



HÖGSKOLAN  
DALARNA



## **Kandidatuppsats** **Audiovisuella samtidskonstens utövare**

---

---

**Intervjuer med audiovisuella utövare om deras situation och förutsättningar**

Författare: Tom Waldton  
Handledare: Per-Henrik Holgersson  
Examinator: Gunnar Ternhag  
Ämne/huvudområde: Audiovisuell produktion  
Kurskod: LP2006  
Poäng: 15 hp  
Examinationsdatum: 2015/01/15

Högskolan Dalarna  
791 88 Falun  
Sweden

## **Abstract**

Uppsatsen behandlar audiovisuella utövares uppfattning om sig själva i det audiovisuella området med avstamp i sociologisk teori och etnografisk metod. Ett antal intervjuer utfördes med aktuella utövare i syftet att bidra till kunskap om hur det audiovisuella området upplevs av informanterna, samt hur deras beskrivningar relaterar till närliggande områden. Utvalda citat från de transkriberade intervjuerna uppvisas i resultatavsnittet i idealiserande kategorier. Teman som framkommer tydligt är tituleringsproblematiken, beskrivning av den oförberedda besökaren, strävan efter balans mellan sinnesintryck i utförandet och kunskapsbredd i verktygen. Slutligen reflekterar författaren över dessa resultat i diskussionsavsnittet.

## **Keywords**

Audiovisuell, Utövare, Samtidskonst, Intervju, Kultur, Sociologi, Etnografi

# Innehållsförteckning

Uppsatsens struktur .....	1
<b>Inledning</b> .....	<b>1</b>
<b>Begrepp</b> .....	<b>2</b>
<b>Syfte</b> .....	<b>4</b>
<b>Frågeställning</b> .....	<b>4</b>
<b>Avgränsningar</b> .....	<b>4</b>
<b>Tidigare forskning</b> .....	<b>5</b>
<b>Teori</b> .....	<b>10</b>
<b>Metod</b> .....	<b>12</b>
<b>Metod för källhantering</b> .....	<b>12</b>
<b>Metod för analys</b> .....	<b>15</b>
Resultat.....	17
<b>Tituleringsproblematiken</b> .....	<b>17</b>
<b>Den oförberedda besökaren</b> .....	<b>19</b>
<b>Balans mellan sinnesintryck</b> .....	<b>20</b>
<b>Kunskapsbredd i verktygen</b> .....	<b>21</b>
Diskussion .....	22
<b>Bilaga 1: Intervjuguide</b> .....	<b>29</b>
<b>Bilaga 2: Utdrag från informanternas uttalanden</b> .....	<b>30</b>

# Uppsatsens struktur

Uppsatsen följer delvis en konventionell strukturuppdelning. Inledning följs direkt av begreppsavsnittet för att tidigt introducera läsaren och underlätta läsningen, därefter följer i vanlig ordning syfte, frågeställning, avgränsning, tidigare forskning, teori och metod.<sup>1</sup> I resultatavsnittet presenteras informanternas transkriberade uttalanden i övergripande teman och dessa teman utvidgas och problematiseras sedan i diskussionsdelen. Slutligen bifogas det transkriberade materialet från intervjuerna som bilaga, vilka ligger som grund för uppsatsen mättnad.

## Inledning

*“The organizers looked at me with a funny expression; a headliner who wants to play off stage at a 2500 people event? Yes. I played where I could actually play with the PA, where I could shape every detail, every wave of bass, every single snare sound in a way which created the most impact on the dancefloor. And, I was less than one meter away from the people, on their level. It was one of the best Monolake sets I ever did.”<sup>2</sup>*

*”Although most discussion of audiovisual integration in contemporary performance currently focuses on the relationship between the sounds and images generated by the performers, the visual relationship between the performer and the performance is likely to emerge in the near future as another important consideration in the audiovisual experience.”<sup>3</sup>*

I texterna ovanför satte författarna fingret på det jag, som entusiast inom området, hade haft i tankarna en längre tid. En tanke om en trend att vilja vara en del av helheten i rummet istället för att vara ett enskilt uppträdande objekt. Samtidens audiovisuella forskning inom sinnliga upplevelser, exempelvis inom korsmodalitet, multimodalitet och psykoakustik, pekar på att

---

<sup>1</sup> Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011. s.206

<sup>2</sup> Henke, Robert, *Live performance in the age of supercomputer II*, hämtad 2 november 2014 från <http://roberthenke.com/interviews/hitchhiker.html>

<sup>3</sup> Alexander, Amy, *Live visuals*, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/54>

sinnenas separation och språkliga indelning inte är lika självklar som vi tidigare trott.<sup>4</sup> Musik, bild, känsel, tid och rum är upplevelser som är beroende av varandras samspel och inte något som går att ta ur sammanhanget och fortfarande vara detsamma.<sup>5</sup>

Om vi tar detta som vedertaget, att intrycken sker i relation och samspel med varandra, hur påverkar det den audiovisuella utövarens syn på vad konstnärskapet skall betyda och innehålla? Svårigheter med yrkesidentifikation, gemensam kultur och diskurs är en del av de obesvarade frågorna som kommer i tankarna då det blir svårt att definiera vad ett verksamhetsområde faktiskt är.<sup>6</sup> Dessa problems uppkomst, i både vetenskaplig som talspråklig mening, är delvis ett resultat av samtidens gemensamma teknologiska format som har skapat en ny plattform och drivit på konstområdet att utvecklas så att tidigare klassifikationen inte längre kan anses korrekta med samma självklarhet. Men vad innebär det då att vara verksam inom dagens konstnärliga audiovisuella område? Det sökte jag ta reda på i denna uppsats.

## Begrepp

Följande begrepp återkommer i uppsatsen och introduceras redan nu för att ge klarhet och riktning i vad de betyder och hur de skall tolkas.

*Audiovisuell samtidskonst.* Samtidskonsten är en beskrivning på den audiovisuella konst som skapas i vår samtid, eller utvidgat; från sextioalet och fram till i nutid. Samtidskonst i sig syftar inte på något specifikt konstområde. I uppsatsen är det den audiovisuella samtidskonsten som undersöks.

*Utövare:* En av de tydligaste kategorierna i denna uppsats är svårigheten med identiteten, tituleringen och informanternas syn på sig själva som utövare. Detta problem tas upp senare under resultatavsnittet i underrubriken tituleringsproblematiken. För att undvika feletikettering används utövare som benämning på samtliga informanter och detta för att

---

<sup>4</sup> Robertson, Lynn C & Sagiv, Noam, *Synesthesia: Perspectives from cognitive neuroscience*. Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 225.

<sup>5</sup> Haverkamp, Michael, *Synesthetic design: handbook for a multi-sensory approach*, Birkhäuser, Basel, 2013, s. 95.

<sup>6</sup> Booth, Wayne C., Colomb, Gregory G. & Williams, Joseph M., *The craft of research [Elektronisk resurs]*, 3rd ed., University of Chicago Press, Chicago, 2008, s.54

inringa att de kan ha beskrivna identiteter som artist, konstnär, videoscenografer, etc. samtidigt.

*Informant:* I uppsatsens kvalitativa undersökning ses forskaren som medverkande i produktionen av data vid intervjun, i motsats till insamlandet av data som vid exempelvis enkät.<sup>7</sup> Etnografien och intervjun som metod medför oundvikligen att uppsatsen till sin natur ämnar förstå hur en annan människas vardag ser ut.<sup>8</sup> Utövarna som intervjuas ger kunskap och information till forskaren som speglar den tillbaka, de intervjuade utövarna är således passande benämnda som informanter.

*Besökare.* Det skiljer sig i hur de personer som besöker utövarnas event benämns från utövare och litteratur. Författaren har valt att ringa in de personer som går under beskrivningar som publik, betraktare, användare och deltagare med ordet besökare. Eftersom de alla besöker och befinner sig, frivilligt som ofrivilligt, i det rum där den audiovisuella utövarens konst verkar.

*Rumsligt upphöjd verklighet (eng. Spatial Augmented reality),* är en subjektiv upplevelse där en person upplever en förhöjning av verkligheten genom rum och audiovisuella medier.<sup>9</sup> Detta kan liknas med *nedsänkning (eng. Immersion)* som på samma sätt handlar om en process där personens rumsuppfattning förvrängs.<sup>10</sup> Distinktionen mellan dessa ligger i att den rumsligt upphöjda verkligheten förstärker befintliga fysiska objekt, medan nedsänkningen ersätter befintliga sinnen med en alternativ verklighet. Begreppen är flytande och skall inte ses som helt avgränsade och därför kommer uppsatsen inte heller ämna hålla dessa särskilda utan istället syfta till de båda med benämningen *förstärkt verklighet*.

