

KUNSTNERISK UDVIKLINGS- VIRKSOMHED

– antologi 2016

Redigeret af Anne Gry Haugland

KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED

– antologi 2016

KUNSTNERISK UDVIKLINGS- VIRKSOMHED

– antologi 2016

Redigeret af Anne Gry Haugland

INDHOLD

FORORD	6
<i>Af Bertel Krarup</i>	
INDLEDNING	10
<i>Af Anne Gry Haugland</i>	
FORUDSÆTNINGER FOR KVALITET I ARBEJDET MED KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED	24
<i>Af Sverre Rødahl</i>	
ANVENDT ESTETIKK I ET INTERDISIPLINÆRT PERSPEKTIV	54
<i>Af Bjørn Kruse</i>	
AT FORTÆLLE EN FORNEMMELSE	78
<i>Af Lars Brinck</i>	
LANGSOMMELIGHEDENS DILEMMA	96
<i>Af Maj Hasager</i>	
KRUKKER OG GULD	108
<i>Af Lisbet Tarp</i>	
KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED PÅ FILMSKOLEN	136
<i>Af Arne Bro</i>	
LOOKING FOR COURAGE	154
<i>Af Louise Beck</i>	

WØ608 – STEDSSPECIFIKKE ISCENESÆTTELSE	166
<i>Af Barbara Wilson og Charlotte Østergaard</i>	
HABITABLE EXOMUSICS	194
<i>Af Jacob Anderskov</i>	
KOMPOSITION AF GRAFISKE OG SONISKE VÆRKER GENNEM IMPROVISATORERS MEDSKABELSE	216
<i>Af Laura Toxværd</i>	
”DET GÆLDER OM AT BEVARE TAW’ET!”	226
<i>Interview med Kristine Heebøll</i>	
MEDIATED MATTER	234
<i>Af Katya Sander</i>	
DEN GENFUNDNE KLANG OG DEN INSPIRERENDE TREKANT	246
<i>Af Bine Katrine Bryndorf</i>	
FORMING PERFORMING	270
<i>Af Søren Rastogi</i>	
INSTRUMENTATION AF LYDOPTAGELSER	286
<i>Af Lasse Laursen</i>	
KREATIVT SAMMENSPIL UD FRA ET KREATIVITETSTEORETISK OG ERFARINGSBASERET PERSPEKTIV	304
<i>Af Turid Nørlund Christensen</i>	
INTRODUCTION	316
<i>By Anne Gry Haugland</i>	

FORORD

Af Bertel Krarup, rektor for DKDM

En af de senere års meget vigtige nydannelser inden for de kunstneriske uddannelser er området kunstnerisk udviklingsvirksomhed, KUV, der rummer perspektiver, som med tiden vil kunne udvikle KUV til et meget centralt område inden for uddannelsernes vidensgrundlag, ja i udviklingen af kunsten overhovedet. Rigtig mange føler sig dog usikre på, hvad KUV egentlig er. Og her er vi ved selve idéen med nærværende antologi, nemlig at bidrage til at afhjælpe dette og med en række væsentlige, men også meget forskellige bidrag komme med gode bud på, hvad KUV som begreb kan rumme.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed, kunstnerisk udviklingsarbejde og kunstnerisk forskning er nogle af de mange betegnelser, der i Danmark har været brugt om KUV og KUV-lignende aktiviteter, mens man i en række lande, vi normalt sammenligner os med, for længst har knæsat betegnelsen artistic research (eller tilsvarende på de respektive sprog).

Den indenlandske terminologiske uklarhed er til at få øje på, og den bliver ikke mindre, når man ser på, hvordan betegnelserne har været anvendt på de forskellige kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet, de såkaldte KUR-institutioner. Som eksempel opererede vi på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM) i adskillige år med to hovedkategorier for de samlede indsatsområder inden for institutionens vidensgrundlag. Den ene, benævnt kunstnerisk udviklingsvirksomhed, omfattede kunstnerisk praksis (komposition), udøvende kunstnerisk virksomhed (koncertvirksomhed og fonogramindspilninger) og pædagogisk virksomhed, mens den anden, benævnt forskning, brugtes om de aktiviteter, der gav sig udslag i artikler, bøger, manuskripter og redaktionelt arbejde. I dag opererer

konservatoriet med tre overordnede kategorier, nemlig kunstnerisk praksis (både skabende og udøvende), udviklingsvirksomhed (kunstnerisk såvel som pædagogisk) samt forskning, og tilsammen udgør de konservatoriets trebenede vidensgrundlag, jvf. uddannelsesakkrediteringen fra 2012, kriterium 9. Kunstnerisk praksis fylder mest og forskningen (nu klart defineret som videnskabelig forskning i overensstemmelse med Kulturministeriets forskningsstrategi fra 2009) mindst. Udviklingsvirksomheden ligger midt imellem. Betegnelsen kunstnerisk udviklingsvirksomhed forbeholdes aktiviteter, der flugter med det forslag til en definition, som blev lanceret i Kulturministeriets udrådning om kunstnerisk udviklingsvirksomhed fra januar 2012.

I Danmark er vi således nu godt i gang med at udvikle og implementere KUV-begrebet, både hver for sig og i fællesskab skolerne imellem. I sidstnævnte sammenhæng er det utrolig værdifuldt, at der blandt de mange tværinstitutionelle aktiviteter og projekter, som blev resultatet af Kulturministeriets tværæstetiske pulje fra foråret 2015, indgik to, som direkte relaterede sig til området, nemlig nærværende KUV-antologi og afholdelsen af to større KUV-seminarer i efteråret 2015 og i 2016, hvor der tilmed følges op med afholdelse af en egentlig KUV-festival. Alle syv KUR-institutioner er med i disse projekter, der dels handler om erfaringsudveksling, dels arbejdet hen mod en mere afklarret og præcis håndtering af KUV på nationalt plan.

Desværre er vi både fagligt og økonomisk langt fra at kunne sammenligne os med de øvrige nordiske lande. Således er de økonomiske rammer for KUV i Danmark forsvindende små i forhold til de nævnte lande, ikke mindst Norge. Ligeledes halter vi betydeligt bagud, når det kommer til struktur, idet man i Norge, Sverige og Finland for længst har third cycle-uddannelser og -grader på de større kunstneriske uddannelsesinstitutioner, hvilket som bekendt langt fra er tilfældet i Danmark.

Det burde ellers ikke være så vanskeligt at få hul på. På konservatorieområdet har man eksempelvis et godt udgangspunkt i form af den 2-4-årige solistklasse. Her er forudsætningen for en mulig optagelse en forudgående kandidateksamen (eller et tilsvarende niveau) samt en

bestået optagelsesprøve. I flere lande og på institutioner, vi på DKDM normalt sammenligner os med, har man for længst klassificeret uddannelser svarende til solistklassen som third cycle-uddannelser. Dette gælder f.eks. institutioner som de nationale konservatorier i Paris og Lyon, Royal Academy of Music i London og Hochschule für Musik Hanns Eisler i Berlin. Og hvis ikke der sker noget her i landet, kan man frygte, at Danmark mister terræn i forhold til den internationale udvikling og 'rykker ned' i en anden klasse end de institutioner, vi ellers er på linje med og sammenligner os og samarbejder med.

I den kommende proces er det afgørende at sikre, at KUV tydeligt adskiller sig fra akademisk videnskabelig forskning. KUV er et anliggende for kunstnere (jf. det europæiske konservatorienetværk AEC, der allerede i 2007 viste vejen og i korthed beskrev artistic research som "research conducted by or with Artists for the Arts"). Det er hele pointen. Tilsvarende bør hverken refleksionsformerne eller dokumentationen begrænses til skriftlighed. Og netop her er der behov for nytænkning og udvikling af særlige former og formater, som optimalt kan afspejle både kunstnerens og den givne kunstarts naturlige udtryks- og formidlingsmåder.

Et yderligere særpræg er de flydende grænser mellem kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed, som karakteriserer visse KUV-projekter. Også her er der vigtige afsæt for udviklingen af alternativer til den akademiske forskning.

Sverre Rødahl er i sin artikel inde på det centrale spørgsmål om kvalitet og kvalitetsvurdering. Jeg er helt enig i, at det her gælder om at være på vagt lige fra start. Det vil være katastrofalt, hvis vi i den fremtidige udvikling af KUV skulle falde mellem de berømte to stole, hvor hverken det kunstneriske produkt eller den tilhørende refleksion lever op til de allerhøjeste kvalitetskrav. Det er derfor af stor vigtighed, at kommende dimittender og kandidater fra de kunstneriske uddannelsesinstitutioner allerede under deres uddannelse lærer at arbejde metodisk med koblingen mellem kunst og refleksion.

På DKDM har en såkaldt refleksionsopgave i en årrække været en obligatorisk del af kandidatuddannelsen, og her har udviklingen yderst lovende bevæget sig fra ret famlende småopgaver til en række nybrydende og perspektivgivende mindre afhandlinger, der er kendetegnet af at være 'noget andet' end lånt akademia, noget, der kan bidrage til koblingen af kunst og refleksion, og dokumenteret i en varig form.

I sin indledning skriver Anne Gry Haugland, at antologien er en god platform for videndeling og den løbende diskussion af KUV. Der er for mig ingen tvivl om, at den vil kunne indgå som et værdifuldt input til KUR-institutionernes ledelser, når de i den kommende tid hver for sig – og sammen – skal arbejde videre med udviklingen af vision(er) og strategi(er) på området. Det er på høje tid, at vi i Danmark kommer videre og får skabt politisk forståelse for behovet for kunstneriske third cycle-uddannelser og egentlige KUV-stipendier på linje med ph.d.

Men uanset hvor dette ender, er antologien egnet som inspiration for de efterhånden mange, som i stigende grad føler trang til 'at springe på toget' og bidrage til udviklingen af KUV til gavn for såvel kunsten som uddannelserne. God fornøjelse.

INDLEDNING

Af Anne Gry Haugland

KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) har i de senere år fyldt stadig mere på de højere kunstneriske uddannelser i Danmark. Ikke alene fordi KUV indgår som et lovkrav i udviklingen af hovedparten af uddannelsernes vidensgrundlag. Men også fordi KUV spiller en væsentlig rolle i det internationale felt af kunstuddannelser, som de danske kunstuddannelser samarbejder og sammenligner sig med. Gennem de sidste årtier er der foregået en livlig international debat om, hvad KUV (eller 'artistic research', som den gængse internationale betegnelse lyder) er og bør være, herunder hvordan det adskiller sig fra traditionel akademisk forskning på den ene side og kunstnerisk praksis på den anden side.

I Danmark er vi kommet sent i gang med disse diskussioner, og diskussionerne har været spredte og ofte foregået lokalt på de enkelte skoler. Et vendepunkt kom i 2012, da Kulturministeriet udgav en rapport om KUV. Rapporten indeholder blandt andet en gennemarbejdet definition på KUV, som skolerne har benyttet siden da, og som derfor har været med til at samle diskussionerne. Ifølge denne definition er KUV "en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet", som det hedder i rapporten. KUV er altså en aktivitet, der udføres af kunstnere, der gennem deres kunstneriske praksis udforsker, afprøver og stiller spørgsmål – og som formidler disse undersøgelser til deres fagfæller.

På kunstuddannelserne udformer KUV sig som større eller mindre projekter udført af en eller flere lærere på skolen, evt. med deltagelse

af studerende. Nogle gange er projekterne finansieret gennem skolens eget budget – andre gange er de finansieret gennem en ekstern bevil-
ling, f.eks. Kulturministeriets årlige pulje til KUV, som kan søges af
kunstuddannelserne under Kulturministeriet. KUV giver således
kunstuddannelserne mulighed for at lave deres egen 'grundforskning',
hvor projekterne kan bygges op om kunstneriske undersøgelser og
eksperimenter, der ikke nødvendigvis har det traditionelle kunstneri-
ske produkt (udstillingen, koncerten, filmvisningen osv.) som primæ-
re mål.

KRITISK REFLEKSION OG REFLEKSIONSFORMER

Begrebet 'kritisk refleksion' fylder meget i KUV, både når det gælder
de overordnede diskussioner og de konkrete projekter. Den kritiske
refleksion står centralt i den førnævnte definition af KUV, og det er
samtidig et begreb, der bringer betydning med sig fra andre kontek-
ster (f.eks. fra forskningsverdenen). Der er derfor en stadig diskussion
i gang for at præcisere, hvordan den kritiske refleksion bør forstås spe-
cifikt inden for KUV.

At kunne reflektere kritisk over en proces kræver først og fremmest en
form for distance til det, der reflekteres over. Man skal kunne 'træde
et skridt tilbage' fra processen og beskrive den 'udefra' så at sige. Som
del af den kritiske refleksion kræves det også, at man placerer sin egen
proces i en *faglig kontekst*, dvs. at man er sig bevidst om, *hvorvidt* og i
givet fald *hvor* og *hvordan* de spørgsmål, man behandler, har været be-
handlet før. Desuden kræver den kritiske refleksion en eksplicitering
af og refleksion over, hvordan man selv foretager sine undersøgelser
– altså en bevidsthed om den *metode*, man benytter sig af i sit arbejde
med projektets spørgsmål. Endelig skal den kritiske refleksion doku-
menteres og formidles på en sådan måde, at den er tilgængelig – også
efter projektets afslutning. Den kritiske refleksion i KUV adskiller sig
på denne måde fra den personlige og ofte private refleksion i den in-
dividuelle kunstneriske praksis; den kritiske refleksion i KUV retter
sig mod et fagfællesskab, hvor den enkelte kunstners viden og erfaring
kan deles med fagfæller og således indgå i en fælles pulje af viden og
erfaring. Vel at mærke på en måde, der supplerer de erkendelser, der
formidles gennem det kunstneriske værk.

Men hvordan finder man en form på den kritiske refleksion, som bedst muligt indfanger de erfaringer og erkendelser, som er interessante i kunstneriske processer? Hvilket 'sprog' kan man benytte sig af? Erfaringerne fra andre lande, f.eks. fra Norge (som er det land, hvis KUV-definition den danske 'KUV-model' har hentet mest inspiration fra), viser, at de fleste KUV-projekter ledsages af en skriftlig refleksion, der som regel er skrevet i allerede kendte genrer som rapporten, journalen eller den videnskabelige artikel. Det har været fremført i KUV-diskussionen, at KUV som vidensfelt bør udvikle egne refleksionsformer i stedet for at overtage refleksionsformer fra andre fagområder. Et vægtigt argument for at udvikle egne refleksionsformer har været, at man ved at overtage andre områders refleksionsformer så at sige 'spiller på udebane', hvilket giver flere udfordringer. De overtagede (refleksions)former kan virke fremmede og uproduktivt styrende for processen. Når refleksionsformerne er lånte, bringer de en stærk fagtradition med sig, som ikke nødvendigvis passer ind i det kunstneriske projekt. Der kan derved være fare for, at den ramme, som formen sætter for den kritiske refleksion, ikke tilgodeser det egentlig interessante i projektet. Desuden kan lånet fra traditionelle akademiske felter bringe krav eller forventninger med sig, som ikke bringer KUV videre. Spørgsmålet er da, om man kan skabe et sæt former for kritisk refleksion i KUV, der vil kunne råde bod på det.

Noget, der i min optik taler imod et særligt sæt 'KUV-refleksionsformer', er KUV's definitoriske forankring i en kunstnerisk praksis. Af kunsten kræver vi ikke, at dens refleksioner skal udspille sig inden for et allerede givet rammesæt, tværtimod. Mange kunstnere er netop optaget af at udvikle rammerne for behandling af et materiale undervejs i den kunstneriske proces – eller at sætte egne regler for, hvordan et givent materiale skal behandles i det enkelte værk. Det er min erfaring, at KUV-projekter ofte søger refleksions- og formidlingsformer, som har en tidslig dimension. Forklaringen kunne netop være, at den form for indsigt og erkendelse, som udvikles gennem KUV, ofte ikke er opnået som opfyldelsen af et på forhånd defineret mål; det kunstneriske interessante ligger måske snarere i den måde, hvorpå processen har bevæget sig undervejs. Det er således ofte selve vejen til målet, og ikke så meget målet i sig selv, der virker inspirerende for fagfæller i

KUV-miljøet. I stedet for at bruge kræfterne på at finde frem til et sæt særlige KUV-refleksionsformer vil en mulig anden vej kunne være at fastholde, at udvælgelsen og/eller udviklingen af relevante refleksionsformer i hvert enkelt KUV-projekt i sig selv er en central del af den kritiske refleksion i KUV. Derved kan man matche den individualitet, eller særegenhed, som er det kunstneriske udtryks særkende. I tilgift kan man derigennem måske også lettere bevare fokus på videndeling – på det, at man ønsker at videregive noget til nogen andre – frem for på at opfylde et på forhånd fastlagt formkrav.

Dokumentation og formidling af den kritiske refleksion i KUV er andet og mere end en artikel i en antologi som denne. I mange projekter formidles den kritiske refleksion gennem en vifte af forskellige formidlingsformer. Nogle refleksioner egner sig til at dele med kolleger og studerende gennem et foredrag eller en masterclass, der måske dokumenteres på video, andre refleksioner rettes mod en snæver kreds af specialiserede fagfæller gennem en artikel i et fagtidsskrift, og nogle refleksioner egner sig til et bredere forum på tværs af kunstarterne, ja måske ligefrem på tværs af fagfelter og vidensformer. Mens de to førstnævnte former for videndeling lægger sig op ad former, der i forvejen er kendt på kunstkolerne, er det straks mere vanskeligt med den sidstnævnte bredere formidling. Der er enkelte internationale kanaler for formidling af KUV, hvoraf Society for Artistic Researchs internetbaserede udgivelse *Journal for Artistic Research* (JAR) nok er den mest kendte. Denne antologi er en del af en række danske tiltag for at skabe fora for videndeling af KUV på nationalt niveau kunstkolerne imellem – af andre tiltag kan nævnes KUV-seminarer med deltagelse fra alle kunstkolerne arrangeret af kunstuddannelsernes tværinstitutionelle KUV-netværk, som arbejder med udvikling af KUV-området uddannelserne imellem.

ANTOLOGIEN

KUV-antologiens vigtigste formål er således at tjene som et forum for videndeling og for den løbende diskussion af KUV. Et forum, hvor det er muligt at præsentere KUV på tværs af kunstarter og kunstuddannelser og dermed nå ud til en bredere kreds. En kreds, der omfatter alle, som har interesse i de erfaringer og indsigter, som KUV kan bidrage

med – og som måske fra andre fagområder kan byde ind med nye vinkler og perspektiver, der kan være med til at udvikle feltet.

Jeg har i antologien ønsket at have fokus på konkrete eksempler. De seneste årtiers mere teoretisk orienterede diskussioner af KUV har været interessante og uden tvivl en nødvendighed i og med, at der er tale om et felt – et paradigme – under opbygning, hvor der er stort behov for at afklare og afstemme brug af begreber, definitioner osv. Men det, som vi i høj grad har brug for nu, er konkrete erfaringer og gode eksempler. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er per definition dybt forankret i den kunstneriske praksis, og det er gennem denne praksis, at den egentlige udforskning og udvikling af begrebet bør finde sted. Det er denne forskydning af fokus, som antologien gerne vil understøtte. Grunden skal gødes for, at den kunstneriske praksis og de teoretiske diskussioner i stigende grad kan gå hånd i hånd.

En antologi er en levende størrelse. Det har jeg som redaktør oplevet på nærmeste hold i mit arbejde med denne bog. Man sætter en ramme, gør sig sine forestillinger, inviterer en række skribenter til at fylde rammen ud, og derfra begynder antologien at vokse på sin egen måde. Det er netop denne kvalitet ved antologien som genre, som i mine øjne gør den velegnet i KUV-diskussionen, som den ser ud nu: Refleksionen over KUV må nødvendigvis foregå samtidig med udviklingen af det. Hvis man vil tegne et billede af de diskussioner og den praksis, der foregår på de danske kunstsoler, må man give plads til mange stemmer. Antologiformatet giver denne plads.

Jeg har yderligere forsøgt at indfange så mange stemmer som muligt ved at give vide rammer for formen på bidragene. Bortset fra en overordnet formel homogenisering af tegnsætning og typografi for at øge læsevenligheden af bogen har jeg tilstræbt, at hvert bidrag fik plads til at definere sin egen form og udtryk. Enkelte bidrag er endda delvis gået fri af denne homogenisering for at tilgodese stilistiske ønsker. Der ligger naturligvis en begrænsning i, at antologien er baseret på tekst og billeder. Dermed skriver antologien sig ind i en generel diskussion i KUV-feltet af, hvorvidt og i hvilket omfang den skriftlige form er egnet i KUV-sammenhæng – og hvordan man kan tilgodese andre refleksions- og

dokumentationsformer end de skriftlige. Det sidste bidrager antologien ikke konkret til, men beskrivelserne af de forskellige projekter og deres dokumentations- og refleksionsformer kan forhåbentlig inspirere kommende projekter til at finde frem til netop de former for refleksion og dokumentation, der tjener det enkelte projekt bedst.

BIDRAGENE

Antologiens bidrag falder i to hovedgrupper: En gruppe af skribenter, der behandler en række overordnede temaer inden for KUV, og en gruppe af skribenter, der beskriver et konkret KUV-projekt, som de har arbejdet med. Alle tager de udgangspunkt i konkrete erfaringer med KUV, hvad enten det gælder eget KUV-projektarbejde eller arbejde med KUV på institutionelt niveau.¹

Sidstnævnte gælder for sceneinstruktør og tidligere rektor ved bl.a. Statens Scenekunsthøjskole Sverre Rødahl, der bringer en bred erfaring fra KUV i de nordiske lande med ind i sit bidrag om kvalitet og vurdering i forbindelse med KUV. De vilkår, som KUV skal udvikles under, er i sagens natur meget afhængig af politiske prioriteringer, og disse har været og er stadig meget forskellige fra land til land. Sverre Rødahl giver, med udgangspunkt i erfaringerne fra Norge og Sverige, sit bud på, hvordan man kan inkorporere en kvalitetssikring i de formelle rammer for KUV og ikke mindst, hvordan dette kan gøres, så det bidrager positivt til arbejdet med det enkelte projekt. Det fremgår tydeligt af Sverre Rødahls bidrag, at spørgsmålet om kvalitet og vurdering af kvalitet ikke alene har relevans på et institutionelt niveau, men også betyder meget for den enkelte kunstners arbejdsproces. Antologiens anden stemme taler norsk. Det er et bidrag fra maler og komponist Bjørn Kruse, der har gæstet Danmark i KUV-sammenhæng ved flere lejligheder, blandt andet som moderator ved KUV-netværkets første seminar i efteråret 2015. Bjørn Kruse lægger i sit bidrag et tværfagligt perspektiv på KUV. Han argumenterer for, at det er befordrende for den kritiske refleksion (som er en væsentlig del af KUV) at bevæge sig udenfor sit eget fags rammer. I mødet med de andre kunstneriske discipliner opnås en ny indsigt i ens egen kunstneriske disciplin, fremfører Bjørn Kruse, og hans bidrag forfølger dette interdisciplinære perspektiv i både kunstnerisk og pædagogisk retning.

Et andet tema tages op af komponist og pianist Lars Brinck, der lader sit bidrag kredse om 'det kunstneriske argument'. Med begrebet 'det kunstneriske argument' fokuserer Lars Brinck på, hvordan man kan udvikle argumentationsformer og metoder inden for KUV – herunder hvordan man formidler nogle af de særlige erkendelsesformer, der knytter sig til de kunstneriske processer. Hvor Lars Brincks bidrag koncentrerer sig om kunstnerens indre fornemmelse af, hvornår noget 'falder i hak' rent kunstnerisk, beskriver den tværmediale kunstner Maj Hasager i sit bidrag en kunstnerisk proces, der er rettet mod mødet med omverden. Hun peger gennem eksempler fra sin egen researchbaserede praksis på, hvorledes kunstneren gennem sin kunstneriske praksis kan skabe relationer og forbindelser mellem områder, som normalt opleves og fremstilles som værende adskilte. Kunsthistoriker Lisbet Tarp har også blik for relationer mellem kunstnerisk praksis og dens politiske og samfundsmæssige kontekst, når hun i sit bidrag *Krukker og Guld* lægger et historisk perspektiv på KUV. KUV-debattører har gennemgående ikke udvist den store historiske interesse. Spørgsmålet om, hvad der ligger af erfaringer inden for kunstens egen verden, når det gælder refleksion over kunstneriske processer, som kunne bruges i en nutidig KUV-diskussion, er nok blevet stillet, men ofte kun sporadisk behandlet. Lisbet Tarp giver med sit indlæg et bud på, hvordan det kan gøres. Hun tager udgangspunkt i to konkrete tilfælde fra 1500-tallet, hvor kunstnere har reflekteret over egen praksis. Lisbet Tarp viser dels, hvilke former refleksionerne antager hos de to kunstnere, og dels hvordan refleksionerne har indgået i en forhandling om magt og viden i en videnskultur i forandring. Som det sidste bidrag i den tematiske del af antologien står bidraget fra Arne Bro, prorektor ved Den Danske Filmskole. Med udgangspunkt i fire pilotprojekter, som Filmskolen har gennemført, beskriver Arne Bro, hvordan en række af Filmskolens grundværdier, herunder forståelsen af 'undervisning' i Filmskolens regi, bringes ind i arbejdet med KUV på Filmskolen.

