

Annette Arlander

Att utöva konst - som en vana?

Att utöva, att öva, att öva sig - (i) konst, eller vad man nu kan tänka sig. När man talar om *en praktik* blir det genast mer professionellt än *att praktisera*. Men i grunden handlar termerna om samma sak: att göra något upprepade gånger, att utföra en handling, att göra det gång på gång, kanske i olika omständigheter, att hålla på... Tidigare har jag oftast skrivit om mina projekt först när de redan avslutats, editerats till videoarbeten, i de flesta fall också visats på någon utställning. Men denna gång skall jag försöka titta på det jag hållit på med innan jag vet vad slutresultatet kommer att bli, och utan att vara säker på ifall det ens blir något att visa upp som konstverk av det hela till sist.

Inledning

I de exempel på min praktik, mitt utövande, som jag kommer att beskriva handlar det i princip om konst, men också om vardagliga handlingar, vanor, upprepningar, livsmönster och förändringar i dem. Och det är den dimensionen, av rutiner och vanor, som jag vill undersöka i denna tvåspråkiga text. Jag har skrivit om mitt arbete i huvudsak på engelska, så alla begrepp och benämningar jag utvecklat är besvärliga att formulera på svenska. På engelska är det däremot svårt att särskilja mellan de två betydelseerna av att praktisera (*to practice*), vilka är tydliga på svenska (och finska): att utöva sin konst (*to practice one's art*) och att öva sig i en färdighet (*to practice a skill*). Att byta språk kan hjälpa med att ifrågasätta vanor, att få ett nytt perspektiv på det man gör. När jag talar om att uppföra landskap istället för "performing landscape" blir tyngdpunkten en annan. Och att uppträda för kameran känns lite annorlunda än "performing for camera"

I de exempel som beskrivs i det följande använder jag mig av samma teknik och samma principer som jag tillämpat i ett tolvårigt projekt kring att uppföra landskap (2002-2014) som ledde till en serie videoarbeten med namnet *Animal Years*. Jag har beskrivit projektet kortfattat bland annat i texten "Performing Landscape for Years" (*Performance Research* no 19, 2014). Grundelementen i tekniken består i att besöka samma plats en gång i veckan under ett år, att ställa sig framför en kamera på stativ och försöka skapa samma bild, med samma bildvinkel och samma bildbeskrivning gång på gång, för att det som förändras i landskapet till följd av väder och vind eller årstid skall synas. Och denna grova 'time lapse' teknik kan man givetvis tillämpa under kortare tidsperioder också.

Under de tolv åren experimenterade jag med olika typer av landskap, visserligen på samma ö, olika typer av handlingar eller positioner, som att sitta, stå, gå, sitta i ett träd, rida på en boj, ligga på en stenfot, gunga osv., men alltid framför kameran, även om gömd ibland. Detta trots att den huvudsakliga avsikten med arbetena var att visa de ständiga skiftningarna i landskapet och att låta träden, stenarna, vågorna, vinden och vädret uppträda. I de experiment jag gjort under vintern 2015-2016 och sommaren 2016 i Stockholm, valde jag att inte själv gå in i bilden, att inte på så sätt ställa människogestalten som centrum för uppmärksamheten. Denna lilla skillnad förändrar praktiken avsevärt, åtminstone med tanke på slutresultatet: istället för föreställningar för kamera har jag nu inspelningar av traditionella landskap.

I den här texten funderar jag bland annat över vad det faktum att jag inte ställde mig framför kameran den här gången innebär för utövandet av upprepningen, och vad det leder till med tanke på video materialet och dess innebörd. Detta har betydelse för frågan "hur göra saker och ting med performance", som ett forskningsprojekt som jag leder undersöker just nu, särskilt för den aspekten av performance som fokuserar på att upprepa en handling snarare än att visa upp den, samt på dess

inverkan på utövaren eller den om gör snarare än betraktaren. Jag kommer att jämföra de två projekten som jag kallat "Solsidan" och "Summer at Söder", där den senare kan betraktas som en fortsättning, variation och förenkling av den förra, men också som något helt annat. Slutligen kommer jag att föreslå att dessa arbeten kan tjäna som exempel på konstnärlig forskning som en spekulativ praktik.

Den centrala frågan gäller förhållandet mellan utövande och rutin, produktiva eller enbart vanemässiga upprepningar, även om allt utövande och övande oundvikligen är produktivt på något sätt. Övandet är ett måste för uppträdande konstnärer, en förutsättning för virtuositet, och nödvändigt även för hantverkare. Det vanemässiga – att gå till studion i ur och skur – kan vara viktigt, inte enbart för den uppträdande konstnären utan också för den skapande konstnären (ifall man fortfarande vill behålla den historiska distinktionen mellan tonsättare och musiker, poeter och framförare), även om alla inte anbefaller den typens rutin. Utövandet kan innebära ett slags skötande av hälsan, som yoga eller meditation, men det kan också bli en vana, en omedveten rutin, en trygghetsingivande övning eller säkerhetsåtgärd, som kan tänkas resultera i raka motsatsen till skapande och oväntade idéer.