*Verktyg:* Verktygen är utövarnas sätt att skapa sina verk och påverka sin omvärld. Detta kan ske med hjälp av de sociokulturella begreppen mediering och artefakter som nämns senare i

---

<sup>7</sup> Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011, s.22.

<sup>8</sup> Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, 2. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2009

<sup>9</sup> Bimber, Oliver & Ramesh, Raskar, *Spatial augmented reality: merging real and virtual worlds*, Peters, Wellesley, Mass., 2005, s. 2

<sup>10</sup> Rogers, 2013, s.156

teoriavsnittet, men eftersom inte alla verktyg kan anses vara artefakter används termen i uppsatsen för att vara mer inkluderande och rättvisande.

## **Syfte**

Syftet är att undersöka hur audiovisuella utövare beskriver det audiovisuella området.

Tidigare forskningsavsnittet i uppsatsen kartlägger området och visar ett förhållande mellan publik, utövare och teknik som är problematiskt och påverkar utrymmet mellan scenens avgränsningsområden i den offentliga miljön. Med denna information som stöd intervjuas sedan utövarna för att sedan analysera uttalandena efter gemensamma uttalanden inom gruppen. Uppsatsen vill därmed bidra till kunskap om vad det audiovisuella området innebär och är av vikt då intresset för den audiovisuella samtidskonsten har utvecklats och expanderat explosionsartat de senaste åren, och som en effekt av detta ligger dokumentationen av det audiovisuella området efter i relationen till antalet nya utövare.

Uppsatsens resultat kan appliceras på ett brett område av den samtida konsten på grund utav dess överbryggande natur. Användandet av teknik i vardagen samt yrkeslivet påverkar användarna och skapar strukturförändringar i samhället, som i sig är viktiga att undersöka.

## **Frågeställning**

Frågeställningen koncentrerar ner uppsatsens syfte till att ämna besvara vilka gemensamma teman som går att urskilja i hur de audiovisuella utövarna beskriver sin verksamhet och därmed bidrar uppsatsen till kunskapsberikning i området. Frågeställningen är som följer:

Med vilka gemensamma teman beskriver audiovisuella utövare det audiovisuella området?

## **Avgränsningar**

Uppsatsen ämnar redogöra för hur utövarna själva upplever området, och detta behöver inte motsvara hur eller vad området faktiskt är. Att intervjua besökarna som är i kontakt med utövarnas verk är inte aktuellt inom uppsatsens ramar. Det hade säkerligen berikat resultatet men eftersom besökarna generellt inte besitter den mängd kunskap som utövarna vore

intervjufokusering på besökarna en felprioritering. För denna uppsats räcker det alltså med, en något mer ensidig bild men ändå fullt tillräcklig, information från intervjuerna som endast kommer från utövarna.

Uppsatsen begränsar sig i urvalet till att endast intervjua de audiovisuella utövare vars konst primärt sker i offentliga platsbaserade event. Dessa event kan till viss del och i flera av fallen kallas för liveframträdande, men vad som menas med detta är en diskussion i sig och därför nöjer sig uppsatsen med den mer abstrakta definitionen offentliga platsbaserade event.<sup>11</sup> Dock skall scenen som används under tillfällena definieras, och det på grund av att scenen och rummets variation i framträdandet har betydelse för uppsatsen. Eftersom litteraturens beskrivningar av scenrummets betydelse för den audiovisuella samtidskonsten funnits otillräckliga av författaren, är det enklast att beskriva vad scenrummet *inte* är. Enklast är att titta på hur den audiovisuella litteraturens scenrum beskrivs i kontrast till övriga konstområdets konventionella scenrum och okonventionella scenrum.<sup>12</sup> I Stage Design beskrivs det teatrala scenrummet kunna anta formen av både konventionellt och okonventionellt scenrum,<sup>13</sup> men det som tas för givet är användandet av scenen; att scenen medför i sig en uppträdandeplats dit siktlinjen skall riktas och där den mest överblickade platsen beskrivs med värdeordet stark.<sup>14</sup> Därmed uppstår ett tydligt on- och offstage där mätvärdet av riktade blickar kan ses på en slags Ordinalskala av mer eller mindre värde. Ett audiovisuellt framträdande kan givitvis bruka denna uppdelning och användande av on-offstage, men uppdelningen är otydligare och ibland obefintlig, vilket tidigare forskningsavsnittet kommer att gå närmare in på.

## Tidigare forskning

För att förstå utövarnas audiovisuella område och tolka informanternas uttalanden under det senare intervjumomentet, krävs det att författaren skapar sig en tydlig bild av vad det audiovisuella området kan tänkas vara, för sig själv och för läsaren. Följande avsnitt är en orientering i kunskapsläget om området och anknyter till uppsatsens syfte och frågeställning.

---

<sup>11</sup> Auslander, Phillip, *Liveness: performance in a mediatized culture*, 2nd ed., Routledge, London, 2008

<sup>12</sup> Holt, Michael, *Stage design and properties*, Phaidon, Oxford, 1988

<sup>13</sup> Holt, Michael, 1988

<sup>14</sup> Holt, 1988,



”There is no auditory container for film sound in the same way as there is a visual container for the image.”<sup>15</sup>

M. Chion konstaterade ovanstående för snart tjugofem år sedan och menar på att ljudets spatiala natur inte kan jämföras med ljusets låsta format. Men samtidskonstens audiovisuella utövare, exempelvis Nuformer, Roy Ikeda, Alex Badley och Charles Poulettes ställer nya frågor om uppdelningen mellan artist och publik. De skapar nya definitioner kring vad ljud och bildförhållandena kan vara och gör med relationen emellan, samt att med de senare årens teknologiska framsteg inom Projektionsmappnings och installationskonsten är Chions påstående inte längre lika självklart.<sup>16</sup> Gränserna mellan olika konstformer har blivit mer flytande, och tekniken har med sitt intåg skapat en gemensam utgångsplattform och ständigt driver på utvecklingen av vad som är möjligt inom den audiovisuella samtidskonsten.<sup>17</sup> Den fysiska kroppen har återigen fått vara en central del i den multimodala upplevelsen, i former av interagerande och interaktivitet.<sup>18</sup> Detta fortsätter att utvecklas och utforskas kontinuerligt med starka kopplingar till live cinema och VJ-traditionen.<sup>19</sup>

John Cage är en central person för det audiovisuella områdets historiska etablering med sin influens på ljudkonsten.<sup>20</sup> Ett exempel på detta är *Composition 4'33* vilket Cage ansåg som sitt viktigaste verk, i vilket rummet och tidens relation med utövare och publik sattes i fokus.<sup>21</sup> Teman som verket exemplifierar är upplösningen av gränserna, och detta tema är något som återkommer i verk av andra stora namn som verkar i samma anda. Historiska

---

<sup>15</sup> Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1990), 68

<sup>16</sup> Föllmer, Golo, *Sound art*, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/40>

<sup>17</sup> Rogers, Holly, *Sounding the gallery: video and the rise of art-music*, Oxford University Press, Oxford, 2013. s.183

<sup>18</sup> Tina Frank, Lia, *Audiovisual Parameter mapping in music visualization*, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/72>

<sup>19</sup> Glöde, Marc, *Expanded cinema*, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/42>

<sup>20</sup> Kahn, Douglas, *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, MIT, Cambridge, Mass., 1999 s. 13

<sup>21</sup> Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, 2nd ed., Routledge, New York, 2003, s.70

viktiga personer för området såsom Allan Kaprow, George Brecht och Nam June Paik, har samtliga uppgett sig vara eller varit inspirerade av Cages progressiva verk.<sup>22</sup> Att Cage i egenskap av ljudkonstnär inspirerar samtliga av dessa konstnärer med olika inriktning är inte så märkligt om vi ser till det faktum att mycket av ljudkonstens ambition har varit att utforska relationen mellan musik och omgivning. Det kan alltså tolkas som att decentralisering av scenen är ett av Cage och ljudkonstens mest tydliga drag.<sup>23</sup> Det är dock inte samma sak som audiovisuell konst, och en av anledningarna är skillnaden i ljudkonstens fokusering på den arkitektoniska världen och hur mänskliga interaktionen påverkas av *ljudet* som fokus. För att förtydliga; *O Roma Nobilis (L, Barbers, 1993)* uppfördes i Rom och bestod av en komplicerad atmosfärisk klockspelskonsert. Detta är ett utmärkt exempel på ljudkonstens stilgrepp med fokus på de atmosfäriska kvalitéer av staden och besökarna, eller invånarna som i detta fall. Dessa uppmanades till att vara i ljudet och forma det genom sin placering utan en tydligt strukturerad scen, och här kan det synliggöras en skillnad. Den samtida audiovisuella konsten talar oftare om *nedsänkning* eller *upphöjd verklighet* med ett multimodalt tillvägagångssätt istället för ljudkonstens tolkning av den befintliga platsens spatiala och ljudliga resonans, för mer information av detta se begreppsavsnittet.