Efter disse tematisk orienterede bidrag vender antologien blikket mod konkrete KUV-projekter og præsenterer en vifte af projekter fra de forskellige kunsthøjskoler. Den Danske Scenekunsthøjskole lægger ud med to bidrag. Scenograf Louise Beck skriver om KUV-modningsprojektet

Looking for Courage – et projekt, der tager udgangspunkt i et ikonisk fotografi fra demonstrationerne på Den Himmelske Freds Plads i Beijing i 1989. Louise Becks bidrag viser, hvordan et projekt kan vokse frem over tid, og hvordan flere forskellige hændelser og oplevelser, som ikke umiddelbart er forbundne, tilsammen kan sætte en proces i gang, der undervejs på det nærmeste suger materiale og andre aktører til sig. Det andet bidrag fra Den Danske Scenekunstscole er skrevet af billedkunstner, installationskunstner og -performer Barbara Wilson og beklædningsdesigner Charlotte Østergaard. Det omhandler deres fælles projekt *WØ6o8 – Stedsspecifikke iscenesættelser*. I *WØ6o8* har Barbara Wilson og Charlotte Østergaard undersøgt, hvordan man kunne lade specifikke rum og steder være afgørende for en iscenesættelses udtryk. De har iscenesat så forskellige steder som Yrsas Plads i København og entréen i Barbara Wilsons lejlighed. Arbejdet med de forskellige rum satte fokus på en række aspekter ved den måde, som rummet kan bidrage til iscenesættelsen på – og på hvordan brugen af rummet kan åbne dialogen mellem de mange aktører, der er involveret i skabelse af scenekunst.

Antologiens bidrag fra musikkens verden begynder med to komponister fra Rytmask Musikkonservatorium. Jazzpianist og komponist Jacob Anderskov bidrager med en beskrivelse af sit projekt *Habitable Exomusics* – et projekt, hvor han satte de struktureringsprincipper, han benytter sig af under improvisation, under lup. *Habitable Exomusics* indeholdt både en kortlægning af disse principper og en kunstnerisk undersøgelse af de afdækkede principper i form af en række nyskrevne værker. Saxofonist og komponist Laura Toxværd arbejder i projektet *Komposition af grafiske og soniske værker gennem improvisatorers medskabelse* med forholdet mellem komposition og improvisation. Kompositionerne, hun skaber i projektet, skal på samme tid være værker i den forstand, at de kan genkendes fra den ene opførelse til den anden, og rumme plads til de deltagende musikeres improvisationer og dermed være forskellige fra opførelse til opførelse. Som en del af projektet arbejder Laura Toxværd også med grafiske partiturer frem for nodeskrift – partiturer, der på en enkelt side visuelt gengiver strukturen og hele forløbet i værket.

I arbejdet med antologien fik jeg mulighed for at tale med folke-musiker, violinist og komponist Kristine Heebøll fra Syddansk Musikkonservatorium, der fortalte mig om sit projekt *Storspil i folke-musik*. Samtalen dannede baggrund for teksten ”Det gælder om at bevare taw’et”, som omhandler baggrunden for projektet, projektets form og dets formidling. I *Storspil i folkemusik* stiller Kristine Heebøll spørgsmålet, hvad der sker, når man overfører en kunstnerisk form fra lille til stor skala, fra folkemusikkens traditionelle lille gruppe musikere til et stort orkester. Hvordan dette skift påvirker – udvider, begrænser eller begge dele – folkemusikken. Og hvad man igennem skala-ændringen kan få øje på af vigtige aspekter ved folkemusikkens særlige udtryk.

Billedkunstner Katya Sander fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler bidrager med en tekst om projektet *Mediated Matter – Developing tools and methods for contemporary art with 3D technology*. Et projekt, der har inkluderet flere af skolens lærere og studerende i en række undersøgelser af 3D-teknologi. Katya Sander fokuserer i sit bidrag især på de undersøgelser, der har omhandlet optagelser af kroppe i bevægelse, herunder arbejdet med motion-capture-teknologi. *Mediated Matter* går den modsatte vej i forhold til den ’usynliggørelse’ af de bagvedliggende teknologier, der som regel er målet med udviklingen af brugerflader; ved at bruge teknologien ’forkert’ afdækker *Mediated Matter* et æstetisk potentiale i disse teknologier, som kan berige samtidskunsten og indgå i dens udforskning og fortolkning af den virkelighed, vi befinder os i – reel såvel som virtuel.

Fra Det Kongelige Danske Musikkonservatorium kommer to bidrag, som begge indeholder spørgsmål til den klassiske musikers tilegnelse af værket. Organist Bine Bryndorf udforsker det, hun i sin undertitel kalder ”den inspirerende trekant”, nemlig forholdet mellem kompositionen, instrumentet og musikeren. I projektet *Den genfundne klang* udnytter Bine Bryndorf en unik kombination af omstændigheder – en ganske særlig førsteudgave og et velbevaret, restaureret orgel – til at se med nye øjne på et af dansk orgelrepertoires hovedværker, Carl Nielsens *Commotio*. Bine Bryndorf undersøger, hvordan mødet med det tætteste, man måske kan komme på en ’original’ klang i opførelsen af *Commotio*, påvirker hendes forståelse af værket, og hun peger dermed

på nogle centrale processer i den klassiske musikers kunstneriske arbejde, udspændt som det er mellem noder, instrument og fortolkning. Pianisten Søren Rastogi ønsker med sit projekt *FormingPerforming* at få en øget forståelse for, hvad der præcis sker i den klassiske musikers øvelokale. Med sin egen indstuderingsproces i fokus stiller han spørgsmål som: Hvordan øver jeg? Hvordan påvirker min øvning min indlæring? Hvordan og hvornår træffer jeg de kunstneriske valg under indstuderingen? Alt sammen spørgsmål, der i første omgang kan sætte fokus på, hvordan de mange timer i øvelokalet bedst udnyttes i vejen mod fortolkningen af et værk. *FormingPerforming* sætter desuden et særligt fokus på den selvrefleksive position, som ofte er en del af den kritiske refleksion i KUV: Søren Rastogi oplevede nemlig undervejs i projektet, at selve det at kaste et kritisk refleksivt blik på sin øvning ændrede den proces, som var objektet for hans undersøgelse, nemlig øvningen. Der kan man tale om den kritiske refleksion som en øvelse i at gå på et møbiusbånd!

Komponisten Lasse Laursen fra Det Jyske Musikkonservatorium bidrager med en artikel med udgangspunkt i projektet *Instrumentationsmetoder i lydorienteret komposition*. Valg af instrumenter og samspillet mellem disse er af stor betydning for kompositionsprocessen – alligevel er emnet 'instrumentation' ikke særlig systematisk behandlet i faglitteraturen. I *Instrumentationsmetoder i lydorienteret komposition* kortlægger Lasse Laursen nogle af de instrumentationsteknikker, der kendetegner det 21. århundredes kompositioner, for derigennem at tegne et billede af den praksis, der har hersket inden for området. I artiklen 'Instrumentation af lydoptagelser' fokuserer han på den del af instrumentationen, som knytter sig til lydefterligning af lydoptagelser, hvad enten det gælder tale, hverdagslyde som lyden af øl, der hældes på glas, eller elevatorøre, der lukker, eller lyden af fuglestemmer. Fra Det Jyske Musikkonservatorium kommer også sanger Turid Nørlund Christensen, som i sit bidrag *Kreativt sammenspil ud fra et kreativitets- og erfaringsbaseret perspektiv* er inspireret af kreativitetsforskningen. Ved at bruge begreber fra dette felt kan hun sætte ord på de erfaringer, hun har gjort sig både i sit eget kunstneriske arbejde og som underviser – og dermed peger Turid Nørlund Christensens bidrag også på den nære forbindelse, der ofte er mellem kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed.

Antologiens bidrag er som sagt begrænsede formmæssigt af det skriftlige format, som antologien tilbyder. Men dette format bruger skribenterne til gengæld på flere forskellige måder. For blot at nævne nogle få eksempler: Lars Brinck benytter sig af to parallelle spor for at indbygge en dialogisk dynamik i sin tekst. Jacob Anderskovs bidrag har en montage-lignende karakter, hvor de blog-indlæg og interviews, som har været en vigtig del af projektets refleksionsrum undervejs i arbejdet, får plads i teksten som dokumentation af forskellige faser i processen. Bine Bryndorf bruger også flere spor i sin tekst: Et personligt, oplevelsesbaseret spor, og et spor, der formidler historiske fakta fra hendes research-arbejde. Dermed afspejler hendes tekst kernen i projektets refleksion, nemlig den stadige bevægelse mellem hendes egen erfaringshorisont som musiker og det historiske materiale, hun afdækker om værket. Alle 'projektskribenterne' beskriver på den ene eller anden måde forløbet i deres projekt og de refleksioner og beslutninger, de har truffet undervejs. Nogle fokuserer på projektets overordnede linjer, andre går mere i detaljer med det praktiske arbejde med projektet. Nogle er primært rettet indad mod kunstnerens egne processer, andre retter mere blikket udad mod andre fagområder, en del gør begge dele. Tilsammen tegner de et billede af, hvad der optager de kunstnere, der arbejder med KUV ved de danske kunstneriske uddannelser i disse år.

Jeg håber, at læseren af antologiens tekster inspireres af de greb, der er foretaget, iagttager forskelligheden og måske får øje på brudflader, finder afsæt til diskussioner, nye spørgsmål, mulige samarbejder og ikke mindst – ser det store potentiale i udviklingen af KUV-feltet. Jeg har i arbejdet med antologien haft lejlighed til at følge flere af disse projekter tæt, og jeg er ikke i tvivl om, at der her foregår noget kunstnerisk vigtigt og interessant. Det er KUV-feltets opgave over de næste år at blive stadig bedre til at formulere og dele den særlige form for indsigt og viden, som det kunstneriske udviklingsarbejde genererer.

TAK!

Først og fremmest vil jeg gerne takke alle bidragyderne, der har afsat tid og arbejdsindsats til at medvirke i antologien. Uden deres åbenhed, engagement og velvillighed havde der ikke været en antologi. Mit arbejde med antologien har været en del af et forskningsprojekt

om KUV finansieret af Det Frie Forskningsråd, som jeg har udført ved Københavns Universitet, og jeg vil gerne her takke Det Frie Forskningsråd for dets støtte til projektet. Kulturministeriets rektorer (KUR) har støttet antologien ved en finansiering af antologiens udgivelse gennem en fælles pulje til tværetetisk samarbejde. Rektorerne har endvidere været behjælpelige med at udpege KUV-projekter til beskrivelse i antologien – mange tak for denne hjælp og opbakning.

Jeg har under hele projektet været tilknyttet Det Kongelige Danske Musikkonservatorium som KUV-rådgiver. Det har været særdeles frugtbart for mit forskningsprojekt, at jeg i så høj grad har været involveret i praktisk KUV-arbejde undervejs. Jeg skylder derfor en særlig tak til Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, som på alle planer har været en uvurderlig partner undervejs i projektet. Også stor tak til Anne Heide sammestedsfra for beundringsværdig fleksibilitet og godt samarbejde i forbindelse med korrekturlæsning af antologiens tekster. En tak skal også gå til kulturjournalist Bodil Maroni Jensen for korrekturlæsning af antologiens norsksprogede bidrag. Antologien kunne heller ikke have fået sin nuværende form, hvis ikke jeg som repræsentant for Det Kongelige Danske Musikkonservatorium havde været en del af det foromtalte tværinstitutionelle KUV-netværk. Jeg skylder netværket stor tak for sparring under arbejdet med antologien.

En anden vigtig sparringspartner under hele mit forskningsprojekt (ja, gennem mange år) har været teoretisk biolog og videnskabsteoretiker, lektor Claus Emmeche, som jeg ikke kan takke nok for hjælp og givende respons. Sidst, men ikke mindst, vil jeg gerne takke Barbara Wilson og Charlotte Østergaard, som generøst lod mig bruge billedet af det blå håndaftryk fra deres visning af KUV-projektet WØ6o8. Ud over at være et smukt billede rummer motivet også associationer til de aspekter ved KUV, som har været vigtige for mig at fastholde i arbejdet med denne antologi – fra håndaftrykket som billede på kunsten i sin urform i form af aftrykket af fortidsmenneskets hånd på en hulevæg, til forestillingen om KUV som et felt, der medregner og medtænker håndens (kroppens) vej til viden i mødet med materialet.

1. Projekterne, som beskrives i antologiens bidrag, er alle projekter udført på kunstskeoler, der hører under Kulturministeriet. Design- og arkitektskolerne, der også bedriver KUV, hører under Forskningsministeriet – man kan læse mere om dette forhold i Sverre Rødahls bidrag. Når jeg i antologien har koncentreret mig om kunstskeolerne under Kulturministeriet, skyldes det, at mit forskningsprojekts primære samarbejdspartnere har været repræsentanter fra disse skoler.

Sverre Rødahl, cand.mag. fra Universitetet i Oslo, uddannet sceneinstruktør ved den norske Statens Teaterskole. Sceneinstruktør 1972-1998 ved de fleste professionelle norske teatre, dramaturg og oversætter. Underviser ved norske og danske teaterskoler 1982-2015. Teaterchef ved Nationaltheatret i Oslo. Rektor for Statens Teaterhøgskole 1992-97.

Flyttede til Danmark i 1998. Rektor for Statens Teaterskole/ Statens Scenekunstscole 2003-2015.

Medlem af en række udvalg, komitéer og bestyrelser, med særligt fokus på kvalitetsudvikling, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, forskning og uddannelsesspørgsmål. Medlem af div. bedømmelsesudvalg for kunstnerisk ph.d., professorater m.v. Medlem af udvalg for kvalitetsbedømmelse af uddannelser i Sverige, Island og Belgien. Medlem og leder af nordiske og europæiske netværk.

FORUDSÆTNINGER FOR KVALITET I ARBEJDET MED KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED

Af Sverre Rødahl

STATUS FOR KUV I DANMARK

Denne artikel har til opgave at drøfte en række aspekter omkring det, man med en samlebetegnelse kan kalde *kvalitet og kvalitetsudvikling* i forbindelse med kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV). For at sætte kvalitetsudvikling ind i en sammenhæng vil artiklen gennemgå nogle grundlæggende forudsætninger for, at KUV kan eksistere i et miljø, hvor kvalitet er i fokus. Den vil belyse problematikker omkring *vurdering og bedømmelse* af et KUV-projekt, og – som en naturlig forlængelse af temaet kvalitetssikring – behandle spørgsmål omkring relationen mellem de tre hovedbestanddele af KUV-projektet: Det kunstneriske værk, refleksionen over KUV-projektets proces og resultat samt dokumentation og formidling af KUV-projektets proces. Endelig vil artiklen sætte fokus på *det kunstneriske værks* særlige funktion og betydning i forbindelse med et kunstnerisk udviklingsprojekt.

Både nationalt og internationalt er kunstnerisk udviklingsvirksomhed/artistic research en relativt ny gren på det store forskningstræ. Mens akademisk forskning inden for humaniora, inklusive den type akademisk forskning, som retter sig mod de enkelte kunstarter, allerede har lange traditioner, så er den kunstneriske, praksisbaserede forskning, hvor en kunstner forsker i direkte relation til arbejdsprocessen med og resultatet af eget værk, af forholdsvis ny dato.

I de seneste årtier er der vokset en relativt omfattende praksisbaseret kunstnerisk forskningsvirksomhed frem, ikke mindst i Europa, med

egne kriterier og egen praksis, primært knyttet til den praksisorienterede uddannelsesvirksomhed ved de kunstneriske uddannelsesinstitutioner. I flere lande er denne type forskningsvirksomhed med til at bygge bro mellem videregående kunstnerisk uddannelse og professionel kunstnerisk virksomhed. Kvalitetskriterier for denne type forskning drøftes i mange sammenhænge, både i forskningsmiljøerne, i kunstneriske miljøer og med de offentlige myndigheder.

Danmark er et af de sidste lande i Europa, der har formaliseret og udviklet denne form for forskning som *videngrundlag* for højere videregående kunstuddannelse. Mens denne artikel skrives, mangler dansk KUV fortsat i stor grad formalia og entydig praksis i forhold til *gen-nemførelse, vurdering og bedømmelse*. Kravene til refleksion og dokumentation er endnu ikke formuleret tilstrækkeligt klart. Og vi er kun i startfasen, hvad gælder en formaliseret *kvalitetssikring* af uddannelsesinstitutionernes praksis på området.

Danmark i forhold til andre lande

Årsagen til, at Danmark halter efter, skal søges i mange forhold. Selve organiseringen af højere videregående kunstuddannelse i Danmark er på flere måder anderledes end i mange af de lande, det er naturligt at sammenligne os med. De kunstneriske uddannelser i Danmark har i mange år tilhørt Kulturministeriets ressortområde. Dette har i flere henseender været en fordel, men det har faktisk også ført til, at videregående kunstnerisk uddannelse har haft en anden, og langsommere, uddannelsesmæssig udvikling sammenlignet med de øvrige videregående uddannelser i landet. Læringsmiljøerne ved de kunstneriske uddannelsesinstitutioner er små, idet institutionerne i Danmark stort set har undgået de større sammenlægninger, som man ellers har set i Europa. Fagmiljøerne er derfor primært 'monofaglige' – fagspecifikke inden for én bestemt kunstarts uddannelse, og der har ikke været tradition for, at skolerne samarbejder på tværs omkring kunstnerisk udviklings- og forskningsvirksomhed. Endelig mangler de videregående kunstneriske uddannelser i Danmark et tredje uddannelsesniveau over det kunstneriske bachelor- og kandidatniveau (ph.d. eller 'Third cycle'), hvilket får betydning for den svage formelle status, som kunstnerisk udviklingsvirksomhed har i en dansk kontekst. Og derved er

der, som direkte følge af det sidstnævnte, ingen formaliseret uddannelse til KUV-forsker¹ i Danmark. Som et væsentligt aspekt skal også nævnes, at finansieringen af KUV her i landet er væsentligt ringere end i de lande, det er naturligt at sammenligne os med.

Disse aspekter har betydning for den samlede status for kvalitets sikring, vurdering, bedømmelse, formidling og udvikling af KUV i Danmark. Artiklen vil primært tage udgangspunkt i dansk KUV-praksis, men vil også trække på erfaringer fra andre lande, primært de øvrige skandinaviske lande. Endelig vil den foreslå udviklingsstrategier og tiltag, der forhåbentlig vil kunne føre KUV i Danmark videre.

DET FORMELLE RAMMEVÆRK

I tre forskellige officielle sammenhænge de senere år er der kommet bidrag til definition og rammesætning af KUV i Danmark. Disse har haft betydning for kvalitetsudviklingens retning:

Kvalifikationsramme/gradstypebeskrivelse

Den generelle kvalifikationsramme for de videregående uddannelser nævner ikke kunstnerisk udviklingsvirksomhed eller kunstnerisk praksis som muligt videngrundlag, kun forskning og videnskab.² Men i 2009 fik de kunstneriske uddannelser under Kulturministeriet – som et tillæg til kvalifikationsrammen – deres egen såkaldte gradstypebeskrivelse.³ I kravspecifikationen til kandidatniveauet står der bl.a., at den studerende ”inden for fagområdet (skal) have viden, som på udvalgte områder er baseret på internationalt anerkendt kunstnerisk praksis, kunstnerisk udviklingsvirksomhed og førende forskning inden for relevante fagområde.” Man kan sige, at man her formelt introducerer de tre typer videngrundlag for videregående kunstnerisk uddannelse: Kunstnerisk praksis, forskning samt kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed bliver dog ikke defineret.

Udredning om kunstnerisk udviklingsvirksomhed som videngrundlag

I januar 2012 fremlagde Kulturministeriet (KUM) en udredning fra en arbejdsgruppe nedsat med det formål ”at skabe klare overordnede

rammer for gennemførelse, kvalitetssikring og dokumentation af kunstnerisk udviklingsvirksomhed.”⁴ Udredningen understreger allerede i indledningen vigtigheden af at ”definere institutionernes forståelse af – og klargøre kravene til dokumentation af – den kunstneriske udviklingsvirksomhed”. I en pressemeddelelse i forbindelse med fremlæggelsen skriver KUM: ”Selvom institutionerne i dag har en stor kunstnerisk videns- og erkendelsesproduktion, der udvikles med afsæt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed, er store dele af denne aktivitet ikke dokumenteret selvstændigt.”⁵

Udredningen var en milepæl ved det, at det var første gang, der fra myndighedernes side blev gjort et forsøg på overordnet at definere og rammesætte KUV som en *fælles* del af de videregående kunstneriske uddannelsers videngrundlag. Udredningen kom med en række forslag. Nogle af disse forslag er enkeltvis gennemført, men der er siden fremlæggelsen i 2012 ikke kommet en opfølgning f.eks. i form af en samlet strategi fra myndighedernes side vedr. videreudviklingen af KUV i Danmark.

Lige inden udredningen udkom, blev uddannelserne inden for arkitektur og design samt Biblioteksskolen flyttet fra Kulturministeriet til Forskningsministeriet. Dermed er der nu kun syv kunstneriske uddannelsesinstitutioner tilbage under Kulturministeriet: uddannelserne på områderne musik, billedkunst, scenekunst og film.

Lov om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet⁶

I december 2014 vedtog Folketinget den nye lov, der regulerer virksomheden ved de syv kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet. For første gang var alle de kunstneriske uddannelser under KUM samlet under én og samme lov med (næsten) ens rammebetingelser.⁷ Alle institutionerne, med undtagelse af Den Danske Filmskole, har som en del af deres videngrundlag pligt til at udøve KUV. Derudover har visse af institutionerne *pligt* til på videnskabeligt grundlag at drive forskning, mens andre af institutionerne har *mulighed* for at drive forskning. Man kan sige, at man med denne lov nærmer sig en ligestilling mellem forskning på kunstnerisk grundlag (KUV) og forskning på videnskabeligt grundlag, i hvert fald som intention.

DEFINITION AF KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED

Arbejdsgruppen bag KUV-udredningen fra 2012 anbefalede, at institutionerne ”tager udgangspunkt i en overordnet, fælles definition af kunstnerisk udviklingsvirksomhed.” Gruppen var enig om følgende anbefalede formulering:

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet.⁸

Definitionen understreger den tætte forbindelse til KUV-forskerens egen kunstneriske proces, og peger samtidig på vigtigheden af såvel refleksion som formidling. Samtidig ligger der gennem formuleringen en afgrænsning i forhold til akademisk forskning samt til kunstnerisk praksis. Ved at opstille et forslag til fælles, overordnet definition af KUV forsøger arbejdsgruppen samtidig at skabe grundlag for en kvalitetssikring af virksomheden: Dersom definitionen skulle blive anerkendt og anvendt af myndigheder og institutioner, ville den kunne blive en standard for, hvordan KUV skal udøves, bedømmes, meriteres og ikke mindst videreudvikles. En fælles definition, der skal gælde for alle institutioner, ville derved kunne åbne for en formalisering og rammesætning af den praksis, som på de forskellige institutioner tidligere (og til dels fortsat) omtales som hhv. kunstnerisk virksomhed/kunstnerisk forskning/kunstnerisk udvikling/FoU/FoKu eller kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Og som i ringe grad har haft klare fælles rammer og definitioner.

Indtrykket er, at definitionen i dag bruges af institutionerne i meget forskellig grad, men at den generelt fungerer som en ledetråd i arbejdet med udviklingen af KUV.

Ud over denne kortfattede definition foreslår udredningen i de tilhørende præciseringer en række kravsspecifikationer, der skal skabe kvalitet i et KUV-projekt. Blandt andet skal det klargøres, hvorledes KUV-projektet indgår i en større faglig national og international sammenhæng, samt hvordan projektet bidrager til udviklingen af det

pågældende fagområde/kunstområde. Ligeledes understreger udredningen vigtigheden af, at refleksionen skal være offentligt tilgængelig og af blivende karakter. Et væsentligt særkende ved KUV vil ifølge udredningen være, at der sker en *formidling til fagfæller*, i et medie der kan anerkendes, og som kan *benyttes til bedømmelse* af projektet – af fagfæller.⁹

Gennem definitionen og de underliggende præciseringer har udredningen opstillet visse grundlæggende krav til kvalitet: Nogle af disse krav er overordnet set af samme karakter som dem, man stiller til et videnskabeligt forskningsarbejde. Mens andre krav er særegne for KUV. Udredningen ønsker statusmæssigt at ligestille KUV med forskning, men fastslår, at de to i deres grundforudsætninger er forskellige.

ANSVAR FOR UDVIKLING, GENNEMFØRELSE, VURDERING OG FORMIDLING

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er altså i kraft af de nævnte officielle dokumenter og vedtagelsen af den nye lov både et offentligt anliggende, en forpligtelse for uddannelsesinstitutionerne og derved også en ret og pligt for de pædagogiske/kunstneriske ansatte ved institutionerne. KUV skal (sammen med kunstnerisk praksis og visse steder forskning) definere de kunstneriske uddannelsesinstitutioners videngrundlag og repræsentere det højeste niveau af erkendelse og vidensproduktion ved disse institutioner. Derfor vil KUV for kunstskolerne have samme gyldighed og værdi, som forskning har for universiteterne. Dette sætter fokus på, hvem der har ansvar for udvikling og gennemførelse af KUV på institutionerne, og i landet som helhed. Hvordan tegner vi dette område kvalitativt? Hvordan lægger vi grundlaget for en større anerkendelse? Hvordan skaber vi bedre synlighed? Hvordan rekrutterer vi? Hvordan uddanner og udvikler vi dem, der skal bedrive KUV? Hvordan finansieres virksomheden? Der er ingen tvivl om, at ansvaret er delt mellem flere aktører.

Når jeg går så grundigt ind i ansvarsaspektet, er det, fordi kvalitetssikring og kvalitetsudvikling af KUV i høj grad er afhængig af, hvem der har ansvaret, og hvordan ansvaret forvaltes.