I mitt konstnärliga utövande har jag medvetet försökt skapa rutiner grundade på en enkel idé, inrätta vanor, som hjälper mig att frambringa material till konstverk nästan i förbifarten, som ett slags biprodukt till livet. Man kan emellertid fråga sig huruvida upprätthållandet av dylika vanor eller rutiner mer handlar om att bevara en konstnärs självmedvetenhet, att skapa en känsla av att upprätthålla sin praktik även i tider då man inte har någon storslagen eller ens relativt fungerande idé att arbeta på. Jag har till exempel fortsatt med en praktik som jag utvecklade under de år jag arbetade med att undervisa i konst på heltid, och inte hade möjligheten att kasta mig in i en skapande process, i någon form även under de senaste åren, då jag skulle ha haft möjlighet att ägna mig åt mer impulsiva arbetsprocesser. Av ren vana, kanske, eller har jag fastnat i en bekant teknik, en död rutin?

Avsikten med den här texten är dock inte att fokusera på självbiografisk kritik eller reflektion, utan att använda mina personliga erfarenheter som ett verktyg för att förstå de skillnader som små förändringar i en praktik kan förorsaka. Jag skriver i första person singularis, eftersom det skulle verka pretentiöst att redovisa för det jag gjort genom att använda passiv form eller det kungliga och akademiska "vi". Genom att se närmare på de två varianter av utövande jag hållit på med, och det material som på så sätt producerats, hoppas jag kunna belysa förhållandet mellan utövande och upprepning, övning och vana. Vad är skillnaden mellan utövandet i avsikt att skapa ett verk och utövandet som ett sätt "att hålla igång sin praktik som konstnär"? Hur utvecklas en särskild praktik genom olika iterationer och upprepningar? Vad är följderna av till synes små förändringar? Olika aspekter av ett utövande har särskilda följder. En praktik som inbegriper dokumentation, som i detta fall, ger upphov till ett slags dagbok. Men vems dagbok? Förutom om mitt liv, berättar den här dagboken lika mycket om trädens och det inspelade landskapets liv.

Två exempel

De två exemplen, videoinspelningarna jag gjorde om morgnarna nära mina tillfälliga hem, i trädgården på Solsidan, en förort till Stockholm (från oktober 2015 till maj 2016), och i en park i Eriksdal på Södermalm, i centrala Stockholm (från juni till augusti 2016), har vissa gemensamma drag beträffande tidsschemat. Jag valde att spela in en bild varje morgon jag tillbringat natten på stället, vanligtvis flera nätter i veckan. Båda projekten var baserade på min tidigare praktik, där jag återvände upprepade gånger till samma ställe på ön Stora Rantan utanför Helsingfors, uppträdde för en kamera på stativ och skapade bildserier med samma bildvinkel och samma bildbeskärning för att låta de små förändringarna i landskapet förorsakade av vädrets och årstidernas växlingar framträda. I dessa projekt i Stockholm uppträdde jag dock inte för kameran, jag steg inte in i bilden utan stannade bakom kameran och lät landskapet tala för sig självt. Det enda undantaget är den fjärde bilden på

Solsidan, där jag satt i en gunga som råkade finnas i trädgården, nästan som en invitation till att fortsätta med min praktik från året innan, att gunga. Alla andra bilder återger helt enkelt utsikten och dess förändringar, på Söder även de förbipasserande människorna. Att spela in bilder om morgonen påminde om ett experiment på Stora Råntan i maj 2014, *Mornings in May*, där jag spelade in soluppgången varje morgon utan att själv träda in i bilden. Det var intressant som upplevelse men den resulterande videon var rätt ointressant. I en viss bemärkelse drev dessa projekt idén om att uppföra landskap till sin spets – nu spelade landskapet bokstavligen huvudrollen. I en annan bemärkelse var dessa bilder ett slags skisser eller utkast i förhållande till mitt kommande intresse, ett forskningsprojekt som heter "Att sam-agera med växter", emedan träd eller buskar förekommer i alla. Vid beskrivningen av projekten följer jag en tudelad strategi: å ena sidan berättar jag om utövandet, å andra sidan tittar jag på materialet som det är "nu", under editeringen, åtskilt från upplevelsen av inspelningen på ort och ställe, även om editandet givetvis också är en form av utövande.

Solsidan

Då jag bodde i mitt lilla rum på Solsidan, en välbärgad förort till Stockholm, i en sommarstuga med en något förvildad trädgård och utsikt över viken, spelade jag in fyra bilder på ungefär en minut varje morgon som jag tillbringade i huset från oktober till maj (12.10.2015 - 29.5.2016). Ibland om vintern var jag tvungen att åka iväg så tidigt att det var meningslöst att spela in mörkret. Den första bilden eller utsikten tog jag från terrassdörren vid ingången till trädgården, den andra bilden vid trappan ner till trädgården och den tredje bilden vid ingången till bastun längre ner på sluttningen. För den fjärde bilden med gungan försökte jag placera stativet så långt bak och så nära husväggen det gick för att få med möjligast mycket av gungan, inklusive gungningen från vänster till höger, men utan alltför mycket av grannhuset i bilden. Dessa platser valdes i huvudsak för att jag visste från tidigare år att en tydligt markerad plats för stativet skulle hjälpa att hålla bilden konstant, och att beskära bilden i förhållande till någon detalj i landskapet skulle också underlätta uppgiften. Sålunda valde jag en diagonal tallstam för den första bilden, en låg enrisbuske för den andra och grenen av en ek för den tredje som tecken för bildbeskrivningen och samtidigt också som de centrala uppträdande gestalterna, med en vag idé om en tre-kanals videoinstallation in tankarna.