En variant på tolkningen av scenrummet som skiljelinje för det audiovisuella går även att finna i videokonsten.

*”...by challenging the configuration of art and music venues and expanding the possibilities for audience engagement, early video performance, alive with interdisciplinary potential, vibrated in the space between artists, composers performances, and visitors.”<sup>24</sup>*

Beskrivning ovan känns igen från tidigare nämnda tankar inom ljudkonsten. Och där finns en tyngd på *interdisciplinary*, det vill säga gränsöverskridning. Videokonsten har löst upp konstgränserna, där den gemensamma källan i formatet har haft starkt inflytande i

---

<sup>22</sup> Kahn, 1999, s.243

<sup>23</sup> Belgiojoso, Ricciarda, *Constructing urban space with sounds and music*, Ashgate, Farnham, 2014

<sup>24</sup> Rogers, Holly, *Sounding the gallery: video and the rise of art-music*, Oxford University Press, Oxford, 2013, s.2

utvecklingen och synen på det audiovisuella samtida konsten.<sup>25</sup> I *Magnet TV*(*Nam June Paik, 1966*) uppmanades betraktaren av verket att röra på en magnet placerad på en tv och på så vis själv påverka bilden. På detta sätt bröts åskådarens traditionellt passiva mottagande roll, vilket annars kännetecknar televisionens enkelriktade förmedling av information.<sup>26</sup> Samma konstnär skulle så småningom utveckla *Paik/Abe synthesizer Scan Modulator videosynthesizer*, och genom verktygets konstruktion bidrog han till att utveckla videokonsten vidare till videoart, videoscratching/mixing, liveperformance, VJs och live cinema.<sup>27</sup> Videokonstformerna är många och gränserna mellan dem flytande.<sup>28</sup> Men observera att videokonsten i sig inte behöver vara en konstform utan ofta är ett uttrycksmedium som använts i en rad olika syften och konstformer, såsom performance, installationer, etc.

Verktygen i utförandet av den audiovisuella samtidskonsten härstammar från videokonsten men det är inte ett och samma. Den audiovisuella samtidskonsten delar videokonstens grunder, som i sig kommer ifrån ett flertal konstområden. Detta kan bidra till en generell gränsbrytande kultur inom de audiovisuella utövarna med synen på vad ett framträdande kan tillåtas vara, och även synen på rollen som artist och publik.<sup>29</sup> Eller som Fluss uttrycker det;

*“... in the immersive audiovisual spaces imagined by filmmaker, architects, designers, composers, and theater makers in which the body was no longer situated before the image but instead thrust into inhabitable media in search of coherence, meaning and pattern.”*<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Liljefors, Max, *Videokonsten: en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 2005, s.24

<sup>27</sup> Alexander, Amy, Live visuals, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://www.see-this-sound.at/sitemap/en>

<sup>28</sup> Rogers, 2013, s.6

<sup>29</sup> Rogers, 2013, s.152

<sup>30</sup> Daniels, Dieter (red.), *See this sound. Audiovisuology 2. Essays: histories and theories of audiovisual media and art*, Walther König, Köln, 2011. s.212

Fluss beskrivning av området kan nu ses i kontrast till det inledande citatet av Chion, och då blir den tekniska samt filosofiska utvecklingen för den audiovisuella konstformen uppenbar.

Ett sätt att dela in samtida videokonsten, och därmed förstå den audiovisuella samtidskonsten, kommer som förslag i *Videokonsten: En introduktion*<sup>31</sup>. I boken delar Liljefors upp videokonsten så att en kategori är avsedd för ifall verket ses i en monitor och en annan ifall slutprodukten är avsedd för projektyta. Kategorin för projektion inkluderar även sådan videokonst som kombinerar element utanför projektytan. Det sistnämnda brukar kallas för videoskulpturer, videoinstallationer eller videobjekt.<sup>32</sup> Liljefors poängterar att det är av särskild vikt att inte föremål eller personen kommer i vägen för projektnstrålen eller skymmer bilden.<sup>33</sup> Och det är här Liljefors inte kan tolkas som gällande för de audiovisuella utövarna i sammanhanget för uppsatsen. Liljefors skriver att projektioner inom videokonsten kräver att besökaren eller objektet inte kommer i vägen, och därmed är besökaren, objektet och artisten fast i sina roller. I början av detta avsnitt gavs ett par förslag på audiovisuella utövare, och i deras audiovisuella verk och interaktiva miljöer är fallet annorlunda. En skillnad uppstår alltså i den audiovisuella utövarens verksamhet gentemot Liljefors definition av videokonsten där besökaren skall hållas separat från ljuset, och detta tydliggör steget från videokonst till audiovisuell samtidskonst.

Det finns även en poäng i att lyfta fram kritik av den tekniska utvecklingen i användandet av audiovisuellt material. En rådande tanke att den mediala digitaliseringen och traditionella kulturer på något sätt är konkurrerande och motsättningarna för varandra beskrivs i *Liveness: Performance in mediatized culture*.<sup>34</sup> Där argumenteras det för att de teknologiska audiovisuella medierna och traditionell konst som utförs live är rivaler. Auslander anser exempelvis att televisionen, som den dominerande konstformen, har den mest omfattande kulturella ekonomin och därmed dominerar och kväver de övriga konstformerna.<sup>35</sup> Här vill författaren för uppsatsen lyfta fram att de elektroniska medier och uppförandet, knappast är något som kan betraktas som rivaler i den audiovisuella samtidskonsten. Eftersom det är en

---

<sup>31</sup> Liljefors, 2005

<sup>32</sup> Liljefors, 2005, s. 130

<sup>33</sup> Liljefors, 2005, s.136

<sup>34</sup> Auslander, 2008

<sup>35</sup> Auslander, 2008, s. 162

knutpunkt och centralt tema hos många av de audiovisuella utövarna att använda sig av massmedia, teknik och samtidigt låna fritt och integrera från övriga konstformer. Det är alltså inom det audiovisuella området och de beskrivna medierna snarare ett partnerskap istället för rivalitet. Mer om detta kommer under resultat och diskussionsavsnittet.

## Teori

*Distinktionen mellan teoretisk kunskap och tillämpad kunskap är synnerligen artificiell.*<sup>36</sup>

Uppsatsen rör sig i det abstrakt audiovisuella utövandet som ständigt är under förändring, därför är det sparsamt med litterärt och teoretiskt omfång i det specifika området. Teoriavsnittet gör därför ansats från ett sociologiskt, sociokulturellt och etnografiskt perspektiv där ingången är att söka informationen hos utövarna. Sociokulturellt på det sättet att utgångspunkten är att stödja sig i vad kunskap är och kan vara, vilket bör tas upp för att stödja valet av metod. Asplunds inledande citat belyser att vad som prövats fram av utövaren som fungerande metod bör anses som kunskap i sig.<sup>37</sup> En liknande syn på kunskap berörs i *uppsatshandbok: Hur du lyckas med din uppsats*, där Ekengren och Hinnfors menar att den överdriva distinktionen mellan yrkeskunskap och vetenskap ofta kan vara något kontraproduktivt.<sup>38</sup> Från detta sociologiska perspektiv blir utövarnas erfarenhet detsamma som beprövad kunskap och synen på dessa som informanter och kunskapskällor passande. Här landar även begreppet informant för de intervjuade istället för svarande eller respondenter. Eftersom informanten ger information som kommer ur dennes kulturella och sociala miljö, det vil säga att de inte ger fasta svar så mycket som de tillför kunskap till intervjuaren.<sup>39</sup>

Utövarnas audiovisuella område kan ses i likhet med en utövande kultur. Kultur som en gemensam föreställning, eller liknande kunskaper, idéer och tankar och värderingar som

---

<sup>36</sup> Asplund, Johan, *Hur låter åskan?: förstudium till en vetenskapsteori*, Korpen, Göteborg, 2003, s. 34

<sup>37</sup> Asplund, 2003, s.12

<sup>38</sup> Ekengren, Ann-Marie & Hinnfors, Jonas, *Uppsatshandbok: [hur du lyckas med din uppsats]*, 2., [rev.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2012, s.26.

<sup>39</sup> Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011, s.49

etableras i samspel hos utövarna. Denna kultur kan även överföras till materiella objekt.<sup>40</sup> I *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv* benämns dessa kulturella objekt som artefakter.<sup>41</sup> Med hjälp av kulturen skapar samhället löpande nya artefakter som stegvis leder till att människan förs framåt mot en mer konstruerad och konstgjord värld.<sup>42</sup> Audiovisuella utövare behöver således inte vara bekanta med varandra för att ha en gemensam kultur och verka inom samma konstområde, utan de kan även på materiella vägar, såsom dator, kontroller och andra teknologiska verktyg influera varandra, så kallad *mediering*.<sup>43</sup>

När sinnena tas i anspråk av utövaren etablerar hen sin egen självklarhet i scenrummet. Därför bör det även utforskas hur utövaren påverkar sin omvärld genom sig själv eller via verktygen.