Myndighederne

I det øjeblik, dansk lov pålægger uddannelsesinstitutionerne under Kulturministeriet at udøve KUV på deres fagområder, har myndighederne samtidig påtaget sig et ansvar for at lægge forholdene til rette for, at institutionerne kan opfylde kravet, samt at fastlægge rammer for, hvorledes opgaven skal forstås og udøves. Ansvarer fra myndighedernes side er dels at sørge for, at opgaven er finansieret, og dels at sikre, at de formelle rammer er på plads. Hvordan ser disse to områder ud i dag?

Offentlig finansiering

Den øremærkede finansiering af kunstnerisk udviklingsvirksomhed ved de syv uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet kommer fra en pulje, der blev oprettet så sent som i 2013. Puljen er på 3 mio. kroner årligt og kan søges af de syv institutioner samt Forfatterskolen. Puljen gav støtte til 7 projekter i 2013, 8 projekter i 2014 og 9 projekter i 2015. Projekterne er af forskellig længde og med forskellig økonomisk ramme. Ud over denne pulje kan den enkelte institution i begrænset omfang disponere midler fra egne budgetter. Omfanget af disse midler er ukendt, blandt andet fordi der ofte er en uklar grænse mellem KUV, forskning og kunstnerisk virksomhed ved skolerne. Nogle institutioners ansatte har kunstnerisk praksis, forskning og/eller KUV som en del af deres ansættelse, andre institutioner har generelle udviklingsmidler afsat eller giver på anden måde direkte eller indirekte støtte til KUV-projekter. Ikke alle institutioner har en stillingsstruktur, der giver underviserne ret og pligt til at udøve forskning eller KUV. Det ville være interessant at få tal på, hvor store midler der egentlig bruges til KUV i Danmark.

Man kan på nuværende tidspunkt (primo 2016) fastslå, at myndighedernes økonomiske prioritering af KUV på danske videregående kunstneriske uddannelser er beskeden. Hvis man sammenligner med Norge, Sverige eller Finland, er den økonomiske støtte til området i Danmark nærmest opsigtsvækkende ringe.

Det er svært at forstå den lave prioritering, ikke mindst når man ser den omfattende satsning i nabolandene. Det norske stipendiatprogram til kunstnerisk udviklingsvirksomhed har eksisteret siden 2003 og har

i 2016 en årlig bevilling på 39 mio. norske kroner (ca. 30 mio. danske kroner), inkl. et projektprogram. I Sverige er 'konstnärlig forskning' et betydeligt satsningsområde for de videregående kunstuddannelsesinstitutioner. Gennem Vetenskapsrådets bevilling modtager institutionerne ca. 25 mio. svenske kroner årligt (ca. 20 mio. danske kroner) til kunstneriske forskningsprojekter og den nationale kunstneriske forskerskole. Derudover har de større kunstneriske uddannelsesinstitutioner i Stockholm, Göteborg og Malmø direkte bevillinger til 'konstnärlig forskning': Alene Stockholms konstnärliga högskola – Uniarts – har 48 mio. svenske kroner, de tre øvrige i Stockholm tilsammen 23 mio. svenske kroner. I alt har de fire kunstneriske uddannelsesinstitutioner i Stockholm såkaldte 'direkta anslag' til 'konstnärlig forskning' svarende til 57 mio. danske kroner.

I Finland har kunstnerisk forskning haft stor vægt på de kunstneriske uddannelsesinstitutioner i en årrække. Kunstneriske forskningsmidler bevilges direkte til de enkelte (store) uddannelsesinstitutioner: Et beløb på ca. 7 mio. euro (ca. 52 mio. danske kroner) er f.eks. afsat direkte til doktorandprogrammet ved Det kunstneriske universitet i Helsinki. Derudover kommer kunstnerisk forskning ved flere andre kunstneriske institutioner (Aalto-universitetet, Aalto Arts School, Universitetet i Lapland og Universitetet i Tampere) samt en række puljemidler.

Tallene i opstillingen er ikke direkte sammenlignelige, fordi de respektive systemer og antal institutioner i hvert land er forskellige. Det er derfor svært at opgøre, hvad bevillingerne specifikt går til; noget til løn, noget til projekter, noget til administration og noget til forskeroplæring. Men tallene er udtryk for, hvad landene øremærker direkte til kunstnerisk forskning/udviklingsvirksomhed på de kunstneriske uddannelsesinstitutioner.¹⁰

Hvis Danmark skal udvikle et forsvarligt kvalitetsniveau for KUV, er institutionerne afhængige af bevillinger, der gør det muligt at udøve den lovpålagte virksomhed. Med de nuværende årlige bevillinger er det efter min mening ikke økonomisk muligt at drive en kontinuerlig KUV-virksomhed på højt niveau ved institutionerne.

Offentlige rammer for virksomheden

Hvad gælder de formelle rammer, som myndighederne har fastlagt for kunstnerisk udviklingsvirksomhed i Danmark, er der kun én officiel organisation med et overordnet ansvar: Det tremandsudvalg, der uddeleger de 3 mio. kroner årligt i projektstøtte. Der er udarbejdet retningslinjer for ansøgninger til puljen.¹¹ Retningslinjerne oplister de faglige kvalitetskriterier, der skal være opfyldt, for at et projekt kan komme i betragtning. Hvis et projekt får støtte, er det den pågældende institution, der overtager ansvaret for projektets gennemførelse, faglige kvalitet og endelige resultat. Puljen kræver kun en tilbagemelding i form af en status- og slutrapport, der skal sendes til Slots- og kulturstyrelsen, som er puljens 'daglige kontaktpart'. Rapporten skal primært redegøre for, hvorvidt projektet er gennemført ifølge ansøgningens intentioner. Projekterne giver i sig selv ingen merit til KUV-forskeren. Udvalget, der bevilger projektstøtte, består af tre personer, som kompetencemæssigt skal dække hele spektret af så forskellige kunstarter som teater, dans, musik, billedkunst, film og litteratur.

Modsat de øvrige skandinaviske lande har Danmark ikke en egentlig organisation, der varetager et overordnet, fælles fagligt og organisatorisk ansvar for gennemførelse og udvikling af kunstnerisk udviklingsvirksomhed. I både Norge, Sverige og Finland definerer man stipendiat- eller doktorandprogrammerne som en forskeruddannelse af kunstnere til et niveau svarende til ph.d. Denne forskeruddannelse vil typisk være knyttet til en overordnet organisation. I Norge er det 'Program for kunstnerisk utviklingsarbeid', i Sverige er det 'Vetenskapsrådet', der har dette overordnede ansvar. Ud over en obligatorisk 'forskerskole' for alle stipendiater/doktorander afholdes der årligt kursusvirksomhed, seminarer og konferencer, der udgives publikationer, og organisationen deltag i internationale forskernetværk etc. Forskerskolen kan være fælles for alle landets KUV-forskere, eller den kan være drevet af en institution, forudsat at denne har ret til at tildele ph.d.-grad. Organisationen har et overordnet ansvar for, at KUV- eller forskningsvirksomheden på den enkelte skole har det fornødne kvalitetsniveau. Organisationen skal sikre, at der udpeges forskellige typer af sagkyndigudvalg eller bedømmelsesudvalg i forbindelse med ansøgningsvurdering og ved bedømmelse/vurdering af projektet undervejs og ved afslutning.

I Danmark mangler hele denne samlede struktur og organisation. Bortset fra Puljeudvalget, som kun har til opgave at bedømme ansøgninger og tildele økonomisk støtte til konkrete projekter fra én enkelt pulje, er det den enkelte institution, der er overladt det fulde ansvar for uddannelse af KUV-forskere, udvikling, kvalitetssikring, opfølgning og afslutning af det enkelte projekt, og dermed også ansvaret for det kvalitative niveau af den samlede danske KUV-satsning og virksomhed.

Institutionerne

Hovedansvaret for KUV i Danmark påhviler altså den enkelte uddannelsesinstitution, ikke samlet, men hver for sig. I tillæg til de syv institutioner under Kulturministeriet har også de to skoler for arkitektur og de to designskoler under Uddannelses- og Forskningsministeriet kunstnerisk udviklingsvirksomhed som en del af deres videngrundlag, sammen med forskning og kunstnerisk praksis.¹²

Der er store forskelle mellem institutionerne, når det gælder vægtningen af de tre dele af videngrundlaget. Nogle af institutionerne har akademisk forskning som den væsentligste del (arkitektur- og designskolerne). Disse har dog også en vis KUV-aktivitet. De fleste af de syv institutioner under Kulturministeriet havde tidligere 'viden fra kunstnerisk praksis' som det primære videngrundlag. Dette er langsomt ved at ændre sig. Musikkonservatorierne og Billedkunstskolerne har fortsat en omfattende kunstnerisk praksis *på skolen* som del af underviserens stillinger, men er ved at bygge en KUV- og forskningspraksis op. Hvis skolerne ønsker at etablere et ph.d.-niveau, er man afhængig af at samarbejde med et universitet og underlægge sig dets akademiske kriterier. Både forskning og KUV begynder at fylde mere end tidligere på konservatorierne og Billedkunstskolerne. Filmskolen og Scenekunstskolen har traditionelt haft 'viden fra kunstnerisk praksis' som det eneste videngrundlag. Scenekunstskolen er i fuld gang med at opbygge KUV som en vigtig del af videngrundlaget i forbindelse med den nært forestående akkreditering, og også Filmskolen er i gang med at udvikle KUV. At institutionerne er så forskellige, beror på tradition, historik, økonomi, institutionernes interne prioritering, sammensætning af undervisningspersonalet samt status i forhold til akkreditering.

Den store indbyrdes forskel mellem institutionerne på dette felt beror desuden på et særligt fænomen ved det danske uddannelsessystem: Myndighederne har konsekvent afholdt sig fra at pålægge det videregående kunstneriske uddannelsesområde fælles krav til kvalitetsniveau, struktur, videngrundlag, meriteringsregler, stillingsstruktur m.v. Her adskiller Danmark sig fra de fleste andre lande, vi kan sammenligne os med. Fordelen ved denne ulige praksis har været, at hver institution langt hen ad vejen har haft mulighed for at udvikle sit eget specialiserede undervisningsmiljø på højt niveau uden at blive presset ind i rammer og strukturer, der kunne virke fremmede for fagmiljøet.

Hvis man derimod kigger på kvalitetsudvikling af kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som er denne artikels hovedtema, så har den store variation og det manglende samarbejde mellem fagmiljøerne snarere virket hæmmende og forsinkende på udviklingen. På intet tidspunkt har institutionerne fået pålæg om, eller selv taget initiativ til, at gå sammen om at udvikle fælles strategier, retningslinjer eller samarbejder på tværs med fokus på KUV-opbygning og KUV-praksis. Udredningen fra KUV-arbejdsgruppen kom med sine anbefalinger, men de er ikke siden blevet fulgt op af en strategi fra myndighedernes side. Opsplitningen af de kunstneriske uddannelsesinstitutioner i to ministerressorter har gjort sit til at cementere forskellene snarere end lighederne.

Jeg tager forbehold for, at der kan findes KUV-samarbejder mellem institutioner, som forfatteren af denne artikel ikke har kendskab til. Det er svært at gennemskue den reelle status for institutionernes praksis i forhold til kvalitetsudvikling af KUV, så længe der ikke foreligger offentlige, fælles rammer og kriterier, og så længe der ikke findes en fælles organisation, der har til opgave at udarbejde fælles resultatopgørelser eller beskrivelser af områdets status. Institutionernes hjemmesider giver meget vekslende informationer om gennemførte KUV-projekter. Fordi KUV opbygges parallelt på de enkelte institutioner, er det sandsynligt, at praksis er meget varieret, resultaterne af vekslende kvalitet og beskaffenhed, og at krav og rammesætning fungerer meget forskelligt. Er dette en ønsket situation?

Institutionernes egne udviklingsprocesser

Der er ingen tvivl om, at alle de kunstneriske uddannelsesinstitutioner tager et stort ansvar for udviklingen af KUV på deres respektive fagområde. Alligevel vil jeg påstå, at de manglende fælles strukturelle rammer, det manglende krav til kvalitetssikring og den manglende videndeling mellem fagmiljøerne har været og er en væsentlig hæmsko for kvalitetsudvikling af KUV i Danmark. Dette vil jeg komme tilbage til i et senere afsnit.

De pædagogiske/kunstneriske ansatte

Ansvar for udvikling og gennemførelse af KUV på højt kvalitativt niveau ligger naturligvis også hos underviserne ved de kunstneriske uddannelsesinstitutioner. Læringsmiljøerne på de forskellige skoler er relativt små. Institutionerne har få faste underviserstillinger med forsknings-/KUV-forpligtelser, og til gengæld mange timelærerstillinger uden denne forpligtelse. Scenekunstskolen og Filmskolen har foreløbig ingen stillingsstruktur.

Situationen fordrer derfor, at underviserne er ildsjæle, når de skal etablere sig som KUV-forskere. Det er mit indtryk, at mange undervisere heldigvis har taget udfordringen på sig, og at mange er optaget af de faglige udfordringer, der ligger i feltet. Men uden en fælles tværgående organisation i ryggen kan man frygte, at hver skole etablerer sin egen lokale tradition og sin egen form for kvalitetsudvikling for deres undervisere. Dette vil kunne forsinke eller forhindre etableringen af generelle, fælles kvalitetskrav, som underviserne bør blive mødt af i deres virke.

Videndeling mellem underviserne på tværs af fagmiljøerne vil være en af de vigtigste opgaver for en eventuel fælles overordnet organisation. En anden opgave bør være at lægge forholdene til rette for KUV som en tværinstitutionel praksis. En kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som kun bevæger sig inden for egen institutions eller kunststarts ramme, vil hurtigt mangle inspiration og udviklingsperspektiv, og desuden mangle fodfæste i den mangfoldige kunstneriske praksis, som vi ser udvikle sig i dag.

Fagfællesskaber – peer communities

Et vigtigt parameter i forhold til den enkelte KUV-forskers arbejdsproces, og ikke mindst vurdering og bedømmelse af resultatet af projektet, er eksistensen af *fagfællesskaber* – de såkaldte 'peer reviewing fora' eller 'peer communities'.

2012-udredningen understreger i præciseringerne, at en vigtig del af KUV-projektet netop er formidlingen til fagfæller: "Det afgørende er, at der sker en formidling til fagfæller i et medie, som kan anerkendes – og benyttes til bedømmelse af den kunstneriske udviklingsvirksomhed – af fagfæller."¹³

Mange undervisere, som begynder at arbejde med KUV, har svært ved at se vigtigheden af at trække fagfæller ind som vejledere og som bedømmere. Det er mit indtryk, at der ofte er en vis modstand mod at benytte sig af fagfæller som refleksionspartnere i processen, og mod at invitere fagfæller, når projektet skal fremlægges og vurderes. Selvfølgelig har dette bl.a. at gøre med manglende erfaring og manglende rutine. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er et nyt felt for de fleste kunstnere. Ens egen lukkede kunstneriske proces skal pludselig foldes ud i dialog med omverdenen. I KUV skal netop processen og resultatet drøftes og formidles i fagfælle-sammenhænge, for at fagfæller kan bygge videre på det, KUV-forskeren finder frem til gennem en refleksion over processen og resultatet. Denne vigtige dimension kræver en mentalitetsforandring hos mange af de kunstnere, der involverer sig i KUV.

Kunstmiljøerne og kunstnerne uden for uddannelsesinstitutionerne

Hvilken rolle spiller KUV i sammenhæng med det enkelte kunstmiljø? Har KUV en betydning for kunstarten? Og anerkender kunstmiljøet eventuelt denne betydning?

Hvis KUV er et nyt fænomen i underviserkredse, er den i langt større grad en fremmed fugl i kunstmiljøerne. Men KUV har et stort potentiale som fri forskningsarena for kunsten, og som brobygger mellem uddannelse og professionel kunst. I en tid, hvor de fleste professionelle kunstnere må fungere entydigt på markedets præmisser, kan KUV

spille rollen som et offentligt støttet laboratorium, hvor kunstnere kan fordybe sig i projekter, der ikke har publikumstal, salg eller 'succes' som mål.

Derfor er det vigtigt for udviklingen af KUV, at uddannelsesinstitutionerne også trækker andre kunstnere ind end de fastansatte undervisere. Både i Danmark og i andre lande har det haft stor betydning for skolerne, at man har rekrutteret specifikt til KUV-arbejdet, også uden for institutionerne, simpelthen fordi rekrutteringsgrundlaget på skolerne endnu er for begrænset.

DET KUNSTNERISKE VÆRKS PLADS OG BETYDNING

For mig er 'artistic research' eller kunstnerisk udviklingsvirksomhed først og fremmest det felt inden for forskningen, der definerer kunstnerens undersøgelse af processen med og resultatet af *eget værk* som forskningens centrale undersøgelsesfelt. Dog foregår der en kontinuerlig diskussion i europæiske fagmiljøer om, hvorvidt KUV-forskerens eget kunstneriske værk nødvendigvis er den grundlæggende forudsætning for genren. Den danske KUV-udredning er meget tydelig, når den understreger den kunstneriske proces' centrale betydning:

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet.¹⁴

Det svenske Vetenskapsrådet, som er overordnet organ for al forskning i Sverige, har det samme fokus i forhold til definitionen af 'konstnärlig forskning':

Konstnärlig forskning tar sin utgångspunkt i den konstnärliga processen och verksamheten. Forskningen, som kan beröra alla konstarter, är praktikbaserad och inkluderar en intellektuell reflektion för att utveckla ny kunskap. Resultatet från konstnärlig forskning redovisas vanligen i både gestaltande och skriftlig form.¹⁵

I begge definitioner står kunstnerens 'værk' centralt.

Det norske stipendiat- og projektprogram, som varetager 'kunstnerisk udviklingsarbeid' i Norge, bringer diskussionen om, hvad KUV er, ind i definitionen:

Det foregår en kontinuerlig diskusjon i fagmiljøene omkring hva kunstnerisk utviklingsarbeid impliserer. [...] Krav til kunstnerisk kjerne står sentralt, koblet med krav til refleksjon omkring prosess, metoder og kontekst, og synliggjøring av resultat.¹⁶

I Norge, såvel som i andre lande, er der de senere år sket en udvikling, som efter min mening bør følges med opmærksomhed: Mange kunstneriske forskningsprojekter indleveres efterhånden til bedømmelse uden at have KUV-forskerens eget værk eller den kunstneriske proces som centralt undersøgelsesfelt, men snarere et bredere forskningstema, der berører praktisk-kunstneriske problemstillinger. Man ser også en tendens til, at KUV-forskeren i større grad end tidligere benytter sig af den akademiske forsknings strukturelle fremstillingsmåde, sprog, skriftlighed etc. Dette kan formodentlig hænge sammen med en skærpelse af de formelle krav til formidlingen af det kunstneriske udviklingsprojekt, som man blandt andet har set i Norge, Sverige og det øvrige Europa.

Enkelte vil gerne, at KUV eller 'artistic research' bør anerkendes som et akademisk forskningsområde ligesom al anden forskning. Eller omvendt, at den akademiske forskning, der forsker *om* kunst, bør kunne kaldes kunstnerisk forskning. Andre hævder, at al kunst i virkeligheden er forskning. Det sidste synspunkt skal vi lade ligge her.

I mine øjne er det helt grundlæggende vigtigt at insistere på det særegne ved forskningsområdet KUV/artistic research, som definerer dette forskningsområde anderledes end den akademiske forskning. De kriterier, som identificerer den praksisbaserede '*research in and through the arts*,' skal være tilpasset det særlige erfaringsfelt, hvor den professionelle kunstner kan drive et forskningsarbejde på højt niveau – med den kompetence og det udtryksregister, som kunstneren i særlig grad behersker. De kriterier, som er anerkendte i forbindelse med den videnskabelige forskning *om* kunst, '*research on the arts*', vil i mange

tilfælde sætte begrænsninger i vejen, både for kunstneren, men også for det undersøgelsesfelt, som er særligt interessant for den praksisbaserede kunstneriske forskning.

Vi har gennem det særlige forskningsområde, der hedder KUV/artistic research, fået skabt en unik kombinationsmulighed mellem kunstens irrationelle udforskningsfelt og refleksionens og dokumentationens rationelle krav. Denne sammenstilling låner elementer fra begge disse anerkendte videns- og erkendelsesformer, og har dermed potentiale til at skabe en 'tredje' form for erkendelse og viden på højeste niveau om mennesket og den komplekse verden, mennesket lever i.

VURDERING OG BEDØMMELSE AF KUV-PROJEKTER

Et helt centralt parameter for kvalitetssikringen af kunstnerisk udviklingsvirksomhed er den rammesatte praksis, som benyttes ved vurdering og bedømmelse af proces og resultat.

Arbejdsgruppen bag Kulturministeriets udredning foretog en kortlægning af uddannelsesinstitutionernes praksis i forbindelse med KUV-projekterne. Kortlægningen fylder meget, ca. en tredjedel af udredningen, fordi alle institutionerne har, eller i hvert fald dengang havde, forskellig praksis; en egen forståelse af KUV, en egen procedure for igangsættelse og gennemførelse af projekter og egne retningslinjer for vejledning og peer review. Institutionerne havde også hver for sig procedurer for vurdering og bedømmelse. Hvis dette fortsat er tilfældet, er det efter min mening problematisk for kvalitetsudviklingen af KUV i Danmark.

En særlig problematik i Danmark er det forhold, at KUV fortsat ikke formelt er meritgivende eller har et Third cycle-niveau. Dermed eksisterer KUV fortsat kun i form af mindre projekter på den enkelte skole, og ikke som f.eks. stipendiat- eller ph.d.-lignende virksomhed. Ph.d.-niveauet varetages af universiteterne.

Oplæringsaspektet

Lad os se på, hvordan forholdene er i de øvrige skandinaviske lande. Det, der skaber den største forskel mellem den danske virkelighed og det øvrige Skandinavien, er synet på den statslige opgave i forbindelse

med KUV. Som tidligere nævnt er der i Norge og Sverige etableret statslige programmer, hvis opgave det er at finansiere KUV/kunstnerisk forskning til kunstnere via uddannelsesinstitutionerne. Men derudover har programmerne en national opgave i forhold til organisering og varetagelse af en fælles overordnet strategi. Og måske vigtigst af alt: KUV-virksomheden, der finder sted på de videregående uddannelsesinstitutioner, defineres som *en uddannelse* – til KUV-forsker. (I Sverige er man 'doktorand', i Norge 'stipendiat'). Programmerne er at betragte som en forskerskole. Om den svenske "Nationella konstnärliga forskarskolan", som alle de svenske kunstneriske uddannelsesinstitutioner medvirker i, hedder det:

Konstnärliga forskarskolan är en nationell forskarskola på det konstnärliga området, som startade 2010. Det övergripande syftet är att skapa en rikstäckande struktur för forskarutbildning inom konsten i Sverige. Konstnärliga forskarskolan ska vara en stimulerande och produktiv miljö för konstnärlig forskning, som kännetecknas av ett flertal genrer, discipliner och synsätt.¹⁷

Det norske stipendiatprogram har et tilsvarende formål. Her er det treårige stipendiatprogram beregnet på kunstnere, der via en uddannelsesinstitution ansøger om et projekt, som, hvis det bliver antaget, indgår i en obligatorisk fælles forskeruddannelse. Den treårige stipendiatperiode udløser 180 ECTS-point. I Norge har man ud over dette et *projektprogram*,¹⁸ der finansierer KUV-projekter for ansatte på institutionerne, som allerede har forskningskompetence via stipendiatprogrammet eller på anden måde er kommet på ph.d.-niveau.

Måske er man i Danmark nødt til at ofre noget af den institutionelle selvstændighed, hvis man ønsker sig et uddannelsesprogram for KUV-forskere – en kunstnerisk forskerskole. Problemstillingen er vigtig at drøfte, for den handler om, hvordan vi skal videreføre en kvalitetsudvikling af KUV i Danmark, hvor læringsmiljøerne enkeltvis er relativt små.

Behovet for at udsætte sig for 'vurdering' eller 'bedømmelse'

Hvis en vigtig målsætning for et KUV-projekt på en uddannelsesinstitution er at udvikle kompetence på højeste niveau hos KUV-forskeren,

giver det sig selv, at projektet og projektholderen nødvendigvis skal stille sig til rådighed for en formel vurdering eller bedømmelse. Dette vil være i institutionens interesse, fordi den er optaget af, at der bedrives KUV på højeste niveau ved institutionen. Det vil også være i KUV-forskerens interesse, som ønsker at tilhøre et fagmiljø, der er anerkendt internationalt. Det er altså i alles interesse, at der opstilles nogle formelle kriterier for projektets kvalitet.

Som KUV-forsker er jeg interesseret i at meddele mig til mine fagfæller. Jeg er interesseret i at være et led i en kæde af danske og udenlandske fagmennesker, der har beskæftiget sig med det område, som jeg interesserer mig for. Jeg ønsker at nå et større publikum, en ekspertgruppe, en 'peer-gruppe'. Jeg ønsker at være i dialog med mine fagfæller, jeg ønsker at sammenligne mig med det bedste, der er udført på det pågældende område. Jeg er som alle kunstnere usikker, i tvivl om egne kræfter og eget talent. Jeg ønsker noget, der kan spejle min proces og mine resultater. Det er her, kriterierne for vurdering og bedømmelse kommer ind. Jeg ønsker at blive vurderet eller bedømt, ud fra kriterier, jeg er bekendt med.

I Danmark er det op til institutionen selv at bestemme, hvorvidt og hvorledes et KUV-projekt bliver vurderet og/eller bedømt. Hvad er forskellen på disse to begreber?