Sommaren på Söder

Projektet på Söder var en fortsättning på och en variation av mitt utövande på Solsidan, i en park nära mitt sommarhem på Södermalm i Stockholm, en före detta arbetarstadsdel nära centrum. Den här gången valde jag att spela in endast en bild varje morgon som jag övernattade där från juni till augusti (4.6.- 31.8.2016). Varje morgon gick jag ner till den närliggande parken, till stigen längs stranden och placerade stativet intill stigen. En trädstam, en silverpil, låg horisontalt över vattnet och en annan trädstam, en al, stod vertikalt och bildade ett kors med den, med vattnet som bakgrund. Jag spelade in detta kors av trädstammar tvärs över stigen, och inkluderade således alla förbipasserande i bilden, mest som snabba skuggor, utan huvuden – springande, gående, cyklande, ensamma eller i grupp. Det gick inte att undvika dem på något sätt så jag bestämde mig för att spela in deras rörelser och lita på att det skulle finnas tillräckligt med avsnitt utan förbipasserande att välja mellan vid editeringen. Snart upptäckte jag emellertid att de förbipasserande människorna egentligen var ganska fascinerande och började vänta på att folk dök upp innan jag satte igång med inspelningen. Jag hade spelat in förbipasserande förut i *Three Shores* (2004), som små figurer på avstånd, medan de förbipasserande nu var så nära att de knappt gick att urskilja. Till att börja med hade jag en vag idé om att stiga in i bilden, att sitta på den horisontala trädstammen, men övergav den snabbt. Det här var en allmän plats jämfört med trädgården på Solsidan och jag ville göra min bild diskret. Dessutom tjänstgjorde de förbipasserande som uppträdande, och bjöd på tillräckligt med handling.

Förändringar?

Enstaka överraskningar eller oväntade förändringar bildar höjdpunkterna för en dylik praktik. Till exempel en vårmorgon vid slutet av min vistelse på Solsidan var gungan plötsligt försvunnen. I dess ställe hängde en underlig blandning av hängmatta och stol från trädet. Min första impuls var att lämna det hela därhän, men sedan beslöt jag att det var trots allt så många morgnar kvar av min vistelse att jag lika väl kunde banda in gungandet i denna besynnerliga ersättning också, även om den inte såg särskilt trevlig ut och var ganska svår att gunga i. Jag behövde inte bestämma mig just då ifall jag skulle använda bilderna i den editerade videon. En annan, mindre störande överraskning skedde under perioden på Söder. En morgon då jag återvände till stranden efter en längre utlandsresa låg där en stor båt förtöjd vid alen. Den blev kvar där i några dagar och försvann sedan igen, och efter den inledande chocken insåg jag att båten skulle skapa en trevlig händelse, lite aktion, i den slutgiltiga rätt enformiga videon.

Men skall det bli en slutgiltig video? Ja, i någon form, i varje fall i den form som jag bifogat till denna exposition, men skall jag visa dem offentligt som konstverk? Kanske, kanske inte. På Solsidan var jag inriktad på att skapa ett konstverk och såg det som en del av mina aktiviteter i konstnärlig forskning som gästprofessor på Stockholms Konstnärliga Högskola att experimentera med min gamla teknik i nya omständigheter. Men på Söder var jag inte längre så säker, nu kändes utövandet mera som ett självändamål, en trevlig rutin eller kanske helt enkelt en vana, en övning som jag ville hålla på med för att hålla på med det...

Vad förändras när jag inte själv uppträder i bilden? Vad själva utövandet gäller är förändringen liten. Jag utför alla de samma förberedelserna, njuter eller lider av vädret, lägger märke till förändringarna osv., men istället för att stiga fram inför kameran som en avslutande gest står jag kvar bakom den. Därmed behöver jag inte oro mig för att bära speciella kläder eller att använda samma själ. Den här gången brydde jag mig inte om mina kläder då jag gungade på Solsidan heller, eftersom gungandet var mer likt en privat dagbok, en kvarleva från en tidigare praktik.

Under de sista dagarna av min vistelse på Söder tänkte jag redan på mitt nya hem nära Humlegården och tog mig en promenad i parken för att se ifall jag kunde hitta ett träd att arbeta med. Humlegården ligger centralt och är alltid fullt av folk, så vad som helst för övningar skulle inte gå för sig. Jag planerade att samarbeta med växter, så ett träd att sitta i skulle vara en idealisk partner. I varje fall kände jag att jag ville återvända till att uppträda för kameran, att ta steget framför kameran istället för att stanna bakom den. Varför? Inte så mycket för själva utövandet; att stå bakom kameran och betrakta landskapet, att andas, känna, lyssna, förnimma dofter är precis lika njutbart som kontemplativ upplevelse, men på grund av resultatet. Beträffande den resulterande videon är förändringen mer betydelsefull både konceptuellt och som betraktarupplevelse. En bild utan en uppträdande gestalt eller en pose blir till en traditionell landskapsbild och borde vara intressant inom den traditionen, eller så liknar den ett slags inspelning av en bevakningskamera. Och det är inte min avsikt här. Istället för att landskapets element eller de uppträdande träden skulle stå i fokus för uppmärksamheten, blir bilden i sig alltför betydelsefull, eller så känns det. I det fall att jag själv träder in i bilden, blir bilden däremot en dokumentation av en handling eller performance, ett uppträdande. Tyngdpunkten ligger på handlingen som upprepas, och som blir lättare förståelig som en praktik.