*“too claim space on the popular music scene entails being seen and being heard in the strongest sense of phrase, and one question is whether performative acts are more intensified in popular music practice, so tightly associated with both live performance and visual technologies, than in other music practices.”<sup>44</sup>*

Björcks forskning i genusaspekten väcker frågor om hur det är att vara audiovisuell utövare och involverar förståelse för integritet och fokusering vad gäller artisten och publikens relation till varandra; socialt och i en livekontext.<sup>45</sup> Den audiovisuella utövaren som verksam i offentligheten måste därför oundvikligen reflektera över sin påverkan på platsen, besökarna och det offentliga rummet. Detta stödjer även bilden från sociologins perspektiv om att utövaren inte verkar i en envägskommunikation, utan det är en handling i samspel med förväntningar, sociala aspekter och miljön som påverkande faktorer.<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> Säljö, Roger, *Lärande i praktiken: ett sociokulturellt perspektiv*, 1. uppl., Norstedts akademiska förlag, Stockholm, 2005

<sup>41</sup> Säljö, 2005

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Björck, Cecilia, *Claiming space: discourses on gender, popular music, and social change*, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Göteborg, 2011. s. 57

<sup>45</sup> Björck, Cecilia, 2011 s.62

<sup>46</sup> O'Hara, Kenton & Brown, Barry, *Consuming music together: social and collaborative aspects of music consumption technologies*, Springer, Dordrecht, 2006, s.24

Innan metodavsnittet tar vid skall det klargöras att informationen från intervjuerna hanteras ur ett etnografiskt perspektiv med uppdelning i *första och andra ordningens konstruktioner*.<sup>47</sup> Första ordningens konstruktioner handlar om den antagna självklarheten, de föreställningar, sanningar och värden som är gällande i informanternas gemensamma livsvärld. I uppsatsens fall blir informanternas livsvärld deras kultur, deras arbetsområde med subjektiva värderingar och den diskurs som de tar för givet. Andra ordningens konstruktioner uppstår då forskaren ökar abstraktionen genom att abstrahera dvs. genom att lokalisera och idealisera gemensamma nämnare ur den första ordningens konstruktioner.<sup>48</sup> Det finns ett särskilt fokus på kategoriseringen med detta etnografiska arbetssätt för att uppnå en heuristisk idealtyp som återspeglar meningsnivån hos gruppen men inte nödvändigtvis motsvarar informanternas individuella åsikt. Ur denna idealtyp kan sedan slutsatser dras för att förstå forskningen.<sup>49</sup>

## Metod

Metodavsnittet har delats upp i följande två underrubriker för att tydliggöra vilken del i processen av metoden som åsyftas till. Metod för källhanteringsavsnittet beskriver tillvägagångssättet som informationen hämtats på medan metod för analys beskriver hur informationen har hanterats.

### Metod för källhantering

Författarens begränsade men befintliga kontaktnät med utövare i branschen gav ett visst tillträde till fältet. I uppsatsen har ett snöbollsurval använts i formen av författarens befintliga kanaler för att nå informanter. Det överensstämmer med den tidigare nämnda synen på forskaren som medproducent av data, dessutom ger det en medmännisklig syn på rollen och

---

<sup>47</sup> Marton, Ference & Booth, Shirley, *Om lärande*, Studentlitteratur, Lund, 2000

<sup>48</sup> Aspers, Patrik, *Etnografiska metoder: att förstå och förklara samtiden*, 2., [uppdaterade och utökade] uppl., Liber, Malmö, 2011, s.46.

<sup>49</sup> Aspers, 2011, s.49.

identiteten som forskare.<sup>50</sup> Snöbollsurvalet i sig anses även lämpligt då det gäller ett fåtal individer med erfarenheter om omständigheterna kring en kultur och händelse.<sup>51</sup>

Givetvis kan användandet av forskarens befintliga kontaktnät även skapa problem och svårigheter i att förhålla sig neutral i de olika uppsatsmomenten.<sup>52</sup> Men eftersom *vi konstant rör oss mellan olika identiteter* så bör det anses rimligt att åberopa sin identitet som utövare samtidigt som sin identitet som forskare, eftersom den skicklige forskaren kan alternera och särskilja dessa på ett professionellt vis.<sup>53</sup> Dessutom krävs det att intervjuaren till viss mån skall bära på egna kunskaper innan intervjun äger rum för att denna skall ske effektivt.<sup>54</sup> En förkunskap som utövare kan därför vara till fördel och av vikt för forskaren. Om kunskapen dessutom produceras i samspel med andra människor, objekt och även under själva intervjun, då är den neutrala rollen som forskare inte längre en lika central fråga.<sup>55</sup>

Sex stycken utövare intervjuades, vilket är ett rekommenderat minimum för en undersökning som denna. Däremot så varierar rekommendationerna i vad som anses vara passande tidslängd på intervjuerna. Rekommendationerna för att uppnå en viss mättnad i materialet varierar från minimum tjugo minuter och max två timmar<sup>56</sup> till minimum fem minuter och max tjugo minuter<sup>57</sup>. För denna undersökning valdes en passande tidsperiod på ungefär fyrtiofem minuter. Tidsperioden valdes i en avvägning mellan att nå djuplodade svar och samtidigt insamla en rimlig datamängd att handskas med i analysen.

För att styra samtalet på ett konstruktivt sätt användes vid varje intervju en intervjuguide där centrala begrepp, tankar och frågor uppsamlade från tidigare forskning koncentrerades ner till frågeställningar. Dessa frågeställningar formulerades på ett sätt som passade *den första konstruktionen*, som naturliga formuleringar för utövarna. Det vill säga utifrån de intervjuades

---

<sup>50</sup> Ahrne, 2011, s.96

<sup>51</sup> Ahrne,2011, s.92

<sup>52</sup> Ahrne, 2011, s.203

<sup>53</sup> Silverman, 2010

<sup>54</sup> Kvale, 2009.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ahrne, 2011, s.45

<sup>57</sup> Kylén, Jan-Axel, *Att få svar: intervju, enkät, observation*, 1. uppl., Bonnier utbildning, Stockholm, 2004



kultur för att gynna samtalet.<sup>58</sup> Varje huvudfråga rörde allmänt utövarnas kultur och hade en eller ett par följdfrågor vid möjlig förutsedd *utkomst*, som författaren kunde ställa då informanten nämnt ett nyckelord.<sup>59</sup> Nyckelordet bestämdes i att det skulle vara ett ord som gav följdfrågan en naturlig legitimitet. Användandet av intervjuguide underlättade för intervjun och samtalet vid semistrukturerad eller öppen intervju och gav mer bredd på svaren; istället för att använda sig av en *frågelista* innehållandes enkla ja och nej svar.<sup>60</sup>

Det är av yttersta vikt att informanten känner sig bekväm med situationen, därför valdes mötesplats från bekvämlighetsurval med hänsyn till informanten. Av samma skäl varierade tiden som behövdes innan intervjun påbörjades med hänsyn till att informanten skulle ges tid till att vänja sig vid situationen.<sup>61</sup> När väl informant och intervjuare var bekväma i situationen disponerades tiden vid intervjutillfällena efter *trattmodellen*.<sup>62</sup> I denna modell görs en huvudfokus på inledning och fri berättelse samt återkoppling och avslut. Under den fria berättelsen fick informanterna berätta mer löst kring huvudfrågorna och i återkopplingen återknöts de nyckelord som nämnts till följdfrågor samt mer delgivning av författarens reflektioner kring informanternas uttalanden som ett inriktat diskussionsunderlag. Att författaren vid slutet av intervjun delgav sina egna tankar och reflektioner påverkar givetvis neutraliteten i informantens efterföljande uttalanden, men som tidigare nämnts är den goda intervjun till sin natur alltid en ömsesidig påverkansprocess.<sup>63</sup> Alltså bör författarens delgivande och reflektioner anses vara motiverade, och inte manipulerande, så länge som god forskningssed upprätthålls.<sup>64</sup>

God forskningssed och etik togs därför särskild hänsyn till. Vid första kontakt mellan författare och informant följdes principen om informerat samtycke, som innebär garanterat frivilligt deltagande under hela processen, samt att informanterna informerades om syftet med

---

<sup>58</sup> Aspers, 2011, S. 148.