Vurdering

Som jeg forstår det, vil en vurdering typisk være mindre formel end en bedømmelse. Den vil derfor være den typiske form for feedback ved de mindre KUV-projekter, hvor resultatet ikke skal bedømmes i forhold til merit eller en formel gradsindplacering. En vurdering åbner for en dialog mellem KUV-forskeren og en eller flere ressourcepersoner, eventuelt en peer-gruppe eller andre med kompetence og indsigt i den pågældende problematik. Vurderingen kan være mere eller mindre konkluderende. Men i sidste ende vil vurderingen være uden et godkendelsesaspekt. Målet er at give en feedback til KUV-forskeren, der kan understøtte og bidrage til en faglig dialog, skabe interesse for forskerens arbejde og pege på mulige retninger for den videre vej. Et projekt vil måske blive *vurderet* flere gange undervejs i processen frem mod en endelig aflevering/fremlæggelse.

Hvis det drejer sig om en afsluttende fremlæggelse af projektet, vil vurderingen måske foregå som en samtale, hvor deltagerne bidrager med spørgsmål og kommentarer. KUV-forskeren får mulighed for at uddybe sin fremlæggelse, og de tilstedeværende får indsigt og ny viden på det pågældende område. Man kan som én, der vurderer, have fået en konkret opgave, f.eks. som ordstyrer, interviewer eller som en nær fagfælle, der kommer med mere uformelle indspil og spørgsmål. Formen og rammesætningen vil måske variere fra gang til gang. Jeg tror, at mange, der har været engageret i mindre KUV-projekter, vil kunne genkende denne form for vurdering på deres institution. Dog vil jeg også i denne sammenhæng slå til lyd for, at der etableres en fælles procedure og nogle kvalitetskriterier, der kan gælde for KUV-projekter ved alle institutioner, der rummes inden for en evt. kommende fælles programorganisation. Man kan alligevel bevare den individuelle fagmiljøkarakter ved den enkelte uddannelsesinstitution. Der er ligeledes behov for fælles strukturer med henblik på dokumentation og offentliggørelse mv.

Bedømmelse

En bedømmelse vil til gengæld være mere formel, og have et godkendelsesperspektiv. Den vil i særlig grad gælde for de projekter, der leder frem til en formel meritering, eventuelt en aflevering på Third cycle-niveau.¹⁹ En endelig godkendelse af et KUV-projekt på højeste niveau kræver nødvendigvis en fastlagt procedure. Den kræver retningslinjer, struktur og formalia, ellers kan bedømmelsen ende i vilkårlighed. Men hvor gunstigt er det, at en KUV-forsker bedømmes efter forskellige kriterier fra skole til skole? Og bør en positiv bedømmelse ikke føre til en form for meritering? Bør kunstnerisk udviklingsvirksomhed på højeste niveau ikke, hvis den er positivt bedømt, give adgang til højere underviserstillinger og forskerstillinger? Og endelig – burde et KUV-projekt på højeste niveau ikke anerkendes formelt på samme niveau som et videnskabeligt ph.d.-arbejde, hvis niveauet er derefter? Disse spørgsmål er vi nødt til at stille – men til hvem?

En tænkt procedure for gennemførelsen af et KUV-projekt

Lad mig samle nogle af de erfaringer, der er gjort både her i landet og i andre lande, og fremlægge en tænkt procedure for et fiktivt kunstnerisk

udviklingsprojekt inden for en fælles fastlagt ramme i Danmark. Proceduren er tænkt i forbindelse med et Third cycle-niveau, men kan også tilpasses et projekt af lidt mindre omfang.

Lad mig forestille mig en situation, hvor det er mig, der har en idé til et KUV-projekt. Som timelærer har jeg ingen fast stilling, og jeg har ingen forskningstid/udviklingstid.

Jeg udformer en projektbeskrivelse og kontakter min skole. Der er interesse for mit projekt, og skolen er villig til at ansøge om et treårigt KUV-stipendium for mig hos det dertil etablerede statslige stipendiatprogram. Skolen er villig til, hvis ansøgningen bliver antaget, at tilbyde mig en treårig stipendiatplads med mit projekt, og ansøgningen indleveres til stipendiatprogrammet.

Programkomitéen i det nationale stipendiatprogram fordeler alle ansøgninger i forhold til kunstarterne, og der etableres en gruppe sagkyndige, måske to-tre personer for hver kunststart, der skal komme med en indstilling vedr. projekterne. Mit projekt bliver underlagt kriterier for bedømmelse, som er fælles for alle projekter uanset kunststart. Og alligevel er der individuelle variationer hos alle bedømmere. De sagkyndige har erfaring fra mit fagfelt på højt niveau. Og de kender og opererer ud fra de gældende fælles kriterier.

Mit projekt bliver positivt indstillet af de kunstneriske sagkyndige i min kunstgruppe og bragt videre til den fælles programkomité, der tager endeligt stilling til min ansøgning, sammen med de øvrige ansøgere. Mit projekt konkurrerer nu med mange andre projekter fra en række kunstarter, som repræsenterer vidt forskellige erfaringsbaggrunde, genrer, tilgange osv. Jeg bliver til min store glæde tildelt et treårigt stipendium.

Min fuldtidsbeskæftigelse de næste tre år tager udgangspunkt i skolens læringsmiljø og i de kunstneriske sammenhænge, jeg har lagt ind i min projektansøgning. Men – i disse tre år vil der være et væsentligt fokus på, at jeg skal deltage sammen med de øvrige stipendiater i det fælles oplæringsprogram for KUV-stipendiater – 'den kunstneriske forskerskole'.

Som en del af de fælles retningslinjer, jeg nu er underlagt, tildeler skolen mig en faglig hovedvejleder (foreslået af mig) og en gennemgående vejleder, der skal hjælpe mig til at holde tidsfrister, fokusere på den projektbeskrivelse, jeg har ansøgt med, og i øvrigt bistå mig med de små og store forskningsmæssige udfordringer, jeg kan komme ud for.

Den fælles forskeruddannelse er obligatorisk, lad os sige, at den udgør 30-40 ECTS af de 180 ECTS, som stipendiattiden vil udgøre. Vi mødes til seminarer, forelæsninger, workshops, vi udvikler en forståelse og en kompetence i forhold til 'kunstnerisk videnskabsteori' og praktisk arbejde. For at få godkendt den fælles del skal jeg måske have gennemført nogle obligatoriske 'deleksaminer'.

Undervejs i de tre år er der indlagt milepæle, måske to-tre 'afleveringer', hvor dele af min forskningsproces bliver præsenteret offentligt. Det kan i mit tilfælde som scenekunstner dreje sig om mindre, offentlige visninger/forestillinger, enten på skolen, på et teater eller lignende, med tilhørende refleksion og procesdokumentation i form af seminarer om specifikke dele af mit projekt. Mine vejledere deltager aktivt, og en række fagfæller medvirker som mere eller mindre aktive medspillere og publikum. Her bliver jeg *vurderet* snarere end bedømt, men der ligger et element af alvor i hver af delfremlæggelserne, fordi de indgår som dele af min refleksion og endelige dokumentation. Jeg møder 'peer review' i ordets bedste forstand. Ansvar for både kvalitetsniveau, og at delelementerne reelt gennemføres, er delt mellem skolen og det centrale stipendiatprogram.

Jeg arbejder aktivt for at finde en formmæssig ramme omkring min refleksionspraksis og min dokumentation. Jeg ønsker, at den skal lægge sig tæt op ad den tematik og den kunstneriske genre, jeg har valgt for hele projektet, og den skal også have en meningsfuld kunstnerisk form. Jeg arbejder med at finde andre dokumentationsformer end den skriftlige. Undervejs kan jeg bevare dialogen med min vejleder. Jeg er også af min skole bedt om at undervise i delelementer af mit tema og mit projekt. Mine studerende følger mit projekt og bidrager på forskellige måder.

Når der er ca. et halvt år tilbage af mine tre år, har jeg måske haft tre visninger/fremlæggelser med varierende indhold og form, fremlagt for offentligheden og i efterfølgende peer review-sammenhænge med fagfæller og vejledere. Jeg er klar til at aflevere mit refleksions- og dokumentationsmateriale. Der er udnævnt en *bedømmelseskomité* bestående af tre fremtrædende eksperter inden for mit fagfelt. Disse har forhåbentlig haft lejlighed til at være til stede ved præsentationen af (nogle af) mine kunstværker/visninger, eller set dem digitalt/på video, og fået indblik i mine refleksioner.

Skolen indleverer mit materiale til denne bedømmelseskomité og anmelder mig til en offentlig fremlæggelse af mit samlede arbejde. Komitéen *bedømmer* mit materiale. De tager udgangspunkt i overordnede kriterier udarbejdet af den fælles programorganisation. Jeg kan enten få grønt lys til en endelig fremlæggelse, eller jeg kan få besked om, at jeg ikke er kommet langt nok, og at jeg skal arbejde videre. Dette er et vigtigt moment, jeg bliver *forhåndsbedømt*, inden jeg skal stå over for offentligheden. Jeg får en *godkendelse* fra bedømmelseskomitéens side og dermed grønt lys til at fremlægge mit materiale ved en offentlige bedømmelse.

I nogle lande kaldes denne fremlæggelse en disputats. Disputats er et stort ord, som forbindes med højtidelige, akademiske traditioner. Jeg tror, det er vigtigt, hvad end man kalder det, at man markerer afleveringen af materialet i en offentlig, formel sammenhæng, hvor man stiller sig til rådighed for konstruktiv kritik. Det er en begivenhed for hele det kunstneriske uddannelsesmiljø, ikke kun på den pågældende skole, men for alle. Det er her, alle vi, der interesserer os for kunstnerisk udviklingsvirksomhed, kan blive opdateret om, hvad der sker.

Det har faktisk været vigtigt for mig, fagligt set, at vide, at jeg er bedømt efter nøjagtig de samme kriterier, og at jeg har været igennem den samme procedure, som tilsvarende KUV-forskere på de andre kunstneriske uddannelsesinstitutioner.²⁰

Kan man bedømme kunstnerisk kvalitet?

Når jeg ser tilbage på min (fiktive) proces, ser jeg, at det *undersøgelsesfelt*, jeg havde planlagt at udforske, stadig er med i mit resultat, men det er naturligvis drejet, manøvreret, fordybet og suppleret. Alligevel oplever jeg, at jeg netop kunne udsætte min proces og mit projekt for en kvalitativ bedømmelse, fordi jeg havde mit undersøgelsesfelt synligt og gennemgående gennem hele processen frem til afleveringen.

Det interessante med den kunstneriske proces i en KUV-sammenhæng er, at kunstværket i bedste fald eksisterer som kunstværk i sig selv (en kunstnerisk proces sammen med et resultat), men at det samtidig indgår i et videre perspektiv, fordi undersøgelsesfeltet sætter værket i refleksionens tjeneste. Isoleret set er det en subjektiv foreteelse at bedømme et kunstnerisk værk kvalitativt. Men i forbindelse med KUV mener jeg, at både projektets kunstneriske proces – kunstværket – og projektets refleksionsproces kan kvalitetsbedømmes tilnærmet objektivt, netop fordi de har det samme undersøgelsesmæssige udgangspunkt, og fordi refleksionen skaber objektivitet sammen med projektets dokumentation.

Denne pointe er naturligvis helt essentiel, når det gælder at kvalitetsbedømme et KUV-projekt på Third cycle-niveau. Men også i forhold til mindre omfattende KUV-projekter på den enkelte skole er det efter min mening væsentligt at skabe fælles kvalitetskriterier, og dermed fælles bedømmelseskriterier, for KUV.

I eksemplet ovenfor har det været et væsentligt kvalitetskriterium, at jeg skulle søge det nyskabende, nytænkende og innovative. Dette kan mine bedømmere bruge som et kriterium og sammenholde mine resultater med den viden og de erfaringer, som tidligere er tænkt, skabt og produceret i og omkring min temakreds.

Det er med andre ord kun fagfæller, der i sidste ende kan bedømme kvaliteten af mit projekt. Peer review-dimensionen er dermed en grundlæggende forudsætning for kvalitetssikring af et kunstnerisk udviklingsprojekt.

STRATEGIER FOR FREMTIDENS KVALITETSUDVIKLING

'Praksisbaserede kunstneriske udviklingsstipendiat' i Danmark

Som vi har set hidtil i artiklen, stilles der en lang række både formelle, kunstneriske og intellektuelle krav til den kunstner, der påtager sig et KUV-arbejde. Det er et relativt nyt felt, og det kræver en ny type indsigt og en konkret praktisk kunnen. Inden for videnskabelig forskning har man erkendt dette behov for teoretisk og praktisk basalviden, og har derfor skabt forskeruddannelse i alle sammenhænge, hvor forskning bedrives. Et tilsvarende behov på det kunstneriske område er langsomt ved at blive erkendt af de fleste uddannelsesinstitutioner, som efter dansk lov er sat til at bedrive KUV. Hvilken holdning har myndighederne til dette?

Udredningen om KUV fra 2012 peger på, at det var et politisk ønske allerede i 2007, gennem den såkaldte *'Flerårsaftale for Kulturministeriets uddannelser 2007-10'*, at mulighederne for praksisbaserede kunstneriske udviklingsstipendiat skulle undersøges. Arbejdsgruppen fulgte dette politiske ønske op ved at anbefale oprettelsen af et nationalt stipendiatprogram i Danmark for kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Man argumenterede med, at et program ville "bidrage til, at refleksionen over den kunstneriske praksis og udvikling af viden og erkendelse med afsæt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed (kunne) styrkes på et niveau svarende til forskningens ph.d.-niveau (Third cycle)." ²¹

Arbejdsgruppen beskrev også i sine anbefalinger en række forudsætninger for tildeling af støtte samt kriterier og procedurer, og understregede kravet til højeste kvalitative niveau.

Desværre fandt arbejdsgruppen i 2012 det ikke afgørende at pege på oplæring til KUV-forsker som et behov i forbindelse med det anbefalede stipendiatprogram. Udredningen nævner overhovedet ikke oplærings- eller forskerskoleaspektet. Man kan med nutidens øjne undre sig over, hvordan man kan springe et så vigtigt element i kvalitetsudviklingen af KUV over. Man skal dog huske, at hele området var relativt nyt dengang, og holdningen både i arbejdsgruppen og i uddannelsesmiljøerne var stærkt præget af et forsvar for de specifikke, selvstændige læringsmiljøer på den enkelte skole. Tanken om en fælles organisation

med ansvar for koordinering af den samlede KUV-strategi og et fælles ansvar for oplæring var fremmed for mange. Den 'ideologiske' kamp mellem forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed på flere institutioner var mærkbar, også i arbejdsgruppen. Der var også økonomiske betænkeligheder.

Arbejdsgruppen var – på daværende tidspunkt – også skeptisk over for, at et evt. stipendiatprogram i første omgang skulle lede til en formel Third cycle-grad. Man mente dog alligevel, at "det bør overvejes at etablere en særskilt, formel Third cycle-grad, som opfylder andre kvalitetskriterier end den videnskabelige ph.d.-grad. Denne Third cycle-grad vil komplettere kvalifikationsrammen for de kunstneriske uddannelser. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed og kunstnerisk praksis er afgørende for videngrundlaget på de kunstneriske uddannelser, og derfor bør man også kunne uddanne sig til det allerhøjeste niveau på basis af et rent kunstnerisk videns- og erkendelsesgrundlag."²²

Med andre ord vurderede man i 2012, at tiden ikke var helt moden til at skabe et tredje uddannelsesniveau over bachelor og kandidat på kunstnerisk basis. Men man mente samtidig, at det ville være meningsfuldt i et længere perspektiv. Og at det så handlede om at *uddanne sig*.

Set med mine øjne er tiden nu inde til at tage denne problemstilling og disse anbefalinger op i fuldt omfang. Erfaringer fra andre lande viser jo netop, at etableringen af et stipendiatprogram med en indlagt forskeruddannelsesdimension utvivlsomt er det, der har ført til den væsentligste kvalitetsudvikling for KUV/kunstnerisk forskning i disse lande.

I Danmark har man etableret en lille pulje for finansiering af projekter. Men puljen er, som tidligere påpeget, kun et første skridt i en overordnet fælles strategi for kvalitetsudvikling af KUV. Andre dele – f.eks. den fælles organisation, der har ansvar for kvalitetssikring af proces og resultat gennem fælles procedurer og den fælles forskeruddannelsesdimension – er ikke gennemført. Her bør institutionerne og læringsmiljøerne nu lægge et behørigt pres på myndighederne for at få dem til at følge op på det politiske ønske fra 2007 og på anbefalingerne fra ministeriets egen udredning anno 2012.

Systematisk kvalitetssikring

I udredningen fra 2012 skrev arbejdsgruppen på baggrund af den daværende kortlægning af skolernes praksis: ”Få institutioner har etableret systematisk kvalitetssikring af kunstnerisk udviklingsvirksomhed på baggrund af objektive kriterier eller ved hjælp af peer-reviews. Andre institutioner udtrykker ønske om at etablere kvalitetssikring af aktiviteterne.”²³

Jeg har gennem artiklen forsøgt at pege på, hvad jeg mener er opgaver for det enkelte læringsmiljø og den enkelte skole, og hvad man bør se på som fælles opgaver med udgangspunkt i overordnede kriterier fra myndighedernes side. Selv om jeg er en stor tilhænger af frie, selvstændige læringsmiljøer på skolerne, er jeg samtidig optaget af det potentiale for vækst, udvikling og kvalitetssikring, der ligger i samlede rammer og tværgående strukturer.

Kvalitetsudvikling af forskningsvirksomhed på et uddannelsesområde er primært en institutionel opgave. Men systematisk kvalitetssikring af forskningsvirksomhed generelt er efter min mening en national opgave. Hvis vi ønsker at videreudvikle KUV her i landet, skal der skabes en overordnet national strategi, som reelt har som mål at ligestille akademisk og kunstnerisk forskning på allerhøjeste niveau, såvel finansieringsmæssigt som status- og kvalitetsmæssigt. Jeg mener, at det er en vigtig national opgave.

Nationalt ansvar

Videregående kunstnerisk uddannelse i Danmark er som bekendt fordelt på to ministerier. Det samme gælder ansvaret for forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed ved de kunstneriske uddannelsesinstitutioner.

Rent strategisk er jeg blevet i tvivl om, hvorvidt det er en fordel for kunstnerisk forskning og udviklingsvirksomhed, at ansvaret er delt på to ministerområder. KUV udgør et relativt lille område inden for forskningen. Den videnskabelige forskning står uendelig meget stærkere. Det er fortsat en stor opgave samlet set at løfte det kunstneriske forskningsområde kvalitetsmæssigt og statusmæssigt. Det fordrer

et omfattende samarbejde, både institutionelt og fra myndighedernes side. De fleste af læringsmiljøerne, der forvalter området i dag, er små og isolerede, og de har svært ved at løfte den overordnede opgave enkeltvis.

I betragtning af disse faktorer vil det – efter min mening – være vigtigt at overveje, om udvikling og forvaltning af det KUV/forskningsmæssige område bør lægges ind under ét ministeriums ressort. Dette understreges yderligere af det faktum, at de største og tungeste institutioner, der har KUV som videngrundlag – arkitekt- og designskolerne – ikke længere tilhører det ministerium, som primært forvalter ansvaret for udviklingen af KUV.

Lad mig derfor stille spørgsmålet: Hvem tjener på, at det kunstneriske uddannelses- og forskningsfelt også i fremtiden forbliver delt?

Det næste skridt

Jeg tillader mig til sidst at opfordre de relevante myndigheder (begge ministerier) til snarest muligt at udpege et udvalg, der kan følge op på arbejdsgruppens udredning fra 2012. Jeg anbefaler, at udvalgets første opgave er at udarbejde en femårig strategi for kvalitetsudvikling af kunstnerisk udviklingsvirksomhed/artistic research i Danmark, og at udvalget samtidig bliver bedt om at foreslå konkrete rammer for finansiering, stipendiatprogram, forskeruddannelse, gradsplacering, meriterting og systematisk kvalitetssikring.

Tiden er moden til at handle offensivt og ambitiøst.

1. Vi mangler et etableret dansk begreb for den person, der udfører KUV. Jeg har valgt at bruge begrebet KUV-forsker, selv om dette ikke er en optimal betegnelse.

2. http://ufm.dk/uddannelse-og-institutioner/anerkendelse-og-dokumentation/dokumentation/kvalifikationsrammer/andre/dk-videregaende/kvalifikationsramme_dk-videregaende_uddannelse_20080609.pdf

3. http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Gradstypebeskrivelser.pdf

4. http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kunstnerisk%20udviklingsvirksomhed_links_2012.pdf (herefter: KUV-udredningen).
5. <http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2012/kunstnerisk-udviklingsvirksomhed/>
6. <https://www.retsinformation.dk/forms/R0710.aspx?id=166785>
7. Den danske Filmskole er, som den eneste, ikke højere videregående uddannelsesinstitution, og er ikke forpligtet til at udøve KUV, men har dette som mulighed.
8. KUV-udredningen side 19.
9. KUV-udredningen side 19.
10. De nævnte tal er indhentet hos de ansvarlige for KUV eller kunstnerisk forskning ved hver institution af forfatteren.
11. http://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/Uddannelse/KUV/Retningslinjer_for_ans%C3%B8gninger_KUV.pdf
12. I anbefalingerne fra et udvalg under Uddannelses- og Forskningsministeriet fra april 2015 – ”Fremtiden for arkitektur og design” – hedder det blandt andet: ”(Det) må og skal (..) være et markant opmærksomhedspunkt på uddannelsesinstitutionerne at udvikle designuddannelser på et tredelt videngrundlag på højt niveau. Det samme gør sig gældende for arkitektuddannelserne, hvor det er ligeså vigtigt, at de tre ben i videngrundlaget gives et ligeligt fokus. Det er udvalgets vurdering, at der også her skal ske en opprioritering af forskningsindsatsen til gavn for både uddannelserne og den generelle vidensproduktion.” (side 12)
13. KUV-udredningen side 19.
14. KUV-udredningen side 18.
15. <http://www.vr.se/amnesomraden/amnesomraden/konstnarligforskning.4.5ada-c704126af4b4bez80008981.html>
16. <http://artistic-research.no/kunstnerisk-utviklingsarbeid/>
17. <http://www.performingarts.lu.se/forskning/konstnarliga-forskarskolan>
Den svenske nationale kunstneriske forskerskole er fra 2015 omorganiseret, således at det er Lunds Universitet, der har ansvaret for at drive den fælles kunstneriske forskeruddannelse. Nogle af de kunstneriske uddannelsesinstitutioner har selv overtaget ansvaret for deres forsker-oplæring, dog med den samme faglige rammesætning.
18. <http://artistic-research.no/prosjektprogrammet/>
19. Dog vil der fortsat i mange år endnu mangle et Third cycle-niveau på de fleste af de kunstneriske uddannelsesinstitutioner under KUM. Man bør derfor overveje at finde mellemstadier, hvor en bedømmelse kan være på sin plads, for eksempel i de tilfælde, hvor der tildeles offentlige midler fra en pulje. Ligeledes vil de KUV-projekter, der samarbejder med universiteterne, have behov for særlige kunstfokuserede procedurer og kravspecifikationer.

20. Denne gennemgang af et fiktivt forløb er naturligvis ikke grebet ud af luften. Jeg har selv deltaget i sagkyndigudvalg og bedømmelseskomitéer både i Sverige og Norge, hvor processen ligner den, jeg her har beskrevet.

21. KUV-udredningen side 24.

22. KUV-udredningen side 25.

23. KUV-udredningen side 35.

Bjørn Kruse har studeret komposition ved University of California (UCLA) og Norges musikkhøgskole (NMH), hvor han er professor emeritus. Bogen, som følgende artikel er baseret på, *Thinking Art – An Interdisciplinary Approach to Applied Aesthetics*, udkommer den 15. november 2016.

Bjørn Kruse er meget aktiv som foredragsholder, hvor han henvender sig både til kunsthøjskoler og det kulturinteresserede publikum. Det centrale tema for Bjørn Kruse er de fælles begreber, tænkemåder og forståelsesmodeller, som findes inden for alle kunsthøjskoler, og som ikke alene kan give øget indsigt hos den enkelte kunstner, men som også kan styrke den 'æstetiske kompetence' hos modtageren.

ANVENDT ESTETIKK I ET INTERDISIPLINÆRT PERSPEKTIV

Af Bjørn Kruse

SAMMENDRAG

Kunstnerisk utviklingsarbeid¹ handler i mine øyne om bevisstgjøring og artikulering av tenkningen som inngår i det kunstneriske arbeidet, både før, under og etter. Det krever en refleksjon som transcenderer det fagspesifikke kunnskaps- og ferdighetsnivå og utspiller seg på et overordnet plan som tangerer det fellesområdet som alle kunstuttrykk deler. Ved å stille sitt kunstprosjekt i perspektiv til andre kunstneriske disipliner, åpnes en tilgang til ny innsikt i egen disiplin. Spørsmål jeg stiller er: Hvilke konsepter, terminologi og forståelsesmodeller kjen- netegner interdisiplinær tenkning? Hvordan kan bred interdisiplinær innsikt øke bevisstheten om eget kreativt potensial og estetisk kompetanse? Hvorfor er et interdisiplinært perspektiv viktig i en større didaktisk sammenheng? Et mål med denne artikkelen er å gi impulser til refleksjon over temaer slike spørsmål fremmer.