Editeringen

Då jag ser på videomaterialet som är inspelat på Söder är min första reaktion irritation över den inkonsekventa bildbeskrivningen, som skiftar hela tiden en aning; horisonten rör sig upp och ner och

den vertikala trädstammen rör sig sidledes från en bild till en annan, huvudsakligen för att det inte fanns en tillräckligt tydlig markör för stativet. Jag har editerat tre olika versioner av materialet, enligt de principer jag vanligtvis använder, det vill säga använt alla tagningarna i den ordning de spelats in och kombinerat dem med korta korsmixningar, utan någon efterbehandling. En lång version, *Summer at Söder (long)* (58 min 49 sec), innehåller det mesta av materialet; i en kort version, *Summer at Söder - 1* (13 min 20 sec), är varje bild mellan 14 och 35 sekunder lång och innehåller så många förbipasserande som möjligt. I ett par till den versionen, *Summer at Söder - 2*, är varje bild av samma längd, men utan några förbipasserande. Deras röster och fotsteg var däremot svåra att helt få bort. Då den korta versionen med förbipasserande visades under en videokväll på Muu galleriet (Finished & Last-Minute Videos 7.11.2016) påpekade en av åskådarna att jag genom att använda en statisk kamera anammat trädens perspektiv, en kommentar som jag verkligen gillade, för den stämde precis, trots att jag inte tänkt på det.

Då jag editerade materialet från Solsidan, nästan ett år efter att det spelats in, började jag med gungan, eftersom det tycktes vara det mest bekanta materialet. Gungningsbilderna krävde noggrann editering för att gungans rörelse skulle verka kontinuerlig. Den största utmaningen var att avväga rörelsen i de bilder som var mycket mörka. I den första versionen finns allt tänkbart material med, förutom bilderna med den konstiga hängmattan, inklusive min entré in i den första bilden och sortin ut ur den sista bilden. Det resulterade i en 53 min 25 sek lång video *Swinging at Solsidan (long)*. I en kortare version, *Swinging at Solsidan* (5 min 16 sek), innehåller varje bild endast en gungningsrörelse, fram och tillbaka, och i en annan version, *Swing at Solsidan* (4 min 40 sek), gungar gungan för sig själv. Slutligen beslöt jag att editera också bilderna med hängmattan, men inte någon kortare version eller version med hängmattan för sig själv, och kallade videon *In the Hammock* (12 min 1 sek), och kommer inte att visa den i något annat sammanhang än detta.

De tre utsikterna, det huvudsakliga materialet inspelat på Solsidan, var enkla att editera; bilderna var statiska så jag kunde välja längden fritt. En version med en minut av varje bild resulterade i rätt långa videon: *Solsidan 1 (long)*, *Solsidan 2 (long)* och *Solsidan 3 (long)*, var och en 76 min 10 sek. En annan version med 20 sekunder av varje bild, resulterade i *Solsidan 1*, *Solsidan 2* och *Solsidan 3*, var och en 25 minuter (25 min 30 sek). Dessa kortare versioner finns med i den här expositionen, med minskad filstorlek och därmed också förminskad bildkvalitet.

Nu, då jag betraktar bilderna kunde jag ställa dem i förhållande till varandra enligt åtminstone tre principer: i samma kronologiska ordning som de spelades in (1, 2, 3, 4), i den geografiska ordning som motsvarar deras placering i trädgården sett från huset från vänster till höger (4, 2, 1, 3) och en rent visuell ordning för att de skall forma en triptyk (3, 2, 1) med den fjärde bilden som en separat video. Den sista versionen valde jag att använda i den här expositionen till att börja med, men ändrade den till inspelningsordningen (1, 2, 3) för enkelhetens skull.

Jag har således editerat materialet till videon som finns med i den här expositionen. De tjänstgör som illustrationer av och demonstrationer på den praktik jag beskrivit. Har jag därigenom tagit det avgörande steget in i en form av konstnärlig forskning där det konstnärliga utövandet tjänstgör som en metod för att samla in data men inte längre resulterar i konstverk, där resultatet av konstnärlig forskning inte längre är konst? Och vad gör jag med dessa data, ifall jag inte sammanställer dem till ett konstverk som kunde vara intressant att titta på oberoende av utövandets sammanhang? Skall de betraktas som dokumentation av en praktik, där praktiken utgör det egentliga konstverket? Kanske vi kan tänka oss att videorna är genomsyrade av praktiken, oundvikligt, eftersom åskådaren kan föreställa sig upprepningen som behövs för att göra dem. Det åskådaren inte kan föreställa sig, till exempel beträffande *Summer at Söder*, är promenaden ner till parken, under huvudvägen, förbi skolan, koloniträdgårdarna och gräsmattan, så nedför sluttningen till stranden, och tillbaka upp igen,

det vill säga alla de rumsliga och temporala omständigheterna som omger bilderna, vilka givetvis utgör en viktig del av praktiken.

Oregelbundenheterna visar bildernas handgjorda kvalitet, även om "time-lapse" tekniken påminner om bevakningskamerornas bildström och andra typer av robotbilder, även om det här handlar om inspelningar, inte direktsänt material. Den konceptuella innebörden av arbetet förändras då gesten av mänsklig närvaro försvinner, även om de förbipasserande i *Summer at Söder* bjuder på en "ready-made" handling att följa. Istället för något som tidigare ännu kunde kallas för en marginell form av performance konst, håller jag nu på med en enkel bildkonstpraktik och skapar rörliga bilder. Då det inte finns någon uppträdande att identifiera sig med eller känna empati för förändras även betraktarens upplevelse, och bilderna börjar påminna om bevakningskamerornas inspelningar. Som utförda handlingar eller som ett utövande skiljer sig processerna däremot inte särskilt mycket.