<sup>59</sup> Lantz, Annika, Intervjumetodik, 2., [omarb.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2007, s.39

<sup>60</sup> Kylén, 2004, s.20

<sup>61</sup> Ekengren & Hinnefors, 2012, s.84

<sup>62</sup> Kylén, 2004, s.31

<sup>63</sup> Lantz, 2004, s.84

<sup>64</sup> Hermerén, Göran, *God forskningssed*, Vetenskapsrådet, Stockholm, 2011

intervjun samt uppskattad tid som intervjun förväntades ta.<sup>65</sup> De transkriberade svaren från intervjuerna mailades sedan i god tid tillbaka till informanterna för delgivning av resultatet, med möjlighet för redigering och feedback. Författaren har tydligt tillfrågat informanterna ifall de önskat vara anonyma, vilket inte har varit önskvärt för informanterna. Dock finns det alltid en risk att författarens kategorisering och tolkning av informanternas svar i slutändan kan uppfatta som annorlunda än det informanterna tänkt sig.<sup>66</sup> För att undvika detta sker även en slutgiltig återkoppling till informanterna vid uppsatsens färdigställande.

Utrustning som användes under intervjun var författarens personliga laptop med installerad ljudprogramvara Ableton Live och en USB-mikrofon i modellen Samson Go-Mic.

Utrustningen valdes ur bekvämlighetssynpunkt då den var bekant för författaren och upplevdes som välfungerande, vilket i sin tur bidrar till en enkel och säker inspelningssituation.<sup>67</sup> Att de löpande digitala anteckningar, under och efter intervjun, skedde på samma plattform som inspelning ägde rum underlättade processen med sin tillgänglighet.

## Metod för analys

*”Det är större skillnad mellan videokonst och videokonst än mellan videokonst och annan konst... undvika en alltför katalogartad uppställning av kategorier och istället använda färre, mer övergripande teman”.*<sup>68</sup>

Som Liljefors kommenterar här om videokonsten, är på samma sätt den audiovisuella konsten abstrakt och bred i sitt omfång. För att informationen och uppsatsen skall bli begriplig har utvald empiri från transkriberingarna därför plockats ut och kategoriserats in i övergripande teman.<sup>69</sup> Detta gjordes med hjälp av *marginalmetoden* som analytiskt redskap.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Ahrne, 2011, s.65

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ahrne, 2011, s.53

<sup>68</sup> Liljefors, 2005

<sup>69</sup> Ahrne, 2011, s.206

<sup>70</sup> Aspers, 2011, s.185.

marginalmetoden innebar att gemensamma nämnare från informanterna färgmarkerades, klipptes ut och lades i färgordning med varandra för lättare överblick och jämförelse. Därefter togs tematiken som uppstod in igen i uppsatsen och blev till andra ordningens konstruktioner då teori och tidigare forskning applicerades.



Figur 1. Åskådliggörande av kategorier.

I Figur 1, se ovan, visas ett exempel ur upplägget för kategoriserandet såg ut i arbetsprocessen i enlighet av marginalmetoden. Här kan författarens dokumentationsförmåga kritiseras i bildkvalité dock så är bilden ovan inte meningen att avläsas litterärt, utan fungerar snarare som ett exemplifierande av tillvägagångssättet. Varje lodrät rad med papperslappar består av utskrifter med transkriberingarna och därmed information från varje intervjutillfälle.

Att resultatet kategoriseras in och visas upp i korta idealiserande utdrag begränsar inte uppsatsen, tvärtom är kategorisering efter avgörande kännetecken något som krävs för tolkning och slutsatsdragning.<sup>71</sup> Dock ökar det givetvis risken i att informanterna skall uppleva sig feltolkade, såsom tidigare tagits upp under avsnittet metod för källinhämtning.

---

<sup>71</sup> Ekengren och Hinnfors, 2012, s.69

# Resultat

Efter att de transkriberade intervjuerna metodologiskt genomgått marginalmetoden framkom uttalanden och beskrivningar som kategorier. Dessa kategorier har ingått i andra ordningens konstruktioner och abstraherats ihop för att benämnas som följande teman:

- Tituleringsproblematiken.
- Den oförberedda besökaren.
- Balansen och relationen till tid och rum.
- Kunskapsbredd i verktygen.

Analys och resultat kommer att presenteras tillsammans för att underlätta läsbarheten och ge en enhetlig bild av hur information och tolkning hänger samman. Detta för att författaren vill bibehålla att obrutet sammanhang mellan informanternas beskrivning och författarens tolkning.<sup>72</sup> Teman utskrivna ovan återkommer nedan som egna underrubriker, där varje underrubrik inleds med ett utvalt citat från vald informant. För att öka valideringsgraden på kategorierna refereras det även till utdrag från andra informanternas uttalanden i den löpande texten, dessa citat finns sedan att läsa i Bilaga 2.

## Tituleringsproblematiken

*”Det är väldigt svårt och olika ... det finns nog inget ord som riktigt passar, som stämmer in på alla... Så det är lite svårt att säga. Det känns egentligen bättre att man kan säga: Det här kan jag, det här och det här.”<sup>73</sup>*

En av de inledande intervjufrågorna var hur informanterna presenterade sig i sitt arbete.<sup>74</sup> I kommentarerna kring detta framgick det tydligt att informanterna inte kunde uppge en

---

<sup>72</sup> Kvale, 2009.

<sup>73</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>74</sup> Se bilaga 1. Intervjuguide

tillfredställande kort beskrivning av deras arbete som de upplevde representerade dem. Skälen till varför de upplevde svårigheterna i detta var olika. Ibland ansågs yrkestiteln vara för ospecifik och därmed otillräckligt beskrivande eller så var yrkestiteln något som användes för att ringa in arbetet mer exakt men då med konsekvenser som att bli mötta av oförståelse från utomstående. Den generellt använda yrkestiteln kunde även vara nära på missvisande då den beskrev ett annorlunda område än vad utövaren egentligen verkade i. *”Det har hängt kvar det där med att jag är musikproducent, men det är inte riktigt sant för jag gör inte jättemycket musik på det viset. Och jag har flera gånger grejer på gång som inte ens är musik, bild eller konst någonstans egentligen... Så jag vet inte vad jag är”*<sup>75</sup>. Den missvisande yrkestiteln används av informanterna som historisk markör av utövarens ingångspunkt eller som en strategi för att undvika följdfrågor riskera genom att presentera en mer allmänt bekant yrkestitel.<sup>76</sup>

Informanterna använder också kombinationer av olika ord för att söka finna en passa yrkestitel. Denna strategi fogar ihop separata ord beskrivande mediet, artefakterna eller yrkestiteln till en beskrivande sammanhängande titel, såsom video och scenograf blir videoscenograf.<sup>77</sup> Men i anslutning till detta beskriver informanter hur det uppstår en slags otydlighet i hur de kombinerade orden skall vägas mot varandra och tolkas.<sup>78</sup> Otydligheten i var tyngdpunkten i kombinationen skall förstås kan även leda till irritation och förvirring hos utomstående snarare än att vara ett förtydligande.<sup>79</sup> Samma irritation och förvirring kan dock uppstå vid användning av redan etablerade yrkestitlar, då utövarna är så pass olika specialiserade att en generalisering lätt kan leda till felaktiga uppfattningar.<sup>80</sup> Kort sagt beskriver utövarna en situation där utomstående är fast i en språklig begreppsvärld vilket på olika sätt komplicerar, vilket utövarna utvecklar olika strategier att hantera det på.<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>76</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 1.

<sup>77</sup> Johansson, Per, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 2.

<sup>78</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 3.

<sup>79</sup> Ferm, Winkler, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 4.

<sup>80</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 5.

<sup>81</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 6

## Den oförberedda besökaren

*”Ofta har man i uppdrag att göra ett artist talk... jag måste alltid göra det efter. För det går inte att stå vid en dörr, eller svart skynke och säga; ja, vad ska jag säga... Det är ingen upplevelse dem har eller kan relatera till innan de har gått in.”<sup>82</sup>*

Problematiken kring hur besökarna skall benämnas skiljer sig mellan informanterna. Från en klar föreställning i sitt användande av benämningen på besökare som publik<sup>83</sup> till användandet av mer varierande beskrivningar.<sup>84</sup> Detta visar på en klar skillnad i utgångspunkt mellan informanterna och bredden gör att det blir svårt att utskilja begrepp och formulering som stämmer in för alla utövare. Det varierar även i *hur* informanterna uppfattar det som att besökarna förstår deras utövande och område, mycket ses som beroende i vilken kontext besökaren befinner sig i och även åldern.<sup>85</sup> Detta kan ses som något naturligt då tekniken skapat olika artefakter tillgängliga för olika generationer.<sup>86</sup> Däremot så finns en tematik då informanterna beskriver den generella besökaren som oförberedd på vad det är som de faktiskt kommer att få vara med om.<sup>87</sup> Denna oförberedelse tar sig i uttryck som fascination, ointresse eller till sin spets även ren oförståelse, exempel på detta ses i Wehners anekdot *”jag har blivit tillfrågad: Sluta stå och surfa, kom och dansa istället! Dom var så påstridiga att tillslut satte jag på någon grafik och gick och dansade.”*<sup>88</sup> Att besökaren här ser oförstående till utövarens roll och funktion skall inte läsas som att besökaren inte uppskattar upplevelsen, det är inte ett mått på utövarens brist i skicklighet som uttalas utan snarare ett mått på hur oinsatt besökaren är i den audiovisuella samtidskonsten och utövarens roll. Självklart har besökaren en subjektiv smak och kan själv avskilja vad den uppskattar eller inte, men då formen av det audiovisuella utövandet i sig är abstrakt kan det vara svårt för besökaren att

---

<sup>82</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>83</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 7.