INNLEDNING

For noen år siden ble jeg, i kraft av min lærerstilling ved Norges musikkhøgskole, bedt om å skrive et credo – dvs. en slags 'pedagogisk trosbekjennelse'.² Den skulle vise mitt grunnleggende ståsted som lærer; hvilke holdninger og ambisjoner jeg hadde som pedagog ut over det rent fagspesifikke. Under arbeidet med å skulle formulere hva jeg tror på, gjennom syv punkter, opplevde jeg at det var godt å se det på papiret, det som jeg alltid har ment var viktig. Det kjentes også som en konsolidering av mitt livssyn så vel som kunstsyn, ja, det førte til en eksistensiell erkjennelse om kunstens verdi og betydning i mitt liv.

Denne artikkelen er ikke ment som en utdyping av alle punkter i dette credo hver for seg. Jeg vil heller konsentrere meg om å beskrive en gjennomgående holdning i credoet, det som preger min refleksjon om kunst og kunstnerisk utviklingsarbeid. Grunnholdningen er at ingen ting kan forstås og formidles på en fullverdig måte uten også å sette det i perspektiv til omgivelsene, og det gjør man bare ved å innta ulike posisjoner i avstand til selve tingen. Med dette prøver jeg å innta et ståsted som gir et mer holistisk perspektiv på kunstnerisk utviklingsarbeid. For meg blir forståelsen fullverdig først når det skapes en interaktiv veksling mellom detalj og helhet, nær og fjern, på alle plan. Da oppstår det en energi og fruktbar dynamikk, en dialektisk relasjon, som beriker og levendegjør dialogen *mellom* det ene og det andre, helt i tråd med det viktige begrepet 'den hermeneutiske sirkel', slik det forstås innen filosofiens lære om fortolkning.³

Utgangspunktet for mitt perspektiv er at de ulike kunstartene, eller disiplinene, har mye mer felles enn det som skiller dem. Derfor opplever det at den institusjonelle sektoriseringen av kunst, med adskilte læresteder for musikk, dans, teater og billedkunst osv., hindrer innsyn og utsyn. Det kan føre til at både studenter og lærere går glipp av det potensialet for kunstnerisk og allmenn visdom som ligger i kunstartenes fellesdomene. Noe som er vanskelig å oppdage innen én disiplin, ligger kanskje oppe i lyse dagen innen en annen. Det er f.eks. en rik kilde til innsikt om musikalsk dynamikk i bevegelsene hos en danser, om klangfargekontrast i et abstrakt maleri, eller komposisjon innen arkitektur.

Det er også dette jeg forstår som et interdisiplinært perspektiv. Med begrepet 'interdisiplinær' sikter jeg nettopp til den dialogen som oppstår i spenningsfeltet mellom to eller flere kunstarter. Idet prefikset 'inter' tolkes som 'mellom' og suffikset 'esse' som 'essensen', forstår vi inter-esse som det mellomliggende, det som opprettholder interessen, dvs. essensen mellom eller mellomværen for noe, denne hensettende tilstand som krever deltagende oppmerksomhet og vedvarende fokus. Det vil si noe annet enn f.eks. *transdisiplinær*, *multidisiplinær*/-medial eller *krossdisiplinær*, som også er vanlige betegnelser på et lignende perspektiv, der to eller flere disipliner er involvert. Men for meg blir disse

begrepene passive betegnelser på en situasjon med tilstedeværelsen av flere kunstarter. *Interdisiplinær*, derimot, er et aktivt og dynamisk begrep fordi det betoner det interaktive feltet kunstartene *imellom*.

Under hele min virksomhet som lærer har det interdisiplinære perspektivet festet seg stadig sterkere som en overbevisende overordnet rettesnor. Jeg vil heller prøve å gi impulser til hver student ut fra de forutsetninger hun har til å utvikle reflektert klokskap og kunstnerisk visdom om og omkring hennes unike skapende arbeid, enn å ha som mål at hun skal oppnå kunstnerisk anerkjennelse og status. Meningen her er å si at grunnlaget må være en holdning til det kunstneriske arbeid som tåler utforskning gjennom prøving og feiling, fordi holdningen er forankret både i en *faglig* og en *personlig* trygghet og integritet. Det er dette som er *kunstnerisk* visdom i betydningen av overførbare innsikter. Når disse ikke bare erkjennes, men også anvendes i positiv forstand for å belyse og utdype forståelse for eget fag, er det snakk om *klokskap*, eller visdom i praksis. Dette kan beskrives på mange måter, og i det følgende vil jeg ta for meg et par sentrale begreper, estetikk og refleksjon, slik jeg forstår dem innenfor det interdisiplinære perspektivet jeg prøver å skissere i denne artikkelen.

ESTETISK REFLEKSJON

Estetikk, slik det er brukt i kunstnerisk sammenheng, er et kunstteoretisk og -filosofisk begrep som befatter seg med den kunnskapen som oppstår gjennom våre sanser med det mål å etablere prinsipper for betydningen og gyldigheten ved kritisk bedømmelse av kunstverk.⁴ Mens estetikk som fagfelt handler om viten, dens teorier og historie, handler *anvendt estetikk* om praksis, den utøvende og skapende kunstneriske visdommen. Anvendt estetikk, slik det er brukt innen rammen av denne artikkelen, er et samlebegrep som har med kreativ problemløsning å gjøre, om den tenkningen som inngår i det kunstneriske arbeidet. Det viser til den estetiske bevissthet som er tilstede hos kunstnere idet de reflekterer over sine verk og de beslutninger som tas som svar på de utfordringer som oppstår i det skapende arbeid. Svevende over artikkelens tema ligger altså idéen om *refleksjon*, nærmere bestemt den tenkningen som ikke bare oppstår under skapning, men også i møte med kunst i et bredt perspektiv. Denne bredden kjennetegnes ved at den ikke handler utlukkende om kunstens materialitet

under kunstnerarbeidet eller deltagelsen. Perspektivet omfatter også tiden før og etter, i for- og ettertankens domene, samtidig som det innebærer referanser til innsikter i og om annen kunst enn det aktuelle uttrykket der og da. Dette gir et metablikk, hvor refleksjonen skjer på mange tenkelige plan slik at synsfeltet strekker seg ut over den umiddelbare horisonten.

Begrepet estetikk har også med deltagelse i kunstnerisk opplevelse å gjøre. *Eстетisk kompetanse* utvikles gjennom erfaring av kunst og betegner det bevissthetsnivået som til enhver tid er tilstede i møte med kunst. Den er løsrevet fra den fagspesifikke terminologien og kunnskapen vi ellers definerer oss med. Derfor må vi som kunstnere også erkjenne verdien av den innsikten som utvikles hos et publikum som oppsøker og deltar i opplevelsen av kunst. Ved å lytte med ærbødighet til den gode kunstelsker og kjenne på den poetiserte følelsesrikdom de opplever, kan vi som kunstnere og kunstformidlere få viktige innspill som gir oss ressurser for refleksjon omkring vårt eget fag. Vi må derfor først både erkjenne og anerkjenne betydningen av at også kunstnere behøver å utvikle slik opplevelseserfaring. Det er ikke tatt for gitt at selv om man driver med kunstnerisk virksomhet, så vil den opplevende estetiske kompetansen utvikles av seg selv.

I det følgende vil jeg beskrive hva jeg forstår med interdisiplinære perspektiver. Det vil jeg gjøre ved å ta for meg størrelser som *verket*, *undervisning* og *terminologiens* ulike nivåer. Jeg vil gi noen konkrete eksempler på hvordan en interdisiplinær tilnærming kan berike bevisstheten om hva kunst er, hvordan den skapes og hvorfor den oppleves, og hvorfor den kan tenkes være opplevd gjennom hele menneskehetens historie, som en fundamental og selvfølgelig faktor i tilværelsen.

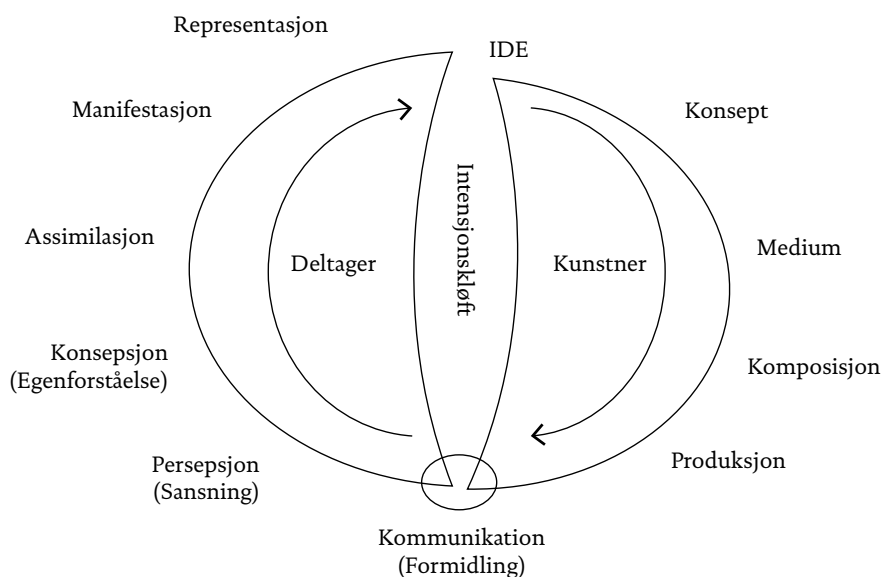
INTERDISIPLINÆRE PERSPEKTIVER

Verket

En fruktbar forståelsesmodell som kan være nyttig innen alle kunstdisipliner, er forestillingen om et verks 'livssyklus' (se Figur 1), fra det fødes som en idé og til det legger seg inn i og assimileres med det personlige erfaringsrepertoaret hos den enkelte deltager. (En deltager i denne sammenheng er den som møter og opplever kunsten.) Kunstneren får

en idé som umiddelbart blir til konsepter, eller forestillinger. Disse reflekteres over og prioriteres, hvorpå ett konsept velges som det som representerer idéen på beste måte for kunstneren. Deretter vender kunstneren seg til sitt medium, enten det er innen musikk, scenekunst, visuell kunst, litteratur eller annen uttrykkskategori. Gjennom mediet blir det så komponert en representasjon av det valgte konseptet, det vi kaller det skapte 'verket'. Så blir verket fremstilt eller produsert for formidling til det deltagende publikum. Fra å befinne seg i 'produksjonsdelen' hos kunstner, går nå verket over i 'kommunikasjonsdelen' hos deltager, der verket inngår i en rekke opplevelseshaser, fra den umiddelbare sansning til den dypsindige ettertanken. Hver fase innen begge delene av verkets liv er gjenstand for bevisstgjøring og studier, enten det handler om tilblivelsens komposisjon og dramaturgi eller opplevelsens fortolkning og tilstedeværelse.

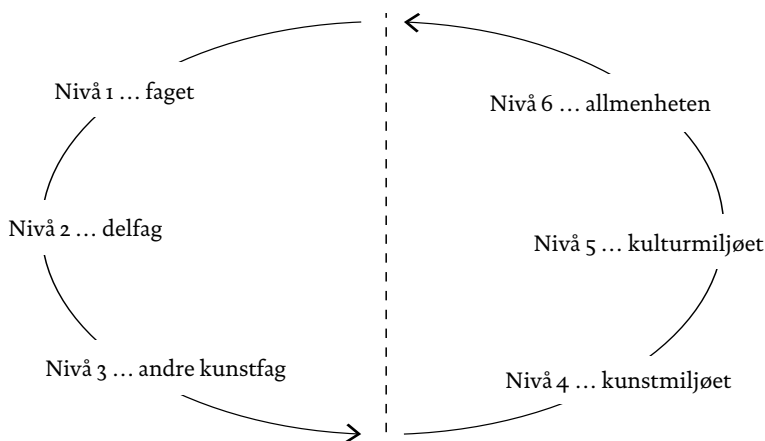
Intensjonen hos kunstner, som driver viljen til å skape noe, samsvarer ikke nødvendigvis med verkets *intensjonalitet*, den intensjonen som verket selv kommuniserer, uavhengig av kunstnerens intensjon, og som farger deltagerens opplevelse av verket. Dette misforholdet utgjør da en eventuell intensjonskløft.



Figur 1. Et verks 'livssyklus'

Undervisning

Ved siden av å opprettholde en bevissthet om å ivareta alle av verkets tilblivelses- og opplevelsesfaser, er det i en situasjon med undervisning og veiledning like viktig å sette den enkeltes virksomhet inn i et bredere faglig og sosialt perspektiv. Dette kan forstås som seks perspektiviske nivåer, hvorav tre er innenfor utdanningsinstitusjonen og tre er utenfor, anrettet på hhv. venstre og høyre side av den stiplede streken i Figur 2 nedenfor.



Figur 2. Perspektiviske nivåer i undervisningen

Studentens personlige forutsetning er i forgrunnen på nivå 1. Som et eksempel på dette 'innerste', *fagspesifikke* nivå 1 kan vi forestille oss en cellist som veiledes av sin lærer. De øvrige fem nivåer kan illustreres i form av spørsmål. På nivå 2 er spørsmålet i hvilken grad det individuelle fokus på cellospill settes i perspektiv til andre fagfelt innen musikk, det som ofte kalles 'støttefag' eller 'delfag', slike som musikkestetikk, musikkhistorie, gehørtrening og musikkteori. Dette er det *fellesdisiplinære* nivå, med andre ord der man finner ulike fagdisipliner, men innenfor det samme medium, slik musikk er i dette tilfellet. Nivå 3 gjelder perspektivet til andre kunsthøgskolefag – det *interdisiplinære* nivået. Spørsmålet er her f.eks. hvordan cellospill kan sammenlignes med dans, eller hva

musikk og arkitektur har til felles. Beveger vi oss utenfor det kunstfaglige domenet, til nivå 4, er spørsmålet om det skapes sammenheng mellom cellospill og det eksterne *kunstmiljøet*, og videre til det eksterne *kulturmiljøet* på nivå 5, for til sist å ta med det *allmenne* nivå 6, som omfatter alle mennesker i et bredt globalt perspektiv. Til syvende og sist handler det om å sette sitt eget fag i perspektiv til eget liv. Hvilke muligheter tilbys en kunststudent å kunne transcendere den intime relasjonen til sitt medium og kjenne hvordan den overførbare verdien av sine kunstneriske evner, faglige innsikter og musikalske ferdigheter også bidrar til å utvikle eksistensiell bevisst og identitet?

Terminologinivåer

En sunn øvelse, for både student og lærer, er på lignende måte å omformulere sin fagspesifikke terminologi til en allmenn språkføring som alle kan forstå, uten at det forringer innsiktsnivået. Det gjelder å kunne formidle sin fagkompetanse, og alt som det innebærer av kunnskap, forståelse, ferdigheter og erfaringer, som en allmenngyldig *reflektert klokskap*. En tilsvarende forståelsesmodell som figur 2 kan forestille seks terminologinivåer knyttet opp mot de tilsvarende seks perspektiviske nivåene, fra den *esoteriske* fagspesifikke terminologi (eks. i samtaler cellister imellom) til det *eksoteriske*⁵ allmenne språkfelt (i samtaler innen offentligheten). Inn imellom finnes det en terminologi innen hhv. én og samme disiplin, det fellesdisiplinære miljø (f.eks. i samtaler musikere imellom), innen det interdisiplinære miljø (f.eks. i samtaler mellom musikere og dansere, eller billedkunstnere og skuespillere) og innen det kunst- og kulturbevisste miljø (f.eks. samtaler blant mennesker som oppsøker konserter, utstillinger, forestillinger o.l.). Alle har sine særegne referanser på ulike terminologinivåer, avhengig av hvor de befinner seg. Dersom en kunstner makter å formidle innsikter innen sitt fag på en allment klok, presis og dypsindig måte, er det også et levende uttrykk for at kunstneren forstår hva eget fag handler om i et bredere og dypere perspektiv enn det fagspesifikke.

Makroperspektiv vs. mikroperspektiv

I det foregående avsnittet ville jeg peke på de store perspektivene, i et makroperspektiv, de som skaper sammenheng mellom ens eget smale fagfelt og verden utenfor. Det omfatter ikke bare fagets plass som en

kulturfaktor og kilde til større bevissthet om kontekst og relevans. Det berører i tillegg den direkte koblingen mellom liv og lære, et fundamentalt eksistensielt anliggende som i verste fall, hvis dette perspektivet neglisjeres, kan skape angst og føre til at den kunstneriske virksomheten legges ned. I beste fall, hvis det eksistensielle perspektivet bevisstgjøres, vil det føre til et mer robust selvbylde og en dypere selvforståelse, alt til det gode for den kunstneriske virksomheten.

Det er også de *små* perspektivene som omfattes av en interdisiplinær tilnærming. Et aspekt er bevissthet om kontekst. En annet aspekt er bevisstheten om det potensial for opplevelseshet som ligger på et mikroperspektiv. John Cage⁶ skal ha sagt følgende:

The first question I ask myself when something doesn't seem to be beautiful is why do I think it's not beautiful. And very shortly you discover that there is no reason.

Dette tolker jeg som at i alt ligger det en kilde til en fruktbar idérikdom og tankevekkende opplevelse, dersom viljen er tilstede for å øyne det, selv om det umiddelbart er skjult for våre sanser. Sitatet fra Cage er et bud om kunstnerisk refleksjon i høyeste potens! Det er så lett å ta for gitt et perspektivisk ståsted som anses for å være 'riktig' og 'legitimt' som utgangspunkt for refleksjon omkring kunstverkets vesen og betydning. Går man derimot nærmere inn på et maleri, for eksempel, ser man detaljens kvaliteter, helt inn til penselstrøkernes bevegelsesmønstre og spillet i bildets fargetekstur i det minste utsnitt.

I Oslo finnes et bygg, en konsertarena, som umiddelbart ser ut som en heller gold rotunde i teglstein.⁷ Men går man nærmere inn på byggets yttervegg, finner man partier der hver stein er hånddekoreert i vakre keramiske mønstre. Her er det vært en bevissthet om at bygget har visuelle kvaliteter på flere perspektiviske ståsteder.

En viktig kilde til innsikt i detaljene innen bevegelsesadferd er fotografiet, særlig av pionerer som Étienne-Jules Marey (1830 - 1904), med sine kronofotografier på 1880-tallet, og Harold Edgerton (1903 - 1990), som laget de første stroboskopiske fotografiene på 1930-tallet. Disse viste frem de små hendelsesfasene og mønstre i en større bevegelse, de som normalt ikke oppfattes av det menneskelige øyet. Marcel Duchamps

(1887 - 1968) berømte maleri, *Nude Descending a Staircase* (1912), er inspirert av Mareys fotografier. Duchamps maleri viser en abstrakt tolkning av bevegelsesmønsteret til en aktmodell som går ned en trapp. Han skapte en ellers dagligdags handling om til et spennende kunstnerisk uttrykk nettopp ved å øyne opplevelsespotensialet i et mikroperspektiv.

I MØTE MED VERKET

Det er også et mer verknært perspektiv, der verkets materialitet og opplevelseskvaliteter ses i relasjon til tilsvarende verk innen andre kunstdisipliner.

Egenskapsnivåer

I møte med et verk mener jeg at det er fire grunnleggende egenskaper tilstede: dets *kompositoriske*, *kommunikative*, *fortolkningsmessige* og *konseptuelle* egenskaper.

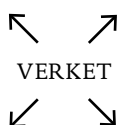
Dette kan illustreres som følger:

Formidling

- Verkets kommunikative egenskaper
- Verket som uttrykk
- Verkets "hete" dynamiske karakter

Fortolkning

- Verkets dramatiske egenskaper
- Verket som opplevelse
- Verkets "varme" subjektive karakter



Komposisjon

- Verkets strukturelle egenskaper
- Verket som materiale
- Verkets "kalde" objektive karakter

Konsept

- Verkets intensjonelle egenskaper
- Verket som idé
- Verkets "kjølige" abstrakte karakter

Figur 3. Verkets egenskapsnivåer

Kort sagt er det følgende å si om figur 3.

På det *kompositoriske* egenskapsnivå handler det om verkets materialitet, dets strukturelle, teksturelle og formmessige karakter. En komposisjon er en konstellasjon av elementer som oppfyller et gitt sett med

estetiske preferanser, eller rådende kvalitetskriterier, på alle disse tre egenskapsnivåene. *Struktur* betegner hvordan elementene er bygget opp, mens *tekstur* viser til den overflatekarakteren som er et resultat av en struktur. Dette omfatter også det som kalles farge og stofflighet. Form er den *kontur* som oppstår som følge av strukturelle og tekstuelle beslutninger. De kompositoriske egenskapene er *verkets kalde, objektive karakter*.

Verkets formidlingskarakter handler om dets *kommunikative* egenskaper. Her finner vi verkets *hete, dynamiske karakter*. Det omfatter dets grad av ekspressivitet, eller uttrykkskraft. Et vanlig tema innen denne egenskapskategorien er verkets emotive (følelsesmessige) intensitet – noen kaller det temperatur – og kognitive (meningsbærende) betydning. På det *fortolkningsmessige* egenskapsnivå handler det om hvordan verket oppleves. Vi snakker da om dets dramatiske egenskaper, *verkets varme, subjektive karakter*. Det handler om hvilke referanser som settes i spill hos den enkelte deltager i skapning og opplevelse, og hvordan disse i sum utgjør en ressurs for tolkning og refleksjon og der igjennom et grunnlag for bedømming av opplevelsens kvalitet og virkning. Fire referanse kategorier er fremtredende her: 1) estetikk, 2) intensjon, 3) personlig mening og 4) selve verket.

1. Hvis verket bedømmes ut fra en gitt estetikk, representerer dette verkets *kontekstavhengige* referanser. Disse kalles verkets *heteronome* egenskaper, altså de som befinner seg utenfor selve verket. 2. Den andre referansen, intensjon, anvendes når bedømmingen måles opp mot kunstnerens intensjon (eller verkets intensjonalitet), uavhengig av hvordan verket forholder seg til estetiske preferanser. 3. Den tredje referansen, personlig mening, dreier seg om hvordan verket bedømmes ut fra personlig smak, uavhengig av estetikk og intensjon. 4. Den fjerde, selve verket, handler om verkets *autonome* egenskaper, at det kun refererer til seg selv ('l'art pour l'art'). Dette er da en *kontekstuavhengig* referanse som hviler på det man opplever som verkets indre kvaliteter, altså uavhengig av referansene estetikk, intensjon og personlig smak. Disse fire referanse kategoriene eksisterer likevel neppe alene, hver for seg. Mennesker anvender selvsagt alle disse fire referanse kategoriene som en samlet størrelse, men i mer eller mindre grad av vektning mot den ene eller den andre av de fire.

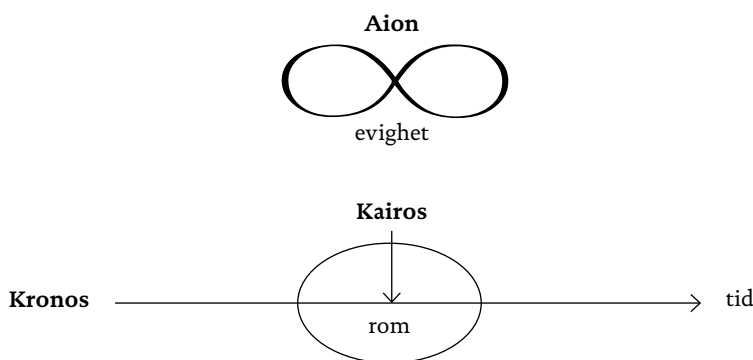
De *konseptuelle* egenskapene dreier seg om verket som idé og tanke, både ut fra en intensjon hos kunstneren og den intensjonalitet som verket kommuniserer. Det er ikke en selvfølge at kunstnerens intensjon i utgangspunktet samsvarer med verkets intensjonalitet, slik den oppleves hos deltager. På dette egenskapsnivået snakker vi om *verkets kjølige, abstrakte karakter*.

Som en inngang til å reflektere på og omkring et verk utgjør de fire egenskapsnivåene i figur 3 en nyttig forståelsesmodell. Hvert nivå representerer en portal inn til en fullverdig betraktning av et kunstverk, der de til slutt sammenfaller i en mer helhetlig forestilling om verkets karakter. Refleksjonsrammene er avgrenset, samtidig som de er gjensidig avhengig av hverandre.

SKAPENDE TENKNING

Aion, kronos og kairos

Idéen om hva tid er står meget sentralt i tenkningens historie. I antikkens Hellas var det en forestilling om tre tidsmodi.⁸ Disse var *aion*, *kronos* og *kairos*. Aion er den grenseløse evighet, hvor tiden bare 'er', så å si, uten at den 'kommer' eller 'går'; en *aionisk* tidsmodus. Kronos betegner en tidslinje, slik vi opplever den innen evigheten, en målbar tid som indikerer dimensjonene *før*, *under* og *etter*. Det betegner en *kvantitativ* størrelse ved tidsopplevelse, en *kronisk* eller *kronologisk* tidsmodus. Kairos viser til et tidspunkt eller *tidsrom* som oppleves



Figur 4: Tidsbevissthetens tre modi

som betydningsfullt, hvor bevissthet om tid og sted opphører og eksistensiell erkjennelse trer i kraft. Det betegner en *kvalitativ* størrelse ved tidsopplevelse, en *kaironisk* tidsmodus. De tre tidsmodiene kan illustreres slik:

Skapende tenkning i nåtid

All kunstnerisk virksomhet innebærer improvisasjon – den umiddelbare beslutningsprosess av handlinger trigget av et interaktivt samspill mellom intuisjon og tanke. Hvordan kan dette forestilles som en dynamisk prosess i tid og rom?