Men konsten då?

Att utöva konst "som en vana" kunde kanske kopplas med Fluxus traditionen och den allmänna målsättningen hos många avant-garde rörelser att sammansmälta konsten och livet. Istället för att formge kaffepannor kunde konstnärerna måhända formge vanor. Inom Fluxus "utformas vardagshandlingar som minimalistiska uppföranden, eller ibland som inbillade och omöjliga experiment med vardagssituationer." (Higgins 2002, 2). Att fokusera på att utföra en handling för dess egen skull kan vara en tillfredsställande upplevelse. George Brecht beskrev sina event partiturer som "privata små upplysningar". De är föreskrifter för samtida eller framtida ögonblick snarare än beskrivningar av ögonblick som varit och liknar därmed nästan pedagogiska övningar. De kan ofta vara humoristiska, absurda eller paradoxala, något att uppleva, som hans No smoking event från 1961: "Uppmärksamma en RÖKNING FÖRBJUDEN skylt rökande / icke rökande." (Friedman 1990, 15) eller förvillande enkla som Yoko Ono's partitur så tidigt som 1955: "Tänd en tändsticka och betrakta den tills den slocknar" (Iles 1997, 6).

Anna Dezeuze hänvisar till Walter de Marias essé från 1960 om meningslöst arbete, som baserar sig på aktiviteter som utförs privat och utan någon konventionell avsikt, uppgifter som sker över tid, som att flytta tråklossar från en låda till en annan och sedan flytta dem tillbaka till ursprungslådan igen. Meningslöst arbete kan jämföras med spel utan välbehag eller ritualer utan religiös eller social mening. "Det är för att det är ogrundat eller utan avsikt i förhållande till den konventionella förståelsen av arbete som 'meningslöst arbete' kan få en relevans för den som utför det." (Dezeuze 2002, 91) Den kritiska och folkliga impulsen i Fluxus åskådliggörs av dess självutnämnde ledare George Maciunas och hans *Fluxmanifesto* (1965), där han hävdar att konstnärerna borde demonstrera att de är umbärliga, visa att vad som helst kan ersätta konsten, och att vem som helst kan göra konst. Konsten borde vara obegränsad, tillgänglig för alla och slutligen skapad av alla.

Julia E. Robinson jämför ett event partitur med Duchamps readymade. Hon poängterar att "ifall readymade begreppet kan tänkas vara en performativ handling som definierar ett objekt, kan George Brechts event partitur tänkas vara en performativ handling som definierar ett subjekt" (Robinson 2002, 116). Föreskriften är riktad till läsaren, som är den som uppför, och som blir ett subjekt genom att tolka, utföra och uppleva stycket. Således kunde meningslöst arbete förstås som en subjektformande aktivitet, ett återskapande av subjektet, kanske som ett hjälpmedel i subjektifieringsprocessen. Ur dagens posthumanistiska synpunkt kunde ett intressantare sätt att närma sig subjektifieringen vara att inbjuda landskapet att uppträda, och att läsa dessa videon som tallens, enrisbuskens och ekens dagbok.

I Boris Groys fotspår, som anser att vi idag ser mer och mer dokumentationer av konst snarare än konst i gallerier och museer, kunde dessa videon eventuellt kallas konst dokumentation. Konst dokumentation ”kan hänvisa till föreställningar, tillfälliga installationer eller happenings” (Groys 2008, 53) men det finns också en annan typ av konst dokumentation.

”Samtidigt produceras mer och mer konst dokumentation som inte påstår sig närvarandegöra någon tidigare konsthändelse. Exempler inbegriper... konstnärliga interventioner i vardagen, ... processer av diskussion och analys, ... ovanliga levnadsförhållanden... och politiskt motiverade konstnärliga aktioner. [--] Följaktligen är denna konst ... inte ett resultat av ”skapande” verksamhet. Snarare, konsten är själva denna aktivitet, är utövandet av konsten i sig.” (Groys 2008, 54)

I det fallet skulle dessa videon vara bevis på den konst som ägde rum i upplevelsen, i utövningsogonblicket, i det meningslösa arbetet eller den vanemässiga aktiviteten på ort och ställe. Men å andra sidan, aktiviteten hade ju för avsikt att frambringa ett konstverk...

En hållbar rutin

Alla former av utövande behöver inte ge upphov till konst. Allan Kaprow, en samtida till Fluxus och en förespråkare för happenings beskriver sina senare experiment med icke-konst aktiviteter, som att borsta tändarna uppmärksamt varje morgon under två veckors tid, och drar slutledningen att ”vanligt liv uppfört som konst/icke konst kan ladda vardagen med metaforisk kraft” (Kaprow 2003, 222). I slutet av sommaren inledde jag en ny praktik genom att delta i projektet #trashoftheday (#ettskräpomedagen) på twitter. Varje morgon på väg till parken försökte jag hitta ett stycke skräp, ta ett foto av det med min telefon innan jag placerade det i närmaste skräpkorg och twittrade sedan bilden med hashtagen. Innan den här praktiken utvecklats till en rutin glömde jag bort att göra den någon morgon och var omedelbart orolig att den inte skulle utvecklas till en vana ifall jag inte var noggrann med den. I det här fallet var avsikten med vanan eller rutinen definitivt inte att skapa konst eller en dagbok utan att delta i en social aktivitet. Den dokumenterades i alla fall på något sätt och inbegrep en offentlig gest att ta hand om miljön.