<sup>84</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november. Se bilaga 2, utdrag 8.

<sup>85</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 9.

<sup>86</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november. Se bilaga 2, utdrag 10.

<sup>87</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 11.

<sup>88</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

förstå och uttrycka *vad* det var som uppskattades om den inte har tillgång till samma umgänge och artefakter som utövarna.<sup>89</sup>

## Balans mellan sinnesintryck

*”... När man tittar på en skärm, biograf eller något sådant. Då är kommunikationen där emellan. Då sätter man sig där och tittar på den, rummet är ganska oväsentligt. När man jobbar med videoscenografi, då tar man in allting samtidigt.”*<sup>90</sup>

De finns en tydlig röd tråd där informanterna beskriver en naturlig nyfikenhet efter balans mellan sinnesintryck i sitt utövande som audiovisuella artister.<sup>91</sup> Visserligen är konst sannolikt allt som oftast en strävan efter någon form av balans, men i det här fallet tjänar det till att beskriva informanternas strävan att i sin konst även utforska integrationen.<sup>92</sup> Detta samarbete mellan sinnesintrycken som, i bästa fall, får besökaren att uppleva på de olika sinnesupplevelserna på ett integrerat och självklart sätt.<sup>93</sup> *”... Sätter man ihop dem ska dem stå mot varandra, som ett korthus. Det är lite liknande, fast man lyfter ut det i olika sinneskanaler. Den ena dimensionen ska inte stå på egna ben, de ska stå tillsammans.”*<sup>94</sup> beskriver informanten M. Kallioinen det som, att optimalt skall besökarna inte uppleva sinnesintrycken som särskiljda fenomen eller ett sinnesintryck intressantare än den andra. Ambitionen är hos utövarna att det skall bygga på att de olika elementen agerar och står tillsammans vilket gör att utövarna upplever ämnet naturligt gränsöverskridande i sitt förhållningssätt till traditionella konstformer.

Strävan efter balans mellan sinnena kan ses i kontrast till vad som upplevs av informanterna vara rådande dominerande mediakultur, som de upplever påtvingat intensiv och atmosfäriskt

---

<sup>89</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 12.

<sup>90</sup> Johansson, Per, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>91</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 13.

<sup>92</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november. Se bilaga 2, utdrag 14.

<sup>93</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 15.

<sup>94</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

motverkande. ”Att det inte tränger sig på... Som Victoria Secrets LEDskärm mittemot vår, bara bländande porr som man inte fick välja att titta på”<sup>95</sup> Beskriver J. Ferm Winkler deras styrka och relation och ger uttryck för en frustration som återkommer hos flera av de övriga informanterna.<sup>96</sup>

## Kunskapsbredd i verktygen

*”Jag är inte bäst på någonting och verkligen inte på att producera musik, längre. Men sen så är jag lite bra på väldigt många andra saker.”*<sup>97</sup>

Generellt inom utövargruppen finns en prövande nyfikenhet.<sup>98</sup> En nyfikenhet vars fokusering inte sker på ett enskilt verktyg, modalitet eller konstform utan istället sker fokuseringen på kunskapsbredden i flera verktyg.<sup>99</sup> Då informanterna fick frågan ifall de ansåg sig skickliga på sina verktyg, se intervjuguiden i bilaga 1, kan det i beskrivningarna ses en påfallande likhet hos informanterna. Istället för att uppge att de var särskilt skickliga med något eller några verktyg, arbetssätt eller annat inom området så ville samtliga informanter förtydliga att det är kunskapsbredden och samarbetet i flera områden som är skickligheten i området, vilket i sig är en ständigt lärande process.<sup>100</sup> ”Det känns som att vi prövat det mesta”<sup>101</sup> kommenterar informanten sökandet och detta menar utövaren är på grund utav tillkortakommanden i att vara specialiserad eller skicklig utan snarare som något positivt. Flera av informanterna har tidigare varit inriktade på någon mer traditionell konstform,<sup>102</sup> men den tidigare mer specialiserade kunskapen hos informanterna har i dessa fall övergetts i en känsla av

---

<sup>95</sup> Ferm Winkler, Johannes, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>96</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november; Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november; Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november; Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 16,17,18 och 19.

<sup>97</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>98</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november. Se bilaga 2, utdrag 20.

<sup>99</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 21.

<sup>100</sup> Johansson, Per, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 22.

<sup>101</sup> Ferm Winkler, Johannes, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>102</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november. Se bilaga 2, utdrag 23.



otillräcklighet till fördel för utforskandet och nyfikenheten. Som banat vägen in till det audiovisuella området där nya verktyg blir artefakter som man arbetar tillsammans med istället för att enbart använda sig av.<sup>103</sup>

## Diskussion

Informanterna uttrycker under avsnittet om tituleringsproblematiken en alltför stor variation i olika konsekvenser det har på dem och om det är bra eller inte. Men tydligt är att det råder en föråldrad syn på hur det audiovisuella området skall uttryckas språkligt för utomstående och det finns en vilja att inte associeras med den gamla skolan. I samtidskonsten har den audiovisuella utövaren svårigheter med att uttrycka sig med enkelhet om samtidigt beskriva tydligt vilka kunskaper den besitter, tillsammans med en övertygelse hos utövarna om det nya mediet som just ett nytt medium; ett nytt medium för uttryck och inte bara en arbetsvariant eller ett verktyg. Men om utövarna anser sig arbeta i just gränsområdet mellan olika sinnen kommer området förbli svårdefinierat. I flera av intervjuerna nämns fördelarna av att området förblir odefinierat och utforskande, samtidigt krävs sätt att dokumentera och förstå. Detta väcker tankar om att kanske har vår samtid nått en tidpunkt där frågan kring vad en utövare i den audiovisuella konsten förväntas vara och kunna är något som behövs tas på allvar, om inte minst tittas närmare på i vidare forskning.

Tituleringsproblematiken kan ses i likhet med de yrkesbeteckningar som på arbets- och sociala positioner fram till sextioalet i Sverige skapade en onödig problematik och begränsning snarare än att vara en tillgång inom både det privata och arbetslivet, innan dessa hierarkiska titlar avskaffades.<sup>104</sup> Förslagsvis vore det klokt att göra en legitimering i synen på verktygens vikt som benämning för konstnärskapets och därmed det audiovisuella utövandet. Som i sig vore en naturlig följd av de teoretiska antaganden om att artefakter, vilka stegvis leder till människans konstruerande av konstgjord värld.

---

<sup>103</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november. Se bilaga 2, utdrag 24.

<sup>104</sup> Melin, Lars, Du-reformen som blev en jag-revolution, *Språktidningen*, Hämtad den 2 november 2014, <http://spraktidningen.se/print/artiklar/2007/10/du-reformen-som-blev-en-jag-revolution>

I resultatavsnittets kategori den oförberedda besökaren möts utövaren av reaktioner från besökaren där dessa uttrycker och agerar efter brister i kunskap om det audiovisuella området. Ifall det visat sig att utövaren, som högst sannolikt är mer insatt i området och därmed har mer kunskap än den genomsnittliga besökaren, inte kan ge en ordentligt och exakt beskrivning av sitt konstnärliga utövande, så är det föga förvånande att besökaren brister i kunskap om hur den skall förhålla sig eftersom instruktionerna uteblir. Besökarna skall därför inte tolkas som ointelligenta, utan besökarnas beteende skall tolkas som en avspeglning av den föränderliga och oetablerade kulturen i hur besökarna skall förhålla sig till den audiovisuella samtidskonsten. Detta är något som utövarna är medvetna om själva och eftersom informanternas utövar sin konst i dialog med sin samtid så kan samspelet mellan utövare och besökare ändra kunskapsläget över tid.