Spørsmål omkring kreativ tenkning er et kjent tema innen et bredt spekter av fagfelt, som filosofi, psykodynamiske prosesser, kognitiv vitenskap og kunstteori. En fellesnevner er at dynamikken i improvisering oppstår i spenningsfeltet der bevisst strategisk tenkning møter underbevissthetens impulser. Keith Jarrett (1945–), en av dem jeg opplever som improvisasjonskunstens største utøvere, skal ha sagt følgende om improvisasjon:

I would add that improvisation can be one of the most intense forms of self-examination and discovery, though paradoxically, it only reaches that state when the musician is aware only of the emerging music and is oblivious of himself or herself.⁹

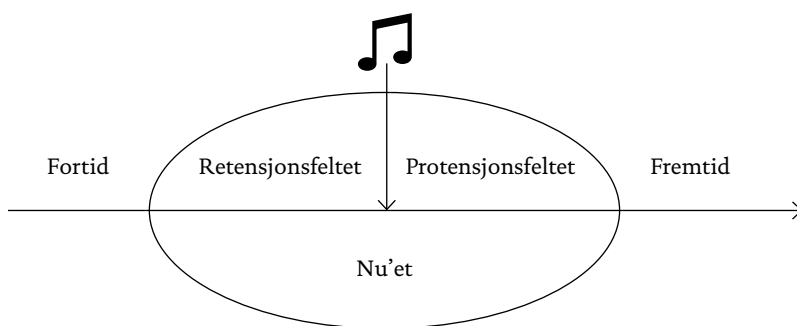
Den tilstanden han beskriver som et tilsynelatende paradoks handler nettopp om en 'overbevissthet' om det som oppstår i nu'et og samtidig 'glemme' seg selv i hengivenhet til en 'underbevissthet'. I dialektisk forstand er det heller snakk om en *oscillering* mellom de to bevissthets-tilstandene, en lynrask veksling som skaper den dynamismen som er improvisasjonens essens. Sammen med en tredje drivkraft som ligger i det førbevisste feltet (*preconscious field*), der viljen, eller intensjonen, er en forutsetning. I det følgende skal jeg presentere tre store filosofer som hver på sin måte har befattet seg med tidsbevissthet: Edmund Husserl, Friedrich Schiller og Mikhail Bakhtin.

Edmund Husserl¹⁰

En illustrerende modell på improvisasjon er Edmund Husserls idé om eksistensiell tidsbevissthet, der han retter oppmerksomheten mot

øyeblikkets sansning og tilstedeværelse. Han betegner et hvert 'nu' som en romlig størrelse, fylt også av en umiddelbar fortid og fremtid som knytter tidspunktene sammen og danner en følelse av varighet og eksistensiell koherens, eller sammenheng.

Illustrasjonen som følger (figur 5) har jeg tegnet etter inspirasjon av Husserl. Den viser nu'et – der improvisasjonen skapes – i perspektiv til umiddelbar fortid og fremtid. Husserl (ibid.) kaller umiddelbar fortid for retensjon og umiddelbar fremtid for protensjon. Det er viktig å merke seg at det her er snakk om den umiddelbare fortid, i *retensjonsfeltet*, ikke den som er relativt langt tilbake i tid, der *minner* oppstår. Lenger frem enn den umiddelbare fremtid, i *protensjonsfeltet*, er det på samme måte heller tale om et strategisk (relativt langsiktig) mål. På samme måte som synet, har sansning en perseptiv treghet som 'henger igjen' i bevisstheten. Samtidig er det alltid tilstede en forventning straks i fremtiden om hva som ses og sanses.



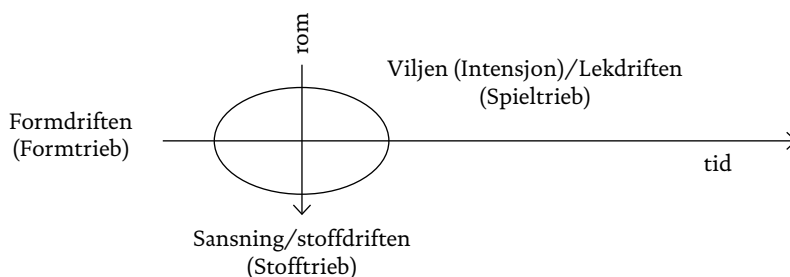
Figur 5. Retensjons- og protensjonsfeltet

Det gåtefulle ved Husserls modell opplever jeg ligger i forholdet til improvisasjonens kreative prosesser. Er det mulig å være tilstede i handlingens intuitive spontane rommelighet i nu'et, og samtidig strukturere de til enhver tid oppståtte idéene i et helhetlig dramaturgisk tidsforløp? Er det mulig å ha to ulike bevissthetstilstander (*states of consciousness*) samtidig? Hvilken dynamikk er tilstede som opprettholder en slik dialog?

Friedrich Schiller¹¹

Friedrich Schillers eksistensielle forestilling om menneskets tre drifter: sansedrift, formdrift og lekdrift ('Stofftrieb', 'Formtrieb', 'Spieltrieb') finner jeg er i slekt med Husserls begrep om tidsbevissthet. I tillegg til den umiddelbare sansning ('Stofftrieb') i det romlige nu'et og evnen til å gestalte helhet og sammenheng mellom opplevd fortid og forventet fremtid ('Formtrieb'), skaper Schiller en bevissthet om viljen til å erkjenne selvet – en intensjon – gjennom en lekende tilstand og tilstedeværelse ('Spieltrieb') i øyeblikket. Samspillet mellom disse tre driftene utgjør en dynamisme som er grunnleggende i det å være; det å oppleve seg selv som et levende menneske i verden.

Sansningen i nu'et blir således på improvisatorisk vis umiddelbart formet av en vilje til å innlemme den inn i vår opplevelse av sammenhengende tid. I figur 6 har jeg plassert de tre driftene på et aksesystem med tid og rom:



Figur 6. Friedrich Schillers 3 drifter

Mikhail Bakhtin¹²

Mikhail Bakhtins konsept 'karneval' inspirerer meg her spesielt. Bakhtin kaller karnevalet (; i middelalderen) for en 'opp-ned verden', hvor det råder en frihet fra de regler og konvensjoner som styrer den rasjonelle bevisstheten.¹³ Dette forstår jeg som en parallell til krefter i underbevissthetens *kaos* i møte med den bevisste rasjonelle *orden* i 'overbevisstheten'. Dette igjen kan også oppfattes som i slekt med den kreative dynamismen som er tilstede under improvisasjonens gang. I den tilstanden som ideelt gir en *impetus*, eller drivkraft til den improvisatoriske handlingen, oppstår det jeg kaller et 'strukturet kaos' når

tenkning møter de spontane innfall som underbevissthetsen uavlatelig tilbyr.

Innen musikalsk improvisasjon er musikkens ekspressive trang regulert og 'temmet' av instrumentets tekniske muligheter, utøverens ferdigheter og estetikkens stil- og genremessige rammer, i tillegg til, og det er vel det sentrale, utøverens personlige, kulturelle og kunstneriske forutsetninger. Musikken som oppstår er formet og smidd til et kommuniserbart medium, på samme måte som språkets muligheter og begrensninger uttrykker forfatterens levende fantasi. I en eksistensiell forstand er improvisasjon en evne som alle levende vesener er nødt til å beherske for å kunne mestre tilværelsen, som en naturlig drift for å overleve.

Likeledes finner jeg slektskap til improvisasjon i Bakhtins begrep om en 'kronotop', som han bruker for å betegne forestillingen om tid og rom (*kronos* – tid og *topos* – sted/rom) som oppleves i verbal diskurs eller som leser eller forfatter av litteratur, en opplevelse av et 'tidsrom' i øyeblikket som bærer i seg og farges av en husserlsk bevissthet om flere lag av referanser i fortid, nåtid og fremtid.

Felles for Husserl, Schiller og Bakhtin er deres forestilling om et dynamisk, romlig nu, ikke som et punkt på tidsforløpet, men som en tilstand i opplevelsen av tid. Husserl betoner i sin modell et nu som er fylt av en umiddelbar fortid- og fremtidsbevissthet. Det ligner Bakhtins begrep om en kronotopisk bevissthetstilstand slik den er beskrevet i foregående avsnitt. I likhet med Bakhtin beskriver Schiller dette romlige nu'et som en lek-tilstand, en *kaironisk* tidsopplevelse hvor tid og sted glemmes. Alle tre filosofer fremhever betydningen av bevissthetsen om nu'et som en eksistensiell betingelse, der hvor erkjennelsen om egen identitet gis rom for å utvikle seg. Slik utgjør deres modeller en spennende metafor på den samme kreative tenkningen som inngår i improvisasjon.

Skapende tenkning utenfor tid

Improvisasjon innen *temporale* kunstarter, de som struktureres i tid, slik som musikk, film og scenekunst, er forskjellig fra den type improvisering som finnes innen *spatiale* kunstarter, de som struktureres i rom, som billed- og skulpturkunst, arkitektur og litteratur. Men tenkningen som inngår i begge kunst kategorier er basert på en dialog

mellom intuisjon og tanke, men på forskjellig måte. Innen temporal kunst drives improvisasjonen av en dynamisk oscillerende mellom de to bevissthetstilstandene, som omtalt tidligere. Vi finner denne form for spontan skaping innen spatial kunst også, f.eks. innen såkalt 'action painting', hvor maling er påført lerretet ved å dryppe, sprute eller andre måter der intuitive, spontane teknikker rå. Men prosessen er tydeligere innen spatial kunst hvor intuitiv spontanitet og intensjonell tenkning forekommer hver for seg, og finner hverandre, innen to ulike faser i skaperprosessen.

I sin bok om den norske maleren Knut Rose (1936–2002) beskriver Cecilie Malm Brundtland kunstnerens arbeidsprosess som en dialog mellom "en indre og en ytre verden":

Høsten 1969 begynte Rose å male på bildene mens de lå på gulvet, istedenfor å stille dem opp på staffeliet. Dette åpnet for nye muligheter både med hensyn til komposisjon og malermåte. Nå kunne Rose male på bildene fra alle kanter, samtidig som han ikke trengte å bestemme seg for hva som var opp eller ned før etter at de nesten var fullførte. På denne måten var det lettere å utnytte det kaoset han søkte. Gjennom vekslende lag av lyse og mørke farger, vann og avtrekninger oppstår det figurer og former som Rose kjenner seg igjen i. Disse danner utgangspunktet for det ferdig organiserte maleri som gradvis vokser frem. Rose har siden holdt fast ved denne fremgangsmåten, en malerprosess som er i slekt med surrealismens metoder. Der surrealistene brukte automatisk skrift for å nå underbevissthets, bruker Rose malerprosessen. I en frembringelsesprosess preget av tilfeldigheter og intuisjon søker Rose å nå menneskets skjulte sider. Ikke før dialogen mellom en indre og en ytre verden er oppstått, er mennesket i kontakt med seg selv.¹⁴

I en innledende fase hvor intuitiv spontanitet får råde, skapes en kaostekstur hvor det etter en tid tegner seg figurasjoner som tolkes som dypt personlige forestillinger, der de stiger opp fra underbevissthetsens avgrunn. I en senere fase er de blokket ut og bearbeidet, f.eks. ved å tilføre skygge og høylys for å øke den visuelle dramatiseringen og tydeliggjøre figurasjonens identitet. De kaosteksturene som er tilstede



Figur 7: Bjørn Kruse, Shapes in Space XI (2015) Akryl på lerret 100×120 cm.

rundt figurasjonene blir malt over, gjerne med en mørk farge. I denne andre delen av malerprosessen er det tenkning som rå, omkring komposisjon og uttrykk.

I figur 7 over ser vi et maleri jeg selv har malt og som er fremkommet i en slik todelt prosess, hvor den tilfeldige kaosteksturen som ble skapt i første fase og dekket hele lerretet, i den etterfølgende siste fase er avgrenset til konkrete flytende figurasjoner ved å dekke til alt annet. I tillegg er den tildekkede flaten manipulert slik at de abstrakte figurene synes å sveve i et tredimensjonalt rom.¹⁵

Et annet eksempel på en slik før-og-etter-prosess er da den anerkjente italienske arkitekten Renzo Piano (1937–) i 1995 skulle planlegge designet på konserthusparken i Roma, Auditorium Parco della Musica (2003), og innledet en samtale med den like anerkjente komponisten Luciano Berio (1925–2003).¹⁶ Piano ville høre om musikkens estetiske karakter og gestiske, dynamiske egenskaper. Mens samtalen pågikk, tegnet Piano en rekke raske, spontane skisser basert på Berios levende beskrivelser av musikk som uttrykk. Disse skissene dokumenterte de intuitive forestillinger, eller konsepter, som dukket opp i Pianos hode underveis. Én av disse skissene ble så grunnlaget for den påfølgende arkitektoniske utformingen av konserthusene.¹⁷ Dette illustrerer en prosess der det fra en rask skisse, laget spontant under impulser fra en komponists redegjørelse av musikkens dynamiske karakter, i ettetid utvikles en detaljert arkitekttegning, der alle av arkitektens bevisste kunnskaper og ferdigheter er tatt i bruk. Forholdet mellom intuisjon og tanke er i dette eksemplet forskjellig fra den spontane improvisasjonen som foregår i tid, slik som innen musikk.

Workshopundervisning i musikalsk komponering

Hvordan kan så dialogen mellom intuisjon og tenkning bevisstgjøres i en didaktisk sammenheng? Undervisning i musikalsk komponering, som undervisning innen alle kunstdisipliner, dreier seg primært om å øke elevens forståelse om egen kreativ tenkning og hvordan tenkning anvendes i arbeidets suksessive faser. I denne sammenheng vil jeg vise hvordan workshop som arbeidsform tjener som en relevant modell for hvordan interdisiplinær bevissthet kan oppstå og gi rom for å utvikle et grunnlag for kunstnerisk refleksjonsarbeid.

Som jeg har nevnt tidligere inneholder all kunstnerisk virksomhet improvisasjon, hvor intuitiv spontanitet gir impulsene, og kreativ fantasi

og strategisk tenkning skaper form; to bevissthetsnivåer som inngår i et dynamisk samspill, slik eksemplene ovenfor viser med musiker, billedkunstner og arkitekt som skaper sine verk gjennom improvisasjon. Anvendelsen av kreativitet krever ferdigheter og kunnskap, uansett medium, enten det dreier seg om å skrive et musikalsk partitur, lage lydkunst gjennom elektroniske medier eller fremføre musikalsk improvisasjon. Alle kategorier av musikalsk utøving og skapende arbeid baserer seg på et grunnleggende talent, en evne og en beslutsom vilje til å møte utfordringen med å skulle forme den kontinuerlige flyt av idéer som oppstår innen rammene av et mer eller mindre tilsiktet kunstnerisk konsept.

Workshop-modellens fire arbeidsfaser

Første fase – leken

En av de viktigste aktiviteter en komposisjonsstudent må kunne gi seg selv anledning til er å leke, som barn gjør, men med et mål for øye. Det vil si å improvisere fritt, men hvor det etterfølges av en skissering av de idéer som er oppstått, uten å tenke videre mot en ferdig komposisjon. Slik blir den enkelte kjent med sin egen spontane karakter og intuitive ressurs. Hvordan disse skissene er dokumentert er irrelevant. Det kan være noter eller grafiske figurer på et stykke papir, et innspilt lydelement eller en redegjørelse i ord. Det er til og med av verdi å la idéene komme og prøve å huske dem i poetiske metaforer, deres uttrykkskarakter og betydning, knyttet til deres gestiske form og soniske (lydlige) egenskaper.

Andre fase – tenkningen

Den neste fasen er å anvende en eller flere av skissene som et materiale for videre utvikling. Tradisjonelt er 'en komposisjon' forstått som en fortelling bygget rundt én idé, hvor selve komponering er heller å utforske uttrykkspotensialet ved en valgt idé, enn å lage en konstallasjon av mange idéer. Andre idéer kan selvsagt trekkes inn i komposisjonen, men da som interaktive elementer til grunnidéen, til å kontrastere, belyse, kort sagt, inngå i dialogisk samspill. Det er utallige dramaturgiske modeller som også kan utforskes, i utviklingen av narrativer i tid og kontemplative tilstander i rom. Igjen, målet er å lage en kort skisse eller utkast, men denne gang til et musikalsk forløp av 3–4 minutters

varighet. Hensikten er ikke å komponere et ferdig verk, men å øve seg i en arbeidsfase ved komponering.

Tredje fase – komponeringen

Fremføring og innspilling av den kompositoriske skissen er neste skritt i denne læringsmodellen. Studentene selv er med som utøvere på alle øvelser, om de så spiller et instrument, synger eller lager stemmelyder, banker, klapper eller bruker elektroniske medier – kort sagt bruker alt som kan gi lyd. Poenget her er å fange en sonisk eller gestisk karakter som kjennetegner den enkelte skissen, ikke å produsere et stykke musikk for fremføring på konsert. Denne fremføringsprosessen tilbyr muligheten for å endre og justere, for det kommer helst sikkert til å oppstå uventede egenskaper og kvaliteter i lydpaletten de hadde forestilt seg. Slike plutselige innfall oppmuntres, så lenge de kler intensjonen og ikke oppleves som fremmedelementer innen den intensjonelle retningen som ønskes.

Fjerde fase – opplevelsen

Opptakene av skissene er avspilt for alle studentene å lytte på, både kritisk som komponister, men også deltagende, som musikkelskere. Særlig gjelder dette det siste momentet. I denne situasjonen er komposisjonsstudentene, som ledd i å utvikle sin lyttererfaring, oppmuntret til å fristille seg fra komposisjonsfagets spesifikke terminologi og inn ta en ikke-analytisk lytte- og opplevelsesmodus. Det vil forhåpentlig bidra til at de får tilgang på musikkens poetiserende, estetiske kvaliteter! Gjennom å erkjenne, og kjenne på, den estetiske kompetansen som utvikles hos den gode lytter, vil det gi ny innsikt i et kvalitativt perspektiv på egen musikk, et perspektiv som kanskje ikke er så lett å oppdage gjennom selv den mest grundige profesjonelle undersøkelse. I de fire arbeidsfasene i en workshop gis deltagerne mulighet til å oppleve hele verkets 'livssyklus' (se Figur 1), fra idé til konsept, videre gjennom komponering og fremføring, for så å sanses, oppleves og fordøyes av deltagerne selv. Alle andre støttefag som deltagerne måtte ha innen studietilbudet ellers, kan knyttes opp mot en av workshop'ens faser, fra musikkteoretiske fag til musikkens (og kunstens) estetikk og historie. Det sentrale studiet av musikalsk komposisjon befinner seg i handlingsrommet som er tilstede i lek, tenkning, fremføring og lytting.

SAMMENFATNING

I denne artikkelen er det beskrevet noen sentrale eksempler på hvordan en bevissthet om kunstnerisk performativitet, skaping og opplevelse ved eget fag kan berikes ved å innta en interdisiplinær holdning der hvor andre kunstarters fagdomener ses på som en ressurs som kan gi økt innsikt og kunstnerisk visdom.

En sunn målestokk for hva man selv besitter av innsikter og forståelse for eget fag er hvordan denne kompetansen er formidlet ut over egne faggrenser. I samtale og samarbeid med andre kunstnere, for å kunne oppnå høyere og bredere faglig bevissthet, er det betinget at en forståelse oppnås, fra begge parter, ved at den fagspesifikke terminologien ikke kommer i veien. Hvis man ikke kan snakke forståelig om sin kunst til andre utenfor fagområdets grenser, og samtidig formidle en overbevisende innsikt om sitt fag, er mulighetene for å utvikle denne berikende bevisstheten begrenset.

Fellesnevneren i alle eksemplene er tilstedeværelsen av dialogen mellom lek og tenkning. Enten det dreier seg om å skape i tid eller rom, må balansen mellom intuitiv spontanitet og tenkende strategi være i et likeverdig forhold, slik at dialogen blir optimalt konstruktiv og resultatet fruktbart. Er den skapende prosessen preget av for mye tenkning og overveieelse, vil uttrykket stå i fare for å bli konstruert og maniert, mens hvis prosessen preges av for mye impulsiv spontanitet, kan uttrykket fremstå som en konstellasjon av tilfeldige innfall og påfunn.

Improvisasjon er beskrevet som et illustrerende eksempel på nettopp dette dynamiske forhold mellom lek og tenkning. Utøveren befinner seg her i et dynamisk, kreativt nu som krever vilje og en intensjon for å opprettholde en skapende prosess. Troverdighet og integritet i uttrykket oppstår når en åpner ærlig for intuisjonens impulser og handlingens spontanitet, i intens interaksjon med kloke og kompetente løpende beslutninger i struktureringen av forløpet.

Jeg ser også på ulike aspekter ved selve verket som gjenstand for refleksjonsarbeid. Mine forståelsesmodeller er ment som nyttige rammeverk for videre tenkning. Disse er utviklet gjennom nærmere 40 år med undervisning og forelesninger innen komposisjon, dramaturgi og anvendt estetikk. Det sies at man lærer mest og best gjennom å

undervise. Da er det nødvendig å kunne formulere seg så klart og målrettet som mulig innen en effektiv metodisk prosess. Det er klart for meg at en kunstner også er formidler og pedagog når intensjonen er å kommunisere sin kunst.

-
1. På dansk: kunstnerisk utviklingsvirksomhed (KUV).
 2. <https://bjornkruse.com/2013/03/05/mitt-credo-som-laerer/>
 3. Alnes, Jan Harald: "Hermeneutikk" i *Store norske leksikon*, 12. Mai 2015. Hentet 10. mai 2016 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.
 4. Betegnelsen estetikk ble for første gang brukt av den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) i boken *Aesthetica* i 1750—1758. Dette la grunnlaget for estetisk filosofi som en selvstendig filosofisk vitenskap. Eivind Tjønneland "Estetikk" i *Store norske leksikon*, 16. juni, 2015. Hentet 10. mai 2016 fra <https://snl.no/estetikk>.
 5. Esoterisk (fra gresk esoterikos 'innadvendt'); bare for innvidde. Motsatt eksoterisk (fra gresk eksoterikos 'utadvendt'); for uinnvidde (definisjon fra *Bokmålsordboka*: <http://www.nob-ordbok.uio.no/>).
 6. John Cage, am. komponist og kunstfilosof (1912 – 92).
 7. Oslo Spektrum (LPO arkitekter, 1990), med dekor av billedkunstner Guttorm Guttormsgaard (no. 1938 -) og keramiker Søren Ubisch (no. 1952 -), etter trykkfragmenter av billedkunstner Rolf Nesch (no. 1883 – 1975) Se <http://m.lpo.no/arkitektur/oslo-spektrum-article84-141.html>
 8. Matthew David Segall presenter de tre tidsmodi på: <https://footnotes2plato.com/2015/05/15/minding-time-chronos-kairos-and-aion-in-anarchetypal-cosmos/>
 9. Ian Carr refererer slik til Jarret i artikkelen "Improvisation and Composition" i *Body/Space/Technology Online Journal*, Vol 1, Number 2 (<http://people.brunel.ac.uk/bst/volo102/iancarr.html>)
 10. Edmund Husserl, tysk filosof (1859 –1938): *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1917).
 11. Friedrich Schiller, tysk poet, filosof og dramatiker (1759 - 1805): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795].
 12. Mikhail Bakhtin, russisk lingvist og filosof (1895 –1975).
 13. Om Bakhtins karnevalmetafor i boken, som på engelsk har tittelen *Rabelais and His World* [1965].

14. Cecilie Malm Brundtland: *Knut Rose – på flukt, i strid, mot forsoning*, Labyrinth press 1997, side 24.
15. Noen bilder av kunstneren Francis Bacon (1909–92) er klassisk eksempler fra det 20. århundre hvor abstrakte figurer isoleres i avgrensede geometriske rom (se for eksempel *Two Figures* fra 1975).
16. Samtalen er gjengitt i boken *Architettura & Musica*, Musica per Roma MpR S.p.A, 2002.
17. Parken består av tre skarabé-formede bygninger som vender inn mot et åpent amfiteater (se <http://www.rpbw.com/project/1/parco-della-musica-auditorium/>, hvor også skissen er gjengitt).

Lars Brinck er komponist, pianist og lektor, ph.d. på Rytmask Musikkonservatorium i København, hvor han er leder af forsknings- og udviklingsenheden. I sit kunstneriske arbejde såvel som sin forskning interesserer han sig især for udviklingen af den rytmiske groove-musik, den spontane musikalske kommunikation og de kollektive skabelsesprocesser. Denne interesse medfører såvel musikpædagogiske som ledelsesmæssige undersøgelser og udforskninger.

Lars Brinck har publiceret videnskabelige artikler og essays såvel internationalt som på dansk. En oversigt over hans samlede arbejde findes på www.larsbrinck.com.

AT FORTÆLLE EN FORNEMMELSE

Det kunstneriske argument og dets formidling

Lars Brinck

I Dagbladet Politiken udpeger digteren Klaus Høeck et af sine favoritdigte:

Jeg har valgt Ivan Malinovskis digt 'Regn', fordi jeg kan lide det. Og hvorfor kan jeg lide det? Det ved jeg ikke, lige så lidt som jeg ved, hvorfor jeg kan lide farven blå eller et æble. Er det fordi digtet er godt? Der er så mange gode digte, som jeg ikke kan lide. Jeg kan bare godt lide dette digt. Men jeg ved ikke hvorfor. 'Æblet fylder sin form i regnen', skriver Malinovski.¹

Som improviserende kunstner (musiker) er fornemmelsen af ikke helt at vide sig sikker på, *hvorfor* noget føles rigtigt, hvorfor man kan lide noget på en særlig måde, meget velkendt. Og som komponist kender jeg det også, denne følelse af, at 'nej, det her duer ikke', eller fornemmelsen af, at 'ja, nu er den der'. Men et er, at vi som kunstnere løbende gør brug af denne type fornemmelser (som jeg vælger at kalde kunstneriske argumenter), noget andet er, hvordan vi kan kommunikere omkring dem.