Som praktik var den också mycket tillfredsställande att utöva, och liknade min sedvanliga praktik att uppföra landskap på något sätt, men var samtidigt väldigt annorlunda. Det finns ingen upprepning, ingen tillfredsställelse av att återvända till samma plats och se alla de små förändringarna. Tvärtom, man måste ”jaga” efter en intressant bit skräp och oroa sig för huruvida man kommer att hitta en lämplig bit och sedan valet; är det den här? Det finns ingen tidsdimension, att stå vid kameran, vänta en minut eller två och registrera det som kameran registrerar. Tvärtom, att hitta skräpet, ta fotot, bära det till närmaste skräpkorg är en snabb handling, och den ökade känsligheten för omgivningen sker innan handlingen, medan man ser sig omkring och letar och sedan väljer skräpet. Oberoende av den uppenbara nyttan med en dylik praktik fortsatte jag inte med den särskilt länge.

Att skapa vanor är ett sätt att skapa sitt liv. Antagligen kan man inte bli av med en vana, särskilt inte ifall den är väldigt inbiten eller liknar ett beroende. Men man kan skapa nya vanor för att ersätta de gamla. Det är också en av konstens uppgifter, att hjälpa till med att skapa vanor som är meningsfulla och livsuppehållande. Eller kanske tillräckligt störande?

Och forskning då?

Då konstutövning ingår i forskningen används ofta termer med anknytning till ”praktik” som praktikbaserad, praktik-styrd (practice-based, practice-led) och det svåröversatta practice-as-research, ungefär praktik som forskning. Detta är särskilt populärt inom områden med anknytning till utövande konstformer och är uppenbart i namnen på antologier som *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry* (Barrett & Bolt 2010), *Practice-as-Research in Performance and Screen* (Allegue et al. 2009), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Smith & Dean 2009) och *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Nelson 2013). Ibland används benämningen ”performance” istället, som i *Mapping Landscapes for Performance as Research* (Riley & Hunter 2009). Användningen av termen ”praktik” kan kritiserats för att skapa en falsk klyvning mellan praktik och teori, eller för att inte särskilja konstnärligt utövande från andra former av utövande. Oberoende av denna kritik bildar förskjutningen av tyngdpunkten inom samtidskonsten från en konstnärlig praktik som framför allt avser att framställa ett konstverk, till en aktivitet som förverkligas huvudsakligen som en övning, ett utförande, ett slags kontemplativ praktik, en tråd i den allmänna trenden från och med 1960-talet och i synnerhet i detta århundrade att värdera konstens ”verkan” framom verket som ett objekt. Denna trend kan också sammankopplas med forskning, och med diskussionen kring forskningens verkan, som Barbara Bolt har gjort.

“Även om termerna ofta används som utbytbara är ett konstverk (artwork) inte samma sak som konstens verk (the work of art). I det här sammanhanget kan konstverket definieras som en produktion – romanen, dikten, filmmanuset, föreställningen, målningen, filmen, installationen, teckningen eller händelsen som uppstått i och med praktiken – det är det som publiceras eller utställs eller uppförs. Konstens verk är det arbete som konstverket *gör*; det är *rörelsen* i begrepp, förståelse, metodologier, materiella praktiker, affekter och sinnesupplevelser som uppstår i och med konsten och konstverket som förmedlare. Arbetet som konsten *gör* är dess performativa kvalitet. Detta kan relatera till processen av att skapa konstverket och dess inverkan på konstnären och på fältet, och/eller till de effekter konstverket kan ge upphov till i världen.” (Bolt 2014, 29-30.)

Denna viktiga indelning i vad konstverket är och vad det gör, urskiljer emellertid inte mellan verksamheten (utövandet), och verket (resultatet av utövandet) utan konstaterar enbart att båda har verkan. Synbarligen har forskning som strävar efter att formulera och teoretisera en pågående fortlöpande praktik, som baserar sig på införskaffade (och därmed mer eller mindre omedvetna) färdigheter, ofta en annan fokus och använder sig av andra metoder jämfört med forskning som strävar att utveckla och begreppsmässigt formulera ett nytt slags konstverk eller designprodukt och förklara vägen till det resultatet. Vi kunde särskilja mellan a) produktinriktad eller objektinriktad konstnärlig forskning som fokuserar på skapandet av ett konstverk eller en designprodukt och b) praktikbaserad eller praktikstyrd forskning som gäller en pågående praktik, ofta med ett praktiskt, kritiskt eller emancipatoriskt kunskapsintresse. Vi kan ytterligare förenkla idén och säga att forskningen kan vara a) produktinriktad, då huvudmålsättningen är att skapa ett konstverk eller b) praktik-styrd då ett särskilt slags utövande är viktigare än det enskilda konstverket eller föreställningen. (Arlander 2011, 321.) Denna skillnad kunde kopplas samman med traditionerna inom skapande respektive utövande konst (performing arts). En dylik indelning utmanas emellertid av samtidskonsten, som ofta fokuserar på processer och interaktion snarare än produkter och avslutade verk. Och givetvis kan praktiker utvecklas och förtingligas till objektliknande metoder.