De två kategorierna med tematiken om balans mellan sinnesintrycken och kunskapsbredd i verktygen är nära besläktade på det sättet att tematiken är bredden av utövandet. I det ena fallet om balansen mellan sinnen är det en sinnesbredd, det vill säga *vad* det ska påverka och inom kunskapsbredd i verktygen är det *hur*. Här framgår det som nämnts tidigare att informanterna ser sitt utövande som ett eget område. Det syns en stark önskan hos utövarna om att tillföra den påtänkta platsen balans i påverkan av intrycken på besökaren, vilket de upplever att den rådande marknadsdominerande kulturen misslyckas med. Björcks tankar om det audiovisuella området och dess närliggande, som intensivt påverkande av platsen kan ses i konsekvensen av informanternas medvetenhet och ödmjukhet i hur platsen skall påverkas och dess besökare upplevelse hanteras.

Det skulle vara intressant att utreda ifall det från ett feministiskt perspektiv kan finnas en spännande utveckling i samtidskonstens audiovisuella område, då gränsen för hur ett uppträdande kan och bör vara suddas ut. Tyvärr lyckades inte uppsatsen med detta delvis på grund utav den obalans mellan antalet män och kvinnor som intervjuades. Författaren hade ambitionen att nå en jämlik representation hos de svarande men fann det svårtillgängligt, vilket kan kritiseras. Det finns ett intresse att titta på den ojämställdhet mellan hur kvinnor, män och andra könsidentiteter behandlas som utövare och hur det tar sig för uttryck inom den audiovisuella samtidskonsten med dess fokusering på gränsöverskridande tematik.

Informanterna kom att ha vissa gemensamma attityder då de i egenskap av utövare oundvikligen färgas av strömningar inom sitt område.<sup>105</sup> I Tituleringsproblematiken framträder ambivalensen tydligt för hur utövarna skall presentera sig. Om man dock tittar på hur informanterna benämner besökarna beskriver endast hälften av informanterna om att det fanns en problematik i hur besökarna skall benämnas och det är en alldeles för stor osäkerhet för att anses bekräftat. Ett skäl till varför resultatet angående synen på hur besökare skall benämnas uteblev, kan vara att litteraturens avsaknad av benämning på besökare avspeglas i utövarnas osäkerhet om beskrivningen av sitt eget område. Möjligtvis antar utövarna den redan etablerade benämningen på besökarna ifrån sin tidigare bakgrund och perspektiv eller från befintlig och mer tillgänglig litteratur för att undvika överflödigt problematisering. Det kan även vara så att informanterna som valdes bestod av en grupp med stor bredd, med olika ingång i det audiovisuella området och det omöjliggör en gemensam syn på besökarna. Om författaren lyckats bättre med att tittat igenom de vetenskapliga glasögonen<sup>106</sup> och mindre genom sin identitet som utövare är det möjligt att detta hade insetts tidigare och undvikits genom en annan form av urval än det snöbollsurval som användes.

Författarens egen bakgrund och värderingar påverkar hur urvalet av informanter sker, intervjusituationen samt hur informationen tolkas i andra andningens konstruktioner.<sup>107</sup> Som intervjuare kan författaren därför aldrig göra sig fri från en subjektiv frågeställning eftersom följdfrågan alltid ställs efter tolkning av informanternas svar.<sup>108</sup> Den personliga ingången i undersökningen kan givetvis vara en tillgång, så länge som den används inom den yrkesmässiga ramen.<sup>109</sup> Lantz beskriver den yrkesmässiga ramen som instrumentell, i den bemärkelsen att den är uppgiftsorienterad. Men vad som är uppgiftsorienterat och inte är inte alltid det lättaste att särskilja som framgått under uppsatsens process. Därför är det viktigt att resultaten i bästa fall anses indikerande och som underlag för vidare inspiration och forskning inom det audiovisuella området, och inte som talande för hela fältet av individuella utövare. Eftersom den heuristiska idealtypen som nämnts aldrig kan motsvara varje individ då det handlar om resultat av andra gradens konstruktioner.

---

<sup>105</sup> Ahrne, 2011, s.143

<sup>106</sup> Aspers, 2011, s.38

<sup>107</sup> Lantz, 2007, s.89

<sup>108</sup> Lantz, 2007, s.88

<sup>109</sup> Lantz, 2007

Denna uppsats ämnade utreda frågan med vilka gemensamma teman som audiovisuella utövare beskriver det audiovisuella konstområdet, och kan sägas ha lyckats med detta men resultaten har även gett upphov till nya frågor. Uppsatsens kunskapsbidrag och frågeställningstematik är aktuellt för en rad närliggande områden där det rör sig om att förstå samtida konstutövares uppleva livsvärld. Och de olika kategorierna som denna etnografimetodologiska uppsats hittat skulle behövas ytterligare valideras och undersökas i en större utsträckning. Förhoppningsvis kan denna uppsats resultera i att bidra till att förstå området, utövaren och det sociala samspelet som påverkas omkring det.

# Källförteckning

Litteraturkällor:

Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011

Aspers, Patrik, *Etnografiska metoder: att förstå och förklara samtiden*, 2., [uppdaterade och utökade] uppl., Liber, Malmö, 2011

Asplund, Johan, *Hur låter åskan?: förstadium till en vetenskapsteori*, Korpen, Göteborg, 2003

Auslander, Philip, *Liveness: performance in a mediatized culture*, 2nd ed., Routledge, London, 2008

Belgiojoso, Ricciarda, *Constructing urban space with sounds and music*, Ashgate, Farnham, 2014

Bimber, Oliver & Ramesh, Raskar, *Spatial augmented reality: merging real and virtual worlds*, Peters, Wellesley, Mass., 2005

Björck, Cecilia, *Claiming space: discourses on gender, popular music, and social change*, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Göteborg, 2011

Booth, Wayne C., Colomb, Gregory G. & Williams, Joseph M., *The craft of research [Elektronisk resurs]*, 3rd ed., University of Chicago Press, Chicago, 2008

Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York, 1990

Daniels, Dieter (red.), *See this sound. Audiovisuology 2. Essays: histories and theories of audiovisual media and art; [exhibition, web archive, symposium, this book is publ. opn on the occasion of the project See this Sound, jointly realized by the Ludwig Boltzmann Institute*

*Media.Art.Research. and the Lentos Art Museum Linz for Linz 2009 ...]* ed. by Dieter Daniels and Sandra Naumann with Jan Thoben, Walther König, Köln, 2011

Ekengren, Ann-Marie & Hinnfors, Jonas, *Uppsatshandbok: [hur du lyckas med din uppsats]*, 2., [rev.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2012

Haverkamp, Michael, *Synesthetic design: handbook for a multi-sensory approach*, Birkhäuser, Basel, 2013

Hermerén, Göran, *God forskningssed*, Vetenskapsrådet, Stockholm, 2011

Holt, Michael, *Stage design and properties*, Phaidon, Oxford, 1988

Kahn, Douglas, *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, MIT, Cambridge, Mass., 1999

Kylén, Jan-Axel, *Att få svar: intervju, enkät, observation*, 1. uppl., Bonnier utbildning, Stockholm, 2004

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, 2. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2009

Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, 2nd ed., Routledge, New York, 2003

Lantz, Annika, *Intervjumetodik*, 2., [omarb.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2007

Liljefors, Max, *Videokonsten: en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 2005

Marton, Ference & Booth, Shirley, *Om lärande*, Studentlitteratur, Lund, 2000

O'Hara, Kenton & Brown, Barry, *Consuming music together: social and collaborative aspects of music consumption technologies*, Springer, Dordrecht, 2006

Silverman, David, *En mycket kortfattad, ganska intressant och någorlunda billig bok om kvalitativ forskning*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2010

Robertson, Lynn C & Sagiv, Noam, *Synesthesia: Perspectives from cognitive neuroscience*. Oxford, Oxford University Press, 2005

Rogers, Holly, *Sounding the gallery: video and the rise of art-music*, Oxford University Press, Oxford, 2013

Säljö, Roger, *Lärande i praktiken: ett sociokulturellt perspektiv*, 1. uppl., Norstedts akademiska förlag, Stockholm, 2005

Elektroniska källor:

Alexander, Amy, Live visuals, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/54>

Föllmer, Golo, Sound art, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/40>

Glöde, Marc, Expanded cinema, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/42>

Henke, Robert, *Live performance in the age of supercomputer II*, hämtad 2 november 2014 från <http://roberthenke.com/interviews/hitchhiker.html>

Tina Frank, Lia, Audiovisual Parameter mapping in music visualization, *See this sound: Webarchive*, hämtad 2 november 2014 från <http://see-this-sound.at/compendium/abstract/72>

Melin, Lars, Du-reformen som blev en jag-revolution, *Språktidningen*, Hämtad den 2 november 2014, <http://spraktidningen.se/print/artiklar/2007/10/du-reformen-som-blev-en-jag-revolution>

## Bilaga 1: Intervjuguide

Med huvudfrågor och från dessa förutsedda utkomstfrågor som efterkommande indrag:

Beskriv ditt arbete och vad som är typiskt för dig.