I det følgende vil jeg diskutere, om Aristoteles' talegenrer og Togeby's pragmatisk tekstteori kan hjælpe os til at kommunikere kunstneriske argumenter. For på samme tid at indfange den skriftlige og den mundtlige kommunikation har jeg valgt at sige, at vi 'fortæller' vore kunstneriske refleksioner. Først Aristoteles:
Filosoffen Aristoteles mente i antikkens Grækenland at

kunne identificere tre meget forskelligartede talegenrer med hver deres formål og stil: Den deliberative (politiske), den juridiske og den epideiktiske. Den politiske tale så på fremtiden, den juridiske på fortiden, hvorimod den epideiktiske ifølge Aristoteles var en opvisningsgenre, hvor publikum alene skulle tage stilling til talerens evner.² I forhold til at kommunikere om kunstnerisk arbejde er den epideiktiske talegenre nok den mest interessante. Det vender jeg tilbage til.

Jeg har ofte spekuleret på, hvordan vi som kunstnere kan tale om den fornemmelse af, at noget føles rigtigt. Klaus Høeck lader nærmest til enten at have opgivet tanken om at kunne argumentere for sit valg, eller også hævder han, at der ikke er nogen begrundelse *ud over* mavefornemmelsen. Og dermed implicit, at fornemmelsen i sig selv må udgøre et validt argument.³ Med andre ord: Kan vi for det første påkalde os det kunstneriske argument som gyldigt for andre end os selv? Og for det andet, hvordan kan vi kommunikere med andre omkring sådanne argumenter, så de bliver en del af en fælles diskurs omkring kunstnerisk (udviklings)arbejde? Jeg har valgt at diskutere fortællingen af det kunstneriske argument på den måde, at jeg i venstre kolonne gradvist udfolder mine personlige erfaringer med kunstneriske argumenter, hvor jeg i højre kolonne præsenterer en række kommunikationsaspekter, som kunne være relevante for kommunikationen af disse. Hen mod slutningen af kapitlet mødes de to spor med et bud på en kvalificering af, hvordan vi kan opfatte det kunstneriske argument, så det bliver muligt at kommunikere omkring det.

Den epideiktiske talegenre var for Aristoteles karakteristisk ved, at publikum ikke skulle overbevises om en stillingtagen til hverken fortiden eller fremtiden. Nulevende retoriske forskere⁴ har siden foreslået en udvidelse af vores forståelse af den epideiktiske talegenre. Retorikeren

Kennedy foreslår for eksempel, at det må være den epideiktiske tales formål at påvirke publikums holdninger og værdier uden dog at pege på specifikke handlinger knyttet dertil.⁵ Spørgsmålet er, om denne definition kan hjælpe os til at udvikle vores kommunikation af de kunstneriske argumenter.

Når jeg komponerer til mig selv eller mit band,⁶ tager jeg hele tiden stilling til både små og store ting i en pærevæling. I kompositionsarbejdet handler det om alt fra, om en melodistemme skal gå op eller ned, lande på tertsen eller ni'eren, og til om groovet skal være 'tungere' eller mere 'gennemsigtigt' – eller om en komposition overhovedet 'kan det, den skal kunne', og dermed fornemmes rigtig. Kompositionsarbejdet er med andre ord én lang indre kunstnerisk dialog om detaljer og helheder, hvor kunstneriske beslutninger hele tiden foretages. Hvad man kunne kalde den iterative dialektik, gør det bestemt ikke nemmere at kommunikere den kunstneriske proces og dens mange argumenter og beslutninger til omverdenen.

Retorikken som videnskab (som Aristoteles' arbejde bl.a. var forløber for) interesserer sig jo for, hvordan skriftlig og mundtlig kommunikation mellem mennesker er skruet sammen. Fra de store strukturelle fænomener (hensigt, formål, afsender, modtager) til de ganske små detaljer (ord, syntaks). Det er sammenhængen (relationen) mellem *hvad* der fortælles, *hvem* det fortælles til, *hvordan* det fortælles, og ikke mindst *hvorfor* det fortælles, der er retorikkens område. Den danske retorikforsker Simon Borchmann taler om relationsaspektet.⁷

I mit arbejde med otte kompositioner til min sekstet (som samledes i værket *Traveloque*) var min overordnede idé, at den enkelte komposition skulle være en relativt åben ramme for kollektiv improvisation. Desuden skulle groovet (den fællesforhandlede kropsligt rytmiske dimension

kunne man kalde det) være stærkt og fremtrædende. Og for det tredje skulle hver komposition have sin egen 'stemme', sit eget særpræg, som fik hver sang til at stå tydeligt frem blandt de andre. Jeg havde med andre ord en række kunstneriske intentioner, som mine løbende kunstneriske beslutninger hele tiden baserede sig på.

Aristoteles' idé om talegenrer handlede om mundtlig kommunikation og dens intentioner. Inden for skriftlig kommunikation taler man i retoriske kredse blandt andet om tekstens *refleksive* funktion,⁸ jf. Aristoteles' oprindelige tre talegenrer. Hvad er det hensigten, at modtageren skal tænke over, 'få ud af det', vide mere om, blive klogere på?

Og hvordan får vi som afsender det budskab igennem på den bedste måde, hvad enten vores hensigt er at overbevise nogen om noget, eller vi 'bare' vil lægge noget frem, som vi så overlader til andre at reflektere over, som de har lyst (jf. Kennedy)?

Mit kunstneriske arbejde kan altså (som det gælder for de fleste kunstnere) forstås som en konstant vekselvirkning, en dialektisk proces, som i realiteten aldrig stopper, men blot pauseres af produkter som kompositioner, koncerter og varige produkter. Processen er iterativ eller måske spiralformet på den måde, at beslutninger og handlinger hele tiden bevæger sig både frem og tilbage. Der gribes ud i det uvisse samtidig med, at der konstant refereres tilbage til en række kunstneriske intentioner, til tidligere beslutninger og til deraf udledte kunstneriske resultater. I mit kompositionsarbejde ved flyglet ser jeg pludselig mig selv spille introens tre akkorder igen og igen for at komme i den stemning, hvorfra temaet naturligt skal udspringe. Og den første melodiske frase kommer måske til mig på cyklen på vej i Fakta efter rugbrød til frokosten – eller tre måneder senere i toget. Dette peger også på det vanskelige tidsmæssige perspektiv i fortællingen

om værkets tilblivelse og udvikling. For hvornår blev de kunstneriske beslutninger egentlig taget?

Den danske retoriker Ole Tøgeby⁹ har konstrueret en model for en pragmatisk tekstteori, som han slet og ret kalder Modellen. Her kortlægger han blandt andet (den skriftlige) kommunikationssituations *faktorer*, hvilke krav man kan stille til en teksts udformning, og svarende hertil tekstens *funktioner*. I denne sammenhæng er det især interessant at overveje kommunikationens faktorer, som Tøgeby lister dem: tegnsystemet, afsenderen, sagsforholdet, modtageren og kanalen. Tøgebys model viser, hvordan man kan stille krav til hver af disse faktorer, og f.eks. hvordan afsender skal være ærlig, hendes hensigt gennemskuelig, samt at forholdet mellem det objektive og det subjektive skal være afbalanceret.

Når vi som kunstnere skal fortælle (såvel skriftligt som mundtligt) om vores kunstneriske processer, er vi afsendere/talere i kommunikativ forstand. Og der er som allerede beskrevet et godt stykke vej fra at komponere et værk (ofte over lang tid og gennem iterative dialektiske processer) til for det første at genkalde sig/forklare for sig selv, hvordan værket rent faktisk 'blev til'. Og dernæst til at fortælle andre om den proces på en måde, så det giver bare en lille smule mening. Som afsender lægger jeg personligt vægt på at være 'tydelig som mig selv' som kunstner, forsker, osv. Som forsker lægger jeg stor vægt på, at min måde at arbejde på, mine forskningsresultater og min måde at skrive på ikke kan adskilles, men (som den kunstneriske proces) udgør et iterativt dialektisk forhold. Samtidig interesserer jeg mig for, hvad der kunne fange modtagerens opmærksomhed, udvikle dennes forståelse for og indsigt i mit arbejde. I modtagerperspektivet er der netop forskel på, om jeg fortæller om mit skabende arbejde til min gamle mor eller til en musikerkollega. Jeg kan tydeligt huske, hvor overrasket min mor f.eks. blev over

at høre, at nogle idéer var flere år om at udkrystallisere sig, mens andre (tilsyneladende) 'faldt ned fra himlen'. Og kolleger vil måske være mere interesserede i at høre, hvilke konkrete kunstneriske overvejelser, jeg har gjort mig mht. valg af melodisk materiale, harmoniske strukturer eller grooves, og måske hvorfra jeg har hentet min inspiration.

Om kommunikationsfaktoren 'modtageren' siger Togeby netop, at teksten skal være relevant, informativ og 'gribe modtagerens tilbøjeligheder og tolke dem'. Det kan lyde indlysende, men det er noget, vi må være os særdeles bevidst, når vi ønsker at dele erfaringer og viden, og især også hvis vi ønsker – i et eller andet omfang – at disse erfaringer og denne viden får en form for betydning for det kunstneriske og kunstudviklingsmæssige felt.

I min artikel "Jamming and Learning"¹⁰ fortæller jeg om *Traveloques* langstrakte kunstneriske proces, hvor jeg dels komponerede de improvisatoriske rammer, dels med min sekstet indspillede kompositionerne over en weekend, dels spillede en lang række koncerter, og endelig gennemførte jam-workshops med unge musikstuderende. Jeg analyserer, hvordan store og små situationer kan forstås som læreprocesser for såvel mine kolleger som mig selv. Og hvordan de forandringer, som musikken undergår, mens den opføres og indspilles, ikke kan adskilles fra de forandrede måder, hvorpå vi hver især deltager i indspilningsarbejdet den weekend. Jeg vender senere tilbage til, hvorvidt vi kan kommunikere den kunstneriske proces som en læreproces.

I beskrivelserne af arbejdet er jeg mig meget bevidst, at mange beslutninger vanskeligt kan forklares med ord, og jeg gør derfor meget ud af at beskrive farver, bygninger, stemninger, detaljer, osv. – en klassisk antropologisk eller etnografisk fortælleform – for at bidrage til læserens forståelse af processen.

Når det gælder kommunikationen af ellers 'usigelige' ting, kan den etnografiske forskningstradition måske være en hjælp. Den amerikanske antropolog Clifford Geertz kalder en særlig form for detaljeret beskrivelse for 'thick descriptions'. Som den ligeledes amerikanske antropolog Gillian Hart siger, kræver brugen af 'thick descriptions'¹¹ som relevant kommunikation dog, at vi anerkender, at sociale and kulturelle fænomener er dybt indlejret i en bredere historisk kontekst og dermed udgør stadigt forandrende processuelle relationer.¹²

Nu nærmer vi os efterhånden noget, der ligner grundlaget for 'det kunstneriske argument' og en måde at 'fortælle' det på: En historisk forankret, kontekstuel indlejret begrundelse for en kunstnerisk handling, som ikke kan henføres til almindelig logisk deduktion eller konventionel lineær kausallogik. Anerkender vi, at der findes et kunstnerisk argument, tillader vi altså begrundelser som: 'jeg foretrak', 'jeg kunne bedst lide', 'det var det, jeg ville opnå'. Og modtagerens forståelse – eller anerkendelse – af argumentet vil da til en vis grad bero på, hvorvidt vi som afsendere er i stand til at beskrive tilstrækkeligt 'thick', hvordan, under hvilke (historiske) omstændigheder, og i hvilke omgivelser arbejdet er foregået. Etnografisk fremstilling i en praksisteoretisk grundforståelse kan måske være nøglen hertil.

Jeg får her lyst til at fortælle om en anden kunstnerisk udviklingsopgave, projektet *Bilongo*. Jeg fik til opgave at undervise 30+ musikstuderende fem arbejdsdage i træk. Jeg valgte at komponere ny musik, som skulle fremføres på en kollektivt improviserende måde ved Aarhus Festuge på den sidste projektdag.

Igen var de stærke rytmiske grooves bærende for den kunstneriske idé, og samtidig ønskede jeg at udfordre musikernes spontane musikalske kommunikation ved blot at 'uddele' rytmiske, melodiske og harmoniske byggesten, som musikerne dels spontant skulle samle i

mindre sektioner, dels skulle performe sammen i ét langt kollektivt improviseret musikalsk forløb.

Kompositionsprocessen foregik primært ved en sequenser, hvor jeg udviklede en lang række musikalske bestanddele (at sammenligne med LEGO-klodser), som kunne bygges sammen på mange forskellige måder. Sanger og danser Lene Nørgaard skrev teksterne og hjalp med udformningen af de melodiske byggesten.

Vi var mere end 30 musikere, og efter at have brugt en uge på at blive fortrolige med materialet og dets muligheder, opførte vi en offentlig improvisationskoncert på 20 minutter. Processen fra den første idé, gennem den kollektive bearbejdelse og til den (første og eneste) opførelse er fortalt i en lille skriftlig rapport.¹³

I den lille rapport er det desværre alt for tydeligt, hvordan der opstår et 'hul' i kommunikationen mellem projektets overordnede kunstneriske visioner (groove, kollektiv spontanitet) og præsentationen af det endelige værk, som vil kunne opleves på DVD, og hvis musikalske 'byggesten' også vil kunne læses i partiturform. Men kompositionsprocessen og ikke mindst musikernes arbejde med at blive fortrolige med og kombinere de forskellige dele er kun kommunikeret til omverdenen i korte DVD-klip.

Med Tøgebys kommunikationsmodel kan man sige, at teksten (rapport, DVD) ikke er lykkedes med at fortælle det, som skal fortælles – sagsforholdet er ikke blevet kommunikeret tilstrækkeligt.

Man skulle virkelig have været der. Scenen kogte, musikerne svedte, publikum dansede og lyttede og hujede. De forskellige grooves og melodistumper føg gennem luften og samlede sig i snart tætte, snart luftige stemninger, som gang på gang overraskede, når en musiker tog musikken i nye retninger. Publikum fik med *Bilongo* et unikt indblik i, hvordan rytmiske musikere improviserer og

kommunikerer, hvordan de jammer. Og så i et band med 30+ musikere! Wow!¹⁴

Den journalistiske tekstgenre kan noget særligt, hvad angår det at drage læseren ind i en forestillingsverden og dermed også for eksempel løfte blikket mod kunstneriske oplevelser (og de bagvedliggende intentioner). Ovenstående lille tekstbidrag kunne have været avis-anmeldelsen af koncerten med *Bilongo*. Læg mærke til, hvordan jeg anvender 'tykke' beskrivelse af tid, rum, sted, personer, handlinger, stemninger m.m. At jeg til-lægger dette afgørende kunstnerisk betydning giver ma-vefornemmelsen, det kunstneriske argument, en form for gyldighed, fordi det hænger så tæt sammen med, hvad jeg gerne ville opnå med projektet.

De amerikanske antropologer Jean Comaroff og John Comaroff⁵ foreslår, at vi skal opsøge særlige steder og forhold "i mangfoldige dimensioner og skalaer" og ikke tage afsæt "i teori eller meta-narrativer, men snarere i situationsbundne følger af det vi ser og hører". Og den amerikanske pianist og sociolog David Sudnow anvender i sin bog *Ways of the Hand*⁶ såkaldt auto-etnografi, altså detaljerede beskrivelser og analyser af egen (her: kunstneriske) praksis, i sin undersøgelse af og fortælling om, hvordan han i praksis udvikler sin kunstneriske frihed som improvisator. Det udviklingsarbejde fortæller han meget levende om med en tæt kombination af etnografisk tekst og billeder af sin hånd på klaveret.

I mit eget kunstneriske udviklingsarbejde og i min forskning prøver jeg konstant at udvikle de måder, som jeg fortæller om mit arbejde på. Jeg udfordrer hele tiden grænsen for, hvornår en given sammenhæng, som jeg synes er interessant, er fyldestgørende beskrevet, så andre kan forstå, hvad jeg vil sige.

Den tekst, som du lige nu læser, er på samme måde et forsøg på at finde en sammenhængende og samtidig

inspirerende måde at fortælle det, jeg gerne vil sige. Som du som læser allerede nu har opdaget, er jeg optaget af dialogen eller det dialektiske forhold mellem f.eks. praksis og teori, og mellem min egen praksis og verden omkring os. Dette i bund og grund dialektiske livssyn prøver jeg at få frem ved at skrive teksten på denne måde. Jeg kunne også have valgt samtalen eller et interview med mig selv som formgreb.

Den kunstneriske arbejdsproces er som sagt krævende at beskrive for os selv og derefter vanskelig at formidle på en måde, der udfolder de nuancer i det kunstneriske arbejde, som måske er det allermest interessante. I arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed i Danmark har vi det helt legitime krav, at kunstnerens refleksioner over såvel den kunstneriske proces som det kunstneriske produkt formidles i en form, der gør refleksionerne tilgængelige for omverdenen – at såvel det endelige værk som de kunstneriske refleksioner bliver en varig del af såvel den kunstneriske som den almene samfundsmæssige diskurs. Og som jeg allerede har berørt, er vi muligvis nødt til at udvikle et begreb som 'det kunstneriske argument' for til fulde at opleve, at vi netop fortæller om vore refleksioner på måder, der er tro mod den måde, vi arbejder på.

På en af mine notatblokke til dette kapitel har jeg skrevet: ”Hvilke typer overvejelser gør kunstneren sig i den skabende proces? Og hvordan kan disse overvejelser og deres betydning for det kunstneriske produkt blive en del af en offentlig diskurs?”

Denne første note mener jeg, jeg har været inde på nu. Det er vel nærmest omdrejningspunktet for kapitlet.

Og et andet sted har jeg skrevet:

“Artistic production as a dialectic process of thinking and doing”.¹⁷

Dette vil jeg gerne komme lidt nærmere ind på nu: Den dialektiske proces mellem tænkning og handling.

Jeg lægger ud med endnu et eksempel på en sådan dialektisk (kunstnerisk?) proces: Dette kapitel har været undervejs, siden redaktøren for et halvt år siden bad mig foreslå et emne. 'Det kunstneriske argument' var mit forslag. Og så har den idé ligget og simret i min bevidsthed siden da. Indimellem har jeg siddet en halv time og tænkt lidt, taget et par noter, skimmet lidt litteratur.

Jeg har især tænkt en del over, hvordan jeg skulle skrue kapitlet (og mit argument) sammen, mens jeg hver dag i juleferien gik tur med min hund langs søen. Det kunstneriske argument.....

Jeg prøvede ihærdigt ikke at lade mig friste af et konventionelt artikelformat med indledning, teori, empiri, analyse og diskussion. Jeg ville så gerne formidle (med deraf følgende begrænsninger og muligheder), hvor jeg både var synlig som kunstner, og hvor det, jeg gerne ville sige, blev understreget af den *måde*, jeg fik det sagt på.

I juleferien læste jeg så i min morgenavis en af de mest fantastiske artikler, jeg længe havde set. Den tekst inspirerede mig til dette dialogiske/dialektiske tekstformat mellem etnografiske beretninger og teoretiske perspektiveringer, og i dag tirsdag kom inspirationen til mig. Lad mig fortælle:

Det har sneet i nat, og jeg blev vækket af naboer, der skovlede sne klokken seks om morgenen. Hyggeligt. Jeg gik straks ud og gjorde dem selskab. Og hunden syntes også, det var dejligt at vælte sig i nyfalden sne. Derefter hente avisen i postkassen og ind og lave kaffe. I Politiken, min elskede morgenavis, faldt mine øjne på Høecks begrundelse for sit valg af dagens digt, og inspirationen til et kapitel om det kunstneriske argument nærmest væltede ind over mig. Heldigvis kunne jeg rydde kalenderen for andre gøremål og har nu siddet ved tastene i over otte timer. What a treat!

At anerkende udviklingsprocesser og/eller læreprocesser som dialektiske processer, hvor tanke og handling er

dybt integrerede, hører blandt andet den sociale praksisforskning til.¹⁸ I samme åndedrag taler man her om at opløse hegemonier/rangordninger af f.eks. teori som mere betydningsfuld end praksis, af abstraktion som mere betydningsfuld end det konkrete, samt altså af tænkning som mere betydningsfuld end handling. Dette syn på menneskets væren i verden og på, hvad viden er, kan siges at være i modstrid med konventionel skoletænkning, hvor netop abstraktionen, teorien og tænkningen ofte betragtes som det ypperste, og hvor handling og det konkrete snarere er *målet* med skolen end *vejen* til udvikling/læring. Et sådant praksisteoretisk blik mener jeg stemmer godt overens med, hvordan kunstnere arbejder, tænker, handler: I konstante dialoger mellem praksisser, tanker, abstraktioner og konkrete udtryk. Fra dette ståsted er viden dybt situeret i og knyttet til handling, og viden og handling kan ikke adskilles.

Som læringsforsker kan jeg ikke lade være med at stille mig selv et sidste spørgsmål i denne forbindelse: Hvad hvis vi tænker på kunstnerens kommunikationsopgave som: Kunstneren genfortæller en læreproces? Altså: Hvad var det, jeg 'lærte' af den kunstneriske proces, og hvad var det i situationen, som fik mig til at tage den og den kunstneriske beslutning? Hvad lærte jeg om det materiales anvendelse? Hvad erfarede jeg/mærkede jeg ved at lytte til min musik, som bragte mig videre i mit kompositoriske arbejde?

Det ville være en lidt anden måde at tale om det kunstneriske argument på, og det ville flytte fokus fra kunstneren som særligt 'oplevelende' og over på kunstneren som en person, der er i proces med sig selv, sit værk og sin omverden. Jeg tror, at dette perspektiv måske kan blive frugtbart.

Den dialektiske forståelse af arbejds- og læreprocesser får da tilmed et – synes jeg – meningsfuldt fokus på de forskelle, som kunstneren oplever mellem versioner, idéer, eksperimenter etc. Forskelle, som genererer nye

kunstneriske beslutninger eller tvivlsspørgsmål, men som ofte vil udgøre ny erfaring, ny erkendelse. Og altså læring.

Kan vi komme nærmere en forståelse af, hvad der ligger bag det at fremføre et 'kunstnerisk argument'? I den betydning, som foreslås her, hænger begrebet sammen med en dyb anerkendelse af kunstnerens umiddelbare mavefornemmelse, oplevelse, sansning. Men jeg mener samtidig, at vi for at få det fulde billede af argumentet må indtage kunstnerens kunstneriske erfaring. Det engelske begreb 'experience' betyder *både* oplevelse og erfaring, og denne dobbeltbetydning kunne måske forenkle den begrebslige problematik en smule. Kunne man på dansk eventuelt på samme måde tale om kunstnerens 'eksperiens' som den samling af såvel indlejrede erfaringer som umiddelbare personlige oplevelser og mavefornemmelser, som konstant er i spil i den kunstneriske arbejdsproces? At det er denne eksperiens, som kunstneren hele tiden bringer i anvendelse i lyset af mere bevidst formulerede kunstneriske intentioner? Og som altså i princippet udgør det kunstneriske argument?

Pludselig giver det mening for mig. Hvis vi kan tale om kunstnerens eksperiens, kan vi også forstå, hvorfor det er relevant inden for kunstnerisk udviklingsarbejde både at forstå sit eget arbejde og også at redegøre for andre, hvilken kunstnerisk kontekst, det konkrete arbejde må forstås i. Hvem er afsenderen, og hvordan kommunikeres det? Hvis kunstneren udfolder sin eksperiens, gør hun det muligt for modtageren at forstå hans/hendes kunstneriske argumenter i hele deres bredde. Altså: 'Jeg kan følge dine kunstneriske beslutninger, fordi jeg både ved noget om, hvor og hvem du er og hvor du gerne vil hen.'

Igen synes det vigtigt for kommunikationen, at det subjektive perspektiv bliver nærværende og tydeligt, f.eks.

gennem en (auto)etnografisk fremstilling. Og f.eks. med brug af de tidligere omtalte 'thick descriptions'.

Aristoteles' definition på den epideiktiske talegenre, modificeret af bl.a. Kennedy, er stadig vigtig at holde sig for øje: Altså at hensigten med kommunikationen af kunstnerens refleksioner ikke er at overbevise nogen hverken juridisk (om fortiden) eller politisk (om fremtiden), men at 'fortælle' om de kunstneriske beslutninger på en måde, der alligevel påvirker publikum, eller i hvert fald får betydning for andre end kunstneren selv, som Kennedy foreslår.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed forventes at generere ny handling og ny viden om, hvordan kunstnerisk arbejde kan foregå, og denne nye viden (hvad form den end antager) må derfor tilgå den (offentlige) kunstneriske diskurs. Og med denne tekst er jeg kommet med et bud på hvordan.