Förutom denna skillnad i betoning mellan praktik och produkt finns det ofta också en skillnad beträffande sättet att närma sig tiden. Forskningsprocessen kan vara c) utvecklingsinriktad och sträva efter att skapa något nytt. Den kan också vara d) reflekterande och försöka förstå och artikulera något som man redan gjort. Båda förhållningssätten, eller rättare sagt blandningar dem

emellan, med betoning på någondera draget, kan urskiljas inom konstnärlig forskning, även om man kunde vänta sig att det utvecklingsinriktade skulle dominera. För den kritiskt sinnade erbjuder emellertid det reflekterande sättet att närma sig utrymme för att ifrågasätta och kritisera de ingrodda konventionerna inom konstvärlden. Och för den mer konservativt lagda erbjuder det en möjlighet att formulera och dokumentera tyst kunskap eller att artikulera metoder inom en existerande tradition. Vi kan bilda ett klassiskt fält med dessa fyra drag:

	Produktinriktad (a)	Praktikstyrd (b)
Utvecklingsinriktad (c)	(ac)	(bc)
Reflekterande (d)	(ad)	(bd)

Att skapa dylika typologier kan synas meningslöst, som en betydelslös vana lånad från samhällsvetenskaperna, men i vissa fall kan det vara klargörande, särskilt ifall man minns att de flesta fall av konstnärlig forskning innehåller alla dessa drag i någon mån. Som allmänna exempel kunde vi tänka oss ett forskningsprojekt med en teknologisk innovation som mål, som en flygande matta (ac), eller en ny metod för att sjunga tillsammans med fåglar (bc), ett forskningsprojekt som försöker förstå reaktionerna på ett konstverk i det offentliga rummet (ad) eller kritisera en traditionell undervisningsmetod (bd). I verkliga livet är entydiga exempel svåra att finna; nästan alla forskningsprojekt innehåller till exempel en reflekterande eller tillbakablickande del helt enkelt för att de rapporteras.

För att återvända till min ovan beskrivna praktik, skulle att fokusera huvudsakligen på videoarbetena göra förhållningssättet mer produktinriktat (a) medan att betona utövandet, som jag gjort här, innebär ett mer praktikstyrt (b) förhållningssätt. Beträffande inriktningen i tid är praktiken inte i första hand utvecklingsinriktad, inga nya innovationer eftersträvas. Även om mitt mål var att skriva innan jag visste vad resultatet skulle bli är vissa delar av den här texten oundvikligen skrivna som reflektioner (d), efter inspelningen och editeringen. I motsats till många av mina tidigare försök, som i allmänhet brukat reflektera över redan slutförda arbeten (ad), har jag här försökt skriva om en pågående praktik, även om inte nödvändigtvis med en utvecklingsinriktad avsikt (bc), men kom trots allt att skriva efter att arbetet utförts. Som en övergripande bedömning kunde denna forskningsrapport antagligen karakteriseras som praktikstyrd och reflekterande (bd).

Spekulativ praktik?

De finns förvånansvärt få typologier kring konstnärlig forskning. De flesta kategoriseringar gäller olika förhållanden mellan konst och forskning, och förutsätter ofta en dikotomi mellan dem, som "The Three Configurations of the Studio-Art PhDs" (Elkins 2009), skapar en tredje zon (Biggs & Karlsson 2011) eller något slags gränsöverskridande arbete (Borgdorff 2012), eller föreslår alternativt olika kombinationer: forskning som tolkar konst, konst som tolkar forskning, konst i forskningssammanhang, forskning i konstsammanhang, konst som bidrar till forskning, forskning som bidrar till konst och så vidare (Keinonen 2006). Andra typologier förhåller sig till metodologi i generell bemärkelse och bidrar med en tredje dimension till kvantitativ och kvalitativ forskning, som performativ forskning (Haseman 2006), konstbaserad forskning (Leavy 2009) eller konceptuell

forskning (Smith & Dean 2009). I många fall kan konstnärlig forskning uppfattas som en tvärdisciplinär och transdisciplinär aktivitet, där olika tvär- och transdisciplinära sammanflätningar leder till olika typer av konstnärlig forskning (Arlander 2016).

Ofta tycks den konstnärliga forskningen finna kontaktpunkter med filosofiska undersökningar och dela deras spekulativa frihet, även om den oundvikligen också har en empirisk dimension. Vi kan tänka oss konstnärlig forskning som en spekulativ praktik, inte nödvändigtvis kopplad till spekulativ realism inom filosofin (Meillassoux 2012), men som en aktivitet som är sysselsatt med att föreställa sig alternativ, som ett slags spekulatör via utövandet. Inte enbart de praktikstyrda och utvecklingsinriktade alternativen i fältet ovan, utan också alla andra former av konstnärlig forskning kunde kallas spekulativa praktiker. Poängen är att spekulatören äger rum med hjälp av och genom praktiken.