Varför just relationen ljud och bild?

Är du skicklig på dina verktyg?

Upplever du att folk förstår?

Hur presenterar/titulerar du dig som artist, utövare?

Är det svårt?(Fördelar/nackdelar).

Bakgrund?

Beskriv en ideal plats och uppdelningen av rummet för ditt utövande.

Hur ser/låter/känns/uppfattas det?

Upphöjd verklighet, vad betyder det något för dig?

Hur ser du på att uppträda i offentligheten mot det privata?

Vilka är de som besöker ditt event och hur förhåller sig de i relation till dig som artist?

Vad är deras reaktioner?

Interagerar besökarna?

Är det området viktigt i förhållande till andra konster?



## Bilaga 2: Utdrag från informanternas uttalanden

I avsnittet om tituleringsproblematiken:

1. *”För det mesta jobbar jag mot konstvärlden och då räcker det med att skriva konstnär... om man inte vill hålla en lång utläggning om vad man håller på med är skulptör någonting som folk kan: Aha, okej. Och sen gå vidare... Det är mer som en strategi att undvika att hålla ett långt utlägg än att det verkligen är en bra label för det jag gör. För det finns inget sätt att säga det utan att man får väldigt många följdfrågor.”<sup>110</sup>*
2. *”Vi säger att vi är videoscenografer, vi tycker att det någonstans platsar bäst. Även om det ändå inte är en så jättebra titel, så kan man ändå bena upp det på ett ungefär. Att man helt enkelt jobbar scenografiskt med video... Annars är det så lätt att om det kommer någon, och så har man inget att utgå ifrån.”<sup>111</sup>*
3. *”Jag kallar mig själv för audiovisuell artist. Och det är sanning med modifikation för jag är mer visuell än vad jag är audio... VJ låter lite begränsande, och folk fattar ändå inte riktigt vad det är. Audiovisuell artist kanske förklarar lite mer, att det har med ljud och bild att göra.”<sup>112</sup>*
4. *Vi har stött på att det skapat irritation av att kalla oss videoscenografer. Kommer du ihåg den där regisören som blev förbannad på oss och sa att ”Ni har ju ingen erfarenhet av scenografi, hur kan ni kalla er scenografer?”<sup>113</sup>*

---

<sup>110</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>111</sup> Johansson, Per, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>112</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>113</sup> Ferm Winkler, Johannes, 2014. Intervju, 27 november.

5. *”Jag jobbar ju inte med code till exempel. Och det gör vissa andra, och då vill inte jag att, om jag säger ett namn, folk ska tro att jag ska kunna göra det om de anlitar mig.”<sup>114</sup>*

I avsnittet om den oförberedda besökaren:

6. *”På en klubb så tänker man lite mer på att få igång folk och dansa, och då får man ta den rollen. Men nu känner jag mer att jag är intresserad av att göra andra saker så då tycker inte jag att; det här där animera publiken krävs, då behöver inte jag stå där ... Medan om jag stod själv och skulle göra någonting, och hoppas på att få publik på grund utav video; det hade varit en annan sak kanske ifall jag hade producerat musik själv.”<sup>115</sup>*
7. *”Ofta när jag beskriver mina grejer så kallar jag dem nog för besökare, tror jag. [sic] Som vi gjorde på Arlanda kallar jag dem för resenärer, utanför konserthuset; kanske för fotgängare... Om det är en grej på offentlig plats så vet jag inte vad dem är. Dom är inte publik, för dem vill inte se det och dem är inte besökare för dem har inte kommit dit... Vad kallar man dem annars för? Kanske deltagare är ett bättre namn än publik. Men jag spelar inte så jag vet inte om jag kallar dem det.”<sup>116</sup>*
8. *”80 eller äldre människor, de blir förargade. Jag hörde en jätterolig kommentar av en tant som dök upp i pausen, i mitten, och sa: De kunde väl ha visat några bilder, men måste de röra sig så himla mycket? Hon har inte riktigt förstått grejen med det hela, men de kommer från en annan värld.”<sup>117</sup>*

---

<sup>114</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>115</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>116</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>117</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

9. *”Att stå och klia sig i skägget, stirrandes på en tavla. Det är väll fint och kommer alltid att finnas, men jag undrar om det kommer födas en ny generation som stå där och klia sig i skägget... Måla på duk i all ära, men nu finns det massa nya media”<sup>118</sup>.*
10. *”Folk går och ser sin favoritartist och så får dem mycket mer än vad dem trodde.”<sup>119</sup>*
11. *”Som det är på en klubb... Då tror jag att folk inte är aktivt medvetna om det, även om du gör det bra, men ändå så får de undermedvetet fram värsta upplevelsen. Du kanske inte kan ställa dig med ett frågeformulär utanför och fråga... förmodligen skulle de inte nämna ljudgrafiken även om det var en bidragande faktor.”<sup>120</sup>*
12. *”Vi är väldigt fast i dem ramarna. Inom högmodernismen var det en ganska vanlig tanke att en konstforms uppgift var att renodla sig själv. Och det är någonting som går helt på tvärs med det... Det här fältet vill jag jobba inom och utveckla. Men folk som kommer och säger: Wow, fantastiskt, något sådant här kommer jag aldrig uppleva mer. Och det blir en väldig skillnad, det har att göra med att det här inte är förspråkligt. Vi pratar inte om våra upplevelser av verkligheten på det sättet, utan vi pratar väldigt compartmentaliserat.”<sup>121</sup>*

I avsnittet om balansen mellan sinnesintrycken:

13. *”Jag tycker om att jobba med både och. Det har bara blivit så.”<sup>122</sup>*

---

<sup>118</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>119</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>120</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>121</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>122</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

14. *"Det är just kommunikationen mellan något som är ljudande och visuellt, det är då det börjar hända grejer."*<sup>123</sup>
15. *"Det roliga är om... de går därifrån med en audiovisuell upplevelse och känner: Wow, det här fungerade verkligen ihop... Men det kräver ett samarbete med alla inblandade"*<sup>124</sup>
16. *"Inte bara massa Blast, för det får dem tillräckligt på Youtube och allt möjligt."*<sup>125</sup>
17. *"... Ljud tillsammans med bild på ett sätt att dem verkligen tillsammans etablerar ett tredje... Man har sett många exempel när dem faktiskt förtar varandra fullständigt."*<sup>126</sup>
18. *"Kalla det för djup i det... Finns musik som bara skriker "tyck om mig". Avicii och sådant, jag får ont i magen av att lyssna på det. För det är som att ha någon till bordet som är så självupptagen och bara vill bli omtyckt, så jag hör viss musik säga samma sak."*<sup>127</sup>
19. *"Oftast kommer vi in för att [sic]; en audiovisuell person för att skapa någon slags atmosfär... Det är inte som att du hyr en VJ som ska skrika Electrolux mellan varje låt, det gör inte saken bättre."*<sup>128</sup>

I avsnittet om kunskapsbredd i verktygen:

20. *"Långt ifrån fullärd [Sic] efterhand måste man lösa det... Det är lite olika vägar, beror också på om vi tar in... Det är verkligen en pågående*

---

<sup>123</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>124</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>125</sup> Boberg, Anna, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>126</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>127</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.

<sup>128</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

*process.*”<sup>129</sup>

21. ”... *Det är mera en väldig bredd på saker jag måste hålla koll på.*”<sup>130</sup>

22. ”*Jag har någon slags barnslig och, jag vet inte om man ska sätta det könsrollsmässigt men, pojkaktigt grej att vilja koppla ihop en massa saker*”<sup>131</sup>

23. ”*För min del var det nästan en besatthet av att teckna från barnsben, som från början löpte parallellt med musikintresse. Då var de åtskilda tills det att jag började på konstskola. Då försökte jag till en början att särskilja det ännu mer, lägga ner att hålla på med musik, ljud och sådant, för att fokusera på att bara göra bildkonst. Men sen kom det tillbaka med förnyad kraft och så insåg jag att måste på något sätt fläta ihop det, eftersom jag känner ett så starkt eget behov av att hålla på med båda.*”<sup>132</sup>

24. ”... *Det är någonting som jag; inte börjat med men funderat på. Hur tekniken kan vara en konstnärlig partner.*”<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Johansson, Per, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>130</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>131</sup> Wehner, Mikael, 2014. Intervju, 26 november.

<sup>132</sup> Kallioinen, Matti, 2014. Intervju, 27 november.

<sup>133</sup> Lidbo, Håkan, 2014. Intervju, 24 november.