- 2005 **METOD & PRAKTIK**
– texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området
- 2006 **KONSTNÄRLIG FORSKNING**
– artiklar, projektrapporter & reportage
- 2007 **KONSTNÄRLIG FORSKNING UNDER LUPP**
– utvärdering, artiklar och projektrapporter/reportage
- 2008 **AUTONOMI OCH EGENART**
– konstnärlig forskning söker identitet
- 2009 **KONST OCH FORSKNINGSPOLITIK**
– konstnärlig forskning inför framtiden
- 2010 **FORSKNING OCH KRITIK**
– granskning och recension av konstnärlig forskning
- 2011 **FORM OCH FÄRDRIKTNING**
– strategiska frågor för den konstnärliga forskningen
- 2012 **DOKUMENTATION OCH PRESENTATION AV KONSTNÄRLIG FORSKNING**
- 2013 **KONSTNÄRLIG FORSKNING DÅ OCH NU – 2004–2013**

PREVIOUS EDITIONS OF THE YEARBOOK

- 2004 **ART, KNOWLEDGE AND UNDERSTANDING:**
Writings on Research and Development in the Arts
- 2005 **METHOD & PRACTICE:**
Writings on Research and Development in the Artistic Field
- 2006 **ARTISTIC RESEARCH:**
Articles, Project Reports and Art Journalism
- 2007 **ARTISTIC RESEARCH IN FOCUS:**
Evaluation, Articles, Project Reports and Commentary
- 2008 **AUTONOMY AND INDIVIDUALITY:**
Artistic Research Seeks an Identity
- 2009 **ART AND RESEARCH POLICY:**
Future Prospects for Artistic Research
- 2010 **RESEARCH AND CRITICISM:**
Investigation and Review of Artistic Research
- 2011 **DESIGN AND DIRECTION:**
Strategic Issues Facing Artistic Research
- 2012 **DOCUMENTATION AND PRESENTATION OF ARTISTIC RESEARCH**
- 2013 **ARTISTIC RESEARCH THEN AND NOW: 2004–13**

Method–Process–Reporting is the 11th Yearbook in the series. Following last year's anniversary edition, we continue to describe the development of artistic research. The format can be seen as a return to that of the pre-2013 Yearbooks, with a focus on key issues (general articles, this year homing in on questions of method), reviews and project presentations.

The book opens with an article on methods, which draws the conclusion that there is no one method for artistic research – instead, methods should be developed within each art form on the basis of the working methods employed. Then comes a report on the Swedish Research Council's Fourth Symposium on Artistic Research, which recently took up questions of methods and reporting.

The Yearbook includes reviews of two doctoral theses in the field of music, which are among the first doctoral theses in the artistic sphere at the University of Gothenburg, and indeed in Sweden as a whole. Artistic doctorates were introduced in 2010 to take account of the specific conditions that apply to research in the artistic field.

This year there are presentations of four projects that have received funding from the Swedish Research Council. The projects are about the dancer and the artistic process, forms of sustainability in design, an expanded field of art music and a sustainable experience art park. This indicates that questions concerning sustainability and the environment are also gradually finding a place for themselves in the artistic field. The project reports are then commented on by the Swedish Research Council's Committee for Artistic Research.

In the closing remarks, the Chair of the Committee reflects on the current situation in the field and on the ongoing work of the Committee.



Vetenskapsrådet