Det är förhållandevis lätt att se det interdisciplinära och transdisciplinära aspekterna av praktiken i mina exempel (mellan discipliner som utövande konst och bildkonst, och strävan att nå bortom det akademiska till konstvärlden och till vardagen), men hur kunde den betraktas som spekulativ? Vad skulle vara den spekulativa eller fantasifulla dimensionen, letandet efter alternativ, i att spela in samma utsikt upprepade gånger? Att ställa upp en kvasiexperimentell situation där man kan förvänta sig att förändringar sker är förstås ett slags spekulatör eller gissning i bokstavlig bemärkelse. Att arbeta med teknologins agens, som kamerans automatiska funktioner, och att låta delar av miljön uppträda för den, innebär att förminska det mänskliga ingripandet till en viss del, och kunde betraktas som spekulativt i bemärkelsen av att försöka nå bortom det mänskliga sättet att förstå världen. Agensens *hur* låg i de specifika detaljerna av praktiken, med kameran, stativet, trädstammarna och vädret som de viktigaste intra-agerande komponenterna (Barad 2012, 55–56.). I teorin behövdes ingen mänsklig aktivitet för att skapa bilderna. Praktiken var dock rätt människocentrerad, för kameran valde inte platsen för stativet, eller bildbeskrivningen och bestämde inte heller tidpunkten för inspelningarna.

Praktiken i mitt exempel verkar mer dokumentär än spekulativ till sin karaktär – ifall vi förstår det spekulativa i betydelsen att fantisera, att föreställa sig alternativ – eftersom jag spelade in handlingen och underströk det varseblivna och förnimbara framom det inbillade. Men den hade också en spekulativ dimension, och skapade en rutin, en grund för det oväntade att uppenbara sig. Ett dokumentärt drag är mitt sätt att handskas med resultaten av dessa utforskningar, att inte använda endast den oförutsedda bilden eller det intressanta undantaget; istället, genom att behålla och visa varje upprepning, lyfter jag fram själva utövandet som ett uppförande, och den resulterande videon som ett vittne till och ett bevis för handlingen. Sålunda, om man kallar dessa projekt exempel på spekulativ praktik måste tyngdpunkten ligga på ordet praktik. Istället för att spekulera om alternativa möjligheter som en mental övning, äger spekulatören rum genom att upprepade gånger skapa förutsättningarna för alternativ att uppenbara sig, eller inte uppenbara sig, i och med praktiken.

Se videomaterialet:

[Solsidan](#)

[Summer at Söder](#)

Referenser

- Allegue, L., Kershaw, B., Jones, S. and Piccini, A. (Red.) 2009. *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Arlander, A. 2016. "Artistic Research and/as Interdisciplinarity – Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade." I Almeida, C. & Alves, A. (Red.) *Artistic Research Does* #1. Porto: NEA/12ADS Porto: Research Group in Arts Education/ Research Institute in Art, Design, Society; FBAUP Faculty of Fine Arts University of Porto, s. 1-27.
- Arlander, A. 2014. "Performing Landscape for Years". I *Performance Research* Special issue: On Time. Volume 19-3, 27-31. Aberystwyth: Centre for Performance Research, Taylor & Francis.
- Arlander, A. 2011. "Characteristics of Visual and Performing Arts". I Biggs, M. & Karlsson, H. (Red.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London & New York: Routledge, s. 315-332.
- Barad, K., Dolphijn, R. and Van der Tuin, I. 2012. "Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers. Interview with Karen Barad." I *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, s. 48–70. (Tillgängling 16.3. 2017 <http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:4.3/-new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>)
- Barrett, E. and Bolt, B. (Red.) 2010 [2007]. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London and New York: I.B. Tauris.
- Biggs, M. and Karlsson, H. 2011. "Evaluating Quality in Artistic Research." I Biggs, M. & Karlsson, H. (Red.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, s. 405–424.
- Bolt, B. 2014. "Beyond Solipsism in Artistic Research: The Artwork and the Work of Art." I Barrett, E. and Bolt, B. (Red.) *Material Inventions. Applying Creative Arts Research*. London & New York: I.B. Tauris, s. 22-37.
- Borgdorff, H. 2012. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Deuze, A. 2002. "Origins of the Fluxus Score." *Performance Research* 7: 3, s. 78–94.
- Elkins, J. 2009. "The three Configurations of Studio-Art PhDs." I J. Elkins (Red.) *Artists PhDs – On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington DC: New Academia Publishing, s. 145-165.
- Friedman, K. 1990. *Fluxus Workbook*, Oslo: El Djarida.
- Groys, B. 2013. [2008] *Art Power*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.
- Haseman, B. 2006. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*. 118, s. 98-106.
- Higgins, H. 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.

Iles, C. 1997. "Yoko Ono". I *Yoko Ono: Have you seen the horizon lately*. Oxford: Museum of Modern art.

Kaprow, A. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press.

Keinonen, T. 2006. "Fields and Acts of Art and Research." I Mäkelä, M. and Routarinne, S. (Red.) *The Art of Research. Research Practices in Art and Design*. Helsinki: University of Art and Design, s. 41-58.

Leavy, P. 2009. *Method Meets Art – Arts-Based Research Practice*. New York and London: The Guilford Press.

Maciunas, G. 1965. Fluxmanifesto. (Tillgänglig 16.3.2017 <http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/index.html>)

Meillassoux, Q., Dolphijn, R. and Van der Tuin, I. 2012. "There is a contingent being independent of us, and this contingent being has no reason to be of a subjective nature. Interview with Quentin Meillassoux." I *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, s. 71–81. (Tillgänglig 16.3.2017 <http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:4.3/-new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>)

Nelson, R. (Red.) 2013. *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Riley, S. R. and Hunter, L. (Red.) 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Robinson, J.E. 2002. "The Brechtian Event Score – a Structure in Fluxus." *Performance Research* 7: 3, s. 111–123.

Smith, H. and Dean, R.T. (Red.) 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.