Ved selv at anerkende det kunstneriske argument som gyldigt – og tilsvarende forvente det af andre – samt ved tydeligt at gøre rede for sin eksperiens bliver det muligt for kunstneren at 'fortælle' sin kunstneriske proces og sine refleksioner om det endelige værk på måder, der ligger tæt op ad den måde, som hun arbejder på – og dermed også at blive forstået sådan. Bevidst inddragelse af de typer 'tekster', som bedst fortæller det, der skal fortælles til de, der fortælles til, kræver nøje overvejelser og analyse heraf. Og jeg har her givet nogle bud på de overvejelser, man må gøre sig. Hermed øges sandsynligheden for, at arbejdet og refleksionerne omkring arbejdet tilflyder den kunstneriske og offentlige diskurs på måder, der rent faktisk afspejler vigtige aspekter af kunstnerisk udviklingsarbejde, og som derfor får betydning for udvikling af fremtidige kunstneriske idéer, metoder og resultater. Tilbage står diskussionen om, hvordan kunstneren i det daglige arbejde fastholder/dokumenterer/husker sine

procesøjeblikke, sine argumenter og sine overvejelser med henblik på dels egen udvikling og læring, dels senere samlet offentliggørelse. Jeg foretrækker ofte etnografien, andre vil vælge andre lige så relevante måder.

REGN

Et landskab levende af usynlige linjer
En sky formørker din eftermiddag

Hvem går derude? Hvem er det der ler
I et fremmed rige af slåen og sølv?

Bag himlens store skøder samme lys
Og du ved hvad den betyder

Denne hjertebanken som bæres til dig
Over vidder tunge af salt, det er bådene

Strålen fra tagskægget finder sin kurve
Æblet fylder sin form i regnen, roligt

Det er kun dig der mangler
Uomstyrtelige billeder, urokkelige gentagelser

Glem det: nu lysner det
Og denne lugt af kløver

Lærkerne stiger som sten
De elskende har nået havet.¹⁹

(Ivan Malinovski, 1958)

-
1. Dagbladet Politiken, 19. januar 2016.
 2. Aristoteles: *Poetikken*. Oversat og udgivet af Niels Henningsen, København 2004. Aristoteles: *Retorik*, oversat af Thure Hastrup, København 1991. For en oversigt over teorier om epideiktik, se C.M. Condit: "The Functions of Epideictic: The Boston Massacre Orations as Exemplar" in *Communication Quarterly* 33 (vol. 4, 1985), side 284-299.
 3. I Dagbladet Politikens serie, hvorfra digtet 'Regn' og Høecks kommentar er hentet, har redaktionen bedt en række nulevende digtere udvælge et yndlingsdigt og (gerne) begrunde deres valg. Høeck begrundet her med, hvad jeg vil kalde sin mavefornemmelse.
 4. Som f.eks. Vickers og Kennedy.
 5. George A. Kennedy: *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton N.J. 1994, side 4. Læs også Brian Vickers: *In Defense of Rhetoric*, Alderley 1989 og G.A Kennedy, *Quintilian*, New York 1969.
George A. Kennedy: *The Art of Persuasion in the Roman World (300 BC- AD 300)*. Princeton, N.J. 1972.
 6. Mit foreløbig eneste album i eget navn: Lars Brinck Sextet: *Travelogue* fra 1999 (INTCD) kan downloades på https://play.spotify.com/album/5iPJV1rL1znNZJo7Djxn-VO?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open
 7. Simon Borchmann: *Funktionel tekstteori og fiktivt fortællende tekster med refleksiv funktion*. Doktordisputats, Roskilde Universitet 2005.
 8. Simon Borchmann: *Funktionel tekstteori og fiktivt fortællende tekster med refleksiv funktion*.
 9. Ole Togeby: *Praxt – Pragmatisk tekstteori* ('Modellen'), Århus 1993.
 10. Artiklen er skrevet som en del af ph.d.-afhandlingen *Ways of the Jam. Collective and improvisational perspectives on learning* forsvaret ved Aalborg Universitet 2014. Artiklen er i skrivende stund accepteret til udgivelse i tidsskriftet *Music Education Research*.
 11. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, New York 1973.
 12. Gillian Hart: *Disabling globalization: Places of power in post-apartheid South Africa*, Berkeley, CA 2002.
 13. Lars Brinck & Lene Nørgaard: *Bilongo*. 2005. Rapporten kan downloades på http://www.larsbrinck.com/lb/Artistic_research_and_works.html
 14. Dette er et etnografisk inspireret forsøg på at 'fortælle' oplevelsen med *Bilongo*, som om jeg selv havde været publikum. Og er jo samtidig dels et spejl på de reaktioner, vi fik på projektet, og på min egen oplevelse af at stå på scenen.
 15. Jean Comaroff & John Comaroff: "Ethnography on an awkward scale: Postcolonial anthropology and the violence of abstraction" i *Ethnography* 2003 vol. 4 no. 2, side 164, min oversættelse.

16. David Sudnow: *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct* [1978], London 2001.
17. Noten er på engelsk, fordi jeg tænker og skriver ubesværet på engelsk i forbindelse med megen af min forskning. Mange af mine noter blander faktisk engelsk og dansk på (for andre ofte) mærkelige måder.
18. Jean Lave: *Apprenticeship in Critical Ethnographic Practice*, Chicago 2011.
Jean Lave (under udgivelse): *Situated Learning: Historical Process and Practice*.
Jean Lave: "Teaching, as Learning, in Practice" i *Mind, Culture, and Activity* 3 (3) 1996, side 149-164.
19. Digtet "Regn" er publiceret i Ivan Malinovski: *Galgenfrist*, København 1958.

Maj Hasager er uddannet fra Malmö Kunstakademi, hvor hun siden 2011 har været uddannelsesleder af masterprogrammet Critical and Pedagogical studies (MFA).

Hendes kunstneriske praksis er kendetegnet ved forskningsbaseret tværmedialitet, hvor hun med tekst, lyd, video og fotografi behandler temaer som identitet, erindring, historiekonstruktion, kulturel repræsentation og undersøgelse af magtstrukturerne bag politiske, sociale og kulturelle forhold.

Hendes værker tager ofte udgangspunkt i sociopolitiske forhold og tilstande med et særligt fokus på den personlige fortælling som indgang til aktuelle problemstillinger og konflikter.

LANGSOMMELIGHEDENS DILEMMA

At tænke igennem det visuelle

Af Maj Hasager

Begrebet *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* er nyt for mig, og når jeg smager på ordene og dets mulige betydninger, vækker det minder om den tyggetablet jeg fik hos den kommunale skoletandpleje i 1980'ernes Jylland – lidt syntetisk i smagen, og hvor den efterfølgende blå misfarvning af tænderne udgjorde det pædagogiske redskab, der indikerede om man nu havde børstet tænderne godt nok. På mange måder kan man sige at der finder en udvikling sted i alle kunstneriske processer – om end ordet 'undersøgelser' måske er lettere at identificere sig med som kunstner, i forhold til den relativt instrumentaliserende term 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed'. Jeg er derimod mere bekendt med det engelske begreb *artistic research* – 'kunstnerisk research' hvis jeg for-danser det lidt – og til trods for dets kompleksitet er det en af de termer jeg ofte bruger i beskrivelsen af mine kunstneriske processer. Som ud-øvende kunstner har jeg primært opholdt mig i udlandet, hvor *artistic research* eller *research-baseret* som nævnt er en hyppigt anvendt måde at beskrive en metode eller arbejdsproces på, og det er vel det der til-nærmelsesvis menes med termen 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed' på dansk. Dog smager ordet udviklingsvirksomhed lidt af New Public Management, som var der tale om en art resultatorienteret kunstnerisk produktudvikling. Måske åbner begrebet dermed for et andet dilemma omkring det institutionaliserede versus det praksisbaserede. Som ud-øvende kunstner vækker kunstnerisk udviklingsvirksomhed ikke gen-klang hos mig, og jeg synes ikke umiddelbart at jeg mangler begreber til at beskrive min praksis. Denne tekst er således et forsøg på at beskrive og reflektere over dele af den begrebsverden vi som kunstnere, under-tegnede inklusive, gør brug af – fra et praksisfunderet perspektiv og med udgangspunkt i min egen kunstneriske praksis og metode.

Jeg er billedkunstner, filmskaber, leder af MFA-programmet Critical & Pedagogical studies (MFA) ved Konsthögskolan i Malmö (Malmö Art Academy) og meget mere – felterne smelter sammen i det jeg kalder min kunstneriske praksis. En hybrid størrelse, hvor pædagogik, artistic research, mediering og formidling danner grundlag for en dialogisk tilgang til de forskellige perspektiver som min praksis rummer. Jeg arbejder oftest i skæringspunktet mellem dokumentar og kunst, hvor den subjektive fortælling bliver en spejling eller modfortælling til den officielle historieskrivning. Jeg er interesseret i menneskers personlige fortællinger, i et forsøg på at belyse andre vinkler og supplere den kollektive bevidsthed om den nedskrevne og dokumenterede historie. Æstetiseringen og iscenesættelsen af det historiske materiale er essentielle i min praksis, som en undersøgelse af forskellige perspektiver på en historieskrivning, der traditionelt set har søgt at definere hvilke øjeblikke der er de vigtige og ikoniske. Ved at tage afsæt i grænserne mellem virkeligheder og fiktion undersøger jeg øjenvidefunktion, som ofte er knyttet til den dokumentariske genre, samt den selvbiografiske fiktionsform. Jeg er optaget af tematikker som historiedannelse, erindring, tilhørsforhold og magtstrukturer, som alle spiller en rolle i mine arbejder.

Min konceptuelle arbejdsproces begynder ofte i mødet med et sted, en situation eller en fortælling, hvor noget ikke helt passer sammen. Det vil sige, at der for mig opstår en disharmoni mellem idéen om eller repræsentationen af et sted, en situation (den kan være politisk eller samfundsmæssig) og den oplevede virkelighed. Fra dette udgangspunkt begynder jeg indsamling af materiale, som oftest er baseret på interviews, arkivmateriale eller litteratur om det pågældende område eller den udvalgte situation. Processen og indsamlingen af materiale strækker sig ofte over flere år, før jeg snævrer projektet ind. Den langsommelige researchproces er essentiel i min praksis, netop der hvor undersøgelsen ikke giver hurtige svar, men derimod masser af uvished. Det betyder også at utroligt meget materiale, fortællinger og research bliver bearbejdet, før en iscenesættelse finder sted. De fleste af mine projekter tager udgangspunkt i særlige interviewteknikker for mundtlig overlevering, for at skabe et fortroligt rum hvori den interviewede får lov til at lade sin historie udfolde sig over tid. Jeg ser

interviewet som et medie hvor fortællinger kan komme til udtryk, inden de omsættes til en visuel, tekstuel eller auditiv form, som til tider ligger langt fra interviewformens private rum. Ud af de personlige universer træder nye strukturer frem som danner substansen i produktionen. Da mine projekter ofte inkluderer andre mennesker og deres historier, stiller det store krav til etik omkring min brug af materiale, som er genereret igennem personlige samtaler. Mange af mine projekter opstår i en menneskelig relation, hvilket bliver et bærende element i det færdige værk.

En af mine arbejdsmetoder er at 'skrive mig igennem' de konceptuelle, sociale og politiske aspekter af mine projekter – gerne imens jeg fortsat befinder mig i researchfasen. Det giver mig mulighed for at arbejde konkret med materialet, før det har fået sin endelige udformning – man kan se det som en form for de *work stories*, som kunstner og forfatter Magnus Bærtås beskriver.¹ Bærtås taler om *work stories* som et redskab for kunstneren, i form af en selvnarration. *Work stories* er skriftlige eller mundtlige fortællinger om materialitet, immaterialitet, situationer, relationer og sociale praksisser der udgør, eller fører til, et kunstværk. *Work stories* fortæller primært om processer, der i denne kunstneriske kontekst er i konstant udvikling, hvilket betyder at *work stories* både finder sted i et felt af udveksling og udvikling, de så at sige bølger frem og tilbage mellem kunstneren og offentligheden. Bærtås beskriver vigtigheden af at tage afsæt i kunstnerens egne præmisser, så kunstneren aktivt kan tage stilling til inklusion og eksklusion i forhold til sin egen proces og kunstneriske research når det drejer sig om at skrive, læse og dele *work stories*. Det er en måde at tage styringen over hvordan en kunstnerisk praksis medieres eller formidles. *Work stories* kan også bruges som et refleksivt redskab i en kunstnerisk proces.

Noget der markant ændrede min kunstneriske praksis og arbejdsmetode, var et ophold på Vestbredden i 2008, hvor jeg som aktivist i forbindelse med olivenhøsten befandt mig i en situation, som på alle måder modarbejdede formålet. En absurd situation – midt imellem palæstinensiske landmænd, bosættere og det israelske militær – som på ingen måde var konstruktiv, men derimod var med til at tilspidse en konflikt. Her blev det tydeligt for mig at jeg ikke kunne stå inde for den form for aktivisme,

hvilket også influerede mit kunstneriske virke. Jeg tog en beslutning om i stedet at engagere mig i situationen og området på nogle andre vilkår. Det resulterede i at jeg mellem 2008-2011 opholdt mig på Vestbredden i Palæstina i længere perioder, hvilket gav mig en dagligdag i palæstinensiske byer blandt andet som underviser ved The International Academy of Art i Ramallah og Dar al-Kahlma College of Art i Betlehem. Det lange tidsperspektiv ved ikke at producere kunst som umiddelbar reaktion på en situation, men derimod arbejde med forankring i et sted, har været helt afgørende for min kunstneriske metode.



Field trip, 2009 © Maj Hasager, inkjet print

Undervejs i et interview af forfatter og poet Thom Donovan i sommeren 2015 diskuterede vi, om man kunne tale om ”slow art”;² en kunst der benytter sig af tiden i sig selv som en måde at overvinde udbytning og ekspropriering. Donovan trak en parallel fra teoretiker og aktivist Franco Bifo Beradis pointer om behovet for underproduktion og

brugen af vores kreative energi som en udvej fra kapitalismens krav til hvad han så som kernen af socialt og politisk engageret kunstnerisk praksis; at kunsten kan foreslå og vise alternative måder at være i verden gennem et mere konstruktivt værdisæt eller politisk udtryk. Jeg tror på en form for langsommelig kunst, i hvert fald når det kommer til produktionsvilkår, at der kan være et alternativ til 'nyhedsrusen' i kunstverdenen – både når det handler om produktionen af objekter som varer og i forhold til socialt og politisk engagerede praksisser, der også i høj grad kan vareliggøres. Arbejdsforholdene for kunstnere eller andre kulturproducenter er ofte ensbetydende med meget korte tids-horisonter og lave lønninger for at udvikle omfangsrige projekter. For mig er den kunstneriske proces et langsigtet engagement i mennesker og steder, for bedre at kunne lytte til deres personlige fortællinger og derigennem opnå en større forståelse af en specifik historisk og kulturel baggrund – der ikke nødvendigvis stammer fra min egen kulturelle baggrund og erfaring – før jeg begynder at arbejde med en visuel og tekstuel fortolkning. Dette skaber til tider et dilemma i forhold til institutionelle rammer og forventninger, særligt når det kommer til tidsrammen og de økonomiske aspekter i et projekt.

I teksten *Collectivity, Modest Proposals and Foolish Optimism* præsenterer kurator Charles Esche termen *modest proposals*, der udtrykker sig om "what might be rather than what is".³ Disse forslag kan ses som modeller i en kunstnerisk praksis der beskæftiger sig med de nuværende og reelle forhold, og tilbyder konkrete forslag til den situation de omhandler. De gør brug af det eksisterende, både med hensyn til objekter og forhold, og bruger det til et specifikt formål. Forslagene er beskedne i den forstand at de tager højde for de nuværende realiteter (og arbejdsforholdene i det kunstneriske felt), specifikt gennem en forståelse for begrænsninger i ressourcer. Men forslagene er ikke beskedne i deres skala og ambition om at forandre en konkret situation. Det ser jeg som et interessant oplæg til en arbejdsmetode, og et af de elementer det ofte er muligt for mig at justere på er tidsaspektet. På denne måde mener jeg at langsommelighed i kunstproduktionen kan bidrage til en mere konstruktiv tilgang.

Det konkrete eksempel der affødte Donovans og min diskussion, var projektet *We will meet in the blind spot*, der tager udgangspunkt i arkitekturen i og omkring Esposizione Universale di Roma-området (EUR) i Rom. Området blev grundlagt under fascismen med henblik på at være stedet hvor Verdensudstillingen i 1942 skulle afholdes, samt som fejring af 20-året for fascismen i Italien. Jeg har en forkærlighed for modernistiske utopier og deres fald, især fejlslagne arkitektoniske manifestationer og deres nuværende virkeligheder. EUR-områdets arkitektur er et godt eksempel på den rationalistiske/fascistiske byplanlægnings utopiske vision. Ligeledes er EUR blevet brugt til at skabe en ny fortælling om italiensk nationalidentitet efter fascismen igennem brugen af de rationalistiske locations i 1960'ernes spillefilm, blandt andet af Federico Fellini og Michelangelo Antonioni. Under navnet 'den hvide by' er EUR i dag en blanding af et forretningsdistrikt, ikoniske bygninger (mange af dem henstår øde) samt villaer og lejligheder for velhavere, men uden for kontortid emmer bydelen af tomhed. Det var dette omstridte sted jeg ønskede at udforske nærmere.

Derudover var jeg med projektet interesseret i at se dem, der ikke bliver set i netop dette byrum: De mange filippinske immigranter, der de seneste 30 år har arbejdet som bl.a. gartnere, husholdersker og babysittere i EUR. Det fik mig til at dykke længere ned i spørgsmålet om hvem der skriver historien, hvem der ejer fortællingerne og hvad der kan ske når der sættes fokus på den uskrevne historie. Med undersøgelser af arkitektur, ideologi og stedopfattelser satte jeg fokus på historiekonstruktionen, og ligeledes på immigrationsperspektivet, ved at give plads til de ofte ikke-medierede livshistorier fra EUR-områdets migrantarbejdere. Overordnet er *We will meet in the blind spot* derfor bygget op om to indbyrdes forbundne emner, der begge kan siges at repræsentere blinde punkter i den italienske og europæiske debat og selvforståelse. Som med flere af mine andre projekter har jeg igen flere år arbejdet med samme tematik og sted, med en overordnet titel som en form for paraply der dækker over flere delprojekter, der alle udspringer af min research. I dette projekt arbejdede jeg dog med andre visningsformater end tidligere, bl.a. med et symposium, en LP-produktion, soundscapes, performative handlinger i byrummet, koreografi og en større kunstnerpublikation; bogen *Making Visible*. Arbejdet med publikationen har derfor også handlet om at skabe en



Making Visible, 2015 © Maj Hasager, publikation udgivet af Woodpecker Projects

udvidet dialog i relation til filmen. I bogens rum kan lag af historien forskydes igennem en re-kontekstualisering og bearbejdning af et udvalgt arkivmateriale, når det historiske materiale sidestilles med mere abstrakte og poetiske lag. Som et eksempel kan jeg nævne det brev, man møder som det første i publikationen: Brevet "Dear I and A", der er skrevet i en poetisk tone, blander sig med det autobiografiske, researchmaterialet, personlige fortællinger samt interviews, og leder ind i et værkunivers, som føres videre i voiceover-teksten, der følger efter. Jeg synes denne form for sammenstilling er langt mere interessant end en kronologisk gennemgang af filmen, det historiske materiale eller min praksis. Det betyder forhåbentlig også at de forskellige lag i bogen smelter sammen: En opløsning af ideen om en historisk kronologi, fortid bliver nutid og omvendt.

Netop i beskrivelsen af det at eksistere mellem tilstande og tider bliver livet som gæstearbejder udfoldet med en poetisk præcision i John Berger og Jean Mohrs bog *A Seventh Man*.⁴ Derfor var det vigtigt for mig at inkorporere uddrag fra denne tekst i min publikation, hvilket blev muligt takket være John Berger og Verso-forlaget. Citaterne fungerer som *ruptures* [brud] i bogen, og peger ind i et andet rum. På en måde skabes der et “neither here nor there”, i Michel Foucaults terminologi,⁵ en form for heterotopisk sted, som både er et mentalt og fysisk rum på samme tid. I filmen indtager de såkaldte immigranter byrummet i EUR, og filmen pendler imellem det synlige og usynlige; i form af fortællingerne og hvem der bliver set. På samme måde blander det historiske sig med det nutidige i bogen – og understreger historiens mange lag og kollaps, som ikke er lineære.

På et mere overordnet niveau vil jeg sige at kunstneres praksisser rummer mange forskellige elementer og processer, der integreres på måder der ofte ligger udenfor traditionen i det felt de er hentet fra. I bogen



We will meet in the blind spot © 2015 Maj Hasager, video still (HD video, 35 min)

Art as a thinking process skriver teoretiker og forfatter Sarat Maharaj at kunstnere, på linje med forskere, er pionerer når det kommer til at skabe nye former for forbindelser mellem verdener der tilsyneladende intet har til fælles. De giver sig i kast med at skrive romaner, udtænke afhandlinger, opdage arkiver, udvikle terapiformer og koreografer kroppe – det vil sige de giver sig i kast med den endeløse undersøgelse af alt hvad der bidrager til de forskellige opbygninger af det vi kalder virkelighed.⁶

Mere specifikt beskriver Gertrud Sandqvist, rektor for Konsthögskolan i Malmö, kunst som en form for tænkning, og kalder den for en spekulativ tænkning der knytter sig til måden at se på,⁷ og hun rejser spørgsmålet: Er det muligvis selve oversættelsesprocessen mellem forskellige systemer, metoder, materialiteter og sammenhænge, der fremprovokerer en ny og kreativ form for forståelse og udvikler nye tankegange?⁸

Dette er en proces, der kan gå begge veje: Som John Berger skriver i *Ways of Seeing*, ser vi ikke på et objekt isoleret, vi ser altid på relationen mellem objektet og os selv.⁹ Hvis vi ser på relationerne mellem ting, greb, roller, etc., så kan de siges at udgøre en form for fundament for en kunstnerisk praksis, for ikke at sige æstetisk diskurs. I logisk forlængelse heraf må vi anse relationer som et muligt kunstnerisk materiale. Dermed står det også klart at kunstneriske processer ikke udelukkende bør betragtes som vejen til en specialiseret viden – men derimod at der foregår en udveksling, hvor en kunstnerisk undersøgelse af viden fra forskellige felter kan spille en lige så stor rolle, og danne fundament for kunstnerisk praksis og værkproduktion.

I et forsøg på åbent at reflektere igennem mine egne processer for at trække tråde til hvad nogle ville kalde kunstens vidensproduktion, smyger denne tekst sig ind og ud af kunstneriske processer og sammenstillinger. Måske kan artistic research (uden at jeg dermed tager ejerskab af ordet 'kunstnerisk udviklingsvirksomhed') beskrives som 'det der ikke kan rummes i et enkelt tankesæt, men derimod er uløseligt forbundet til en vedvarende undersøgelse i relationerne mellem forskellige virkelighedsbeskrivelser'.

-
1. Magnus Bårtås: "You Told Me—verkberättelser och videoessäer," *Dissertation #19*, ArtMonitor 2010.
 2. Thom Donovan: "Reopened City: The Slow Art of Maj Hasager's *We will meet in the blind spot*" i Maj Hasager: *Making Visible*, Woodpecker Projects 2015.
 3. Charles Esche: *Modest Proposals*, red. Serkan Ozkaya, overs. Tugba Donovan, Istanbul: Baglam Press, 2005, side 5–9, http://www.academia.edu/2365968/Modest_Proposals_Book.
 4. John Berger and Jean Mohr: *A Seventh Man*, Verso books [1975] 2010.
 5. Michel Foucault: "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", i *Architecture/Mouvement/Continuité*, October 1984. (Lokaliseret 24.01.16) <http://web.mit.edu/allan-mc/www/foucault1.pdf>
 6. Sarat Maharaj: "What the Thunder Said: Toward a Scouting Report on "Art as a Thinking Process" i *Art as a Thinking Process – Visual Forms of Knowledge Production*, ed. Mara Ambrožič & Angela Vettese, Sternberg Press 2013, side 154-161.
 7. Kunstkritikk, *En spekulativ form for tænkende*, interview med Gertrud Sandqvist af Anna Sandberg 10.03.11. (lokaliseret 23.01.16). <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/en-spekulativ-form-for-tankende/?d=dk>
 8. Gertrud Sandqvist: "Thinking Through", i *Art as a Thinking Process – Visual Forms of Knowledge Production*, red. Mara Ambrožič & Angela Vettese, Sternberg Press 2013, side 206-211.
 9. John Berger: *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books 1972.

Lisbet Tarp blev i 2014 ph.d. i kunsthistorie med et projekt om europæisk kunsthåndværk i den tidlige moderne periode. Centralt for hendes interesser er natur- og kunstbegreber og videnskultur. Hun har desuden været visiting scholar på Johns Hopkins University, USA, kunstkonsulent i Nykredit samt været engageret i kunstmiljøer på Balkan. I øjeblikket arbejder hun på et 3-årigt projekt om naturvidenskabens visuelle og materielle kultur i 1600-tallet, finansieret af Novo Nordisk Fonden og Aarhus Universitet.

KRUKKER OG GULD

Refleksion over kunstnerisk proces i et historisk perspektiv

Af Lisbet Tarp

INTRODUKTION

Dette, at reflektere over sine kunstneriske processer, har foregået længe før denne aktivitet er blevet rammesat som felt de seneste årtier. Blandt få andre peger Søren Kjørup på, at der er forløbere i historien for det, der på dansk er blevet kaldt kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV).¹ Kjørup beskriver i et enkelt afsnit, at de første skridt til en akademisering af kunstarterne skete i renæssancen med dannelsen af kunstteorien, hvis formål bl.a. var at løfte enkelte kunstarter op fra den lave status som håndværk til i stedet at blive intellektuelle beskæftigelser på linje med 'de syv frie kunster'.² Den frie kunstart retorik fungerede som et ideal for kunstteorien, og mange af retorikkens begreber blev genfortolket i forhold til visuelle produkter og kunstens værdier.³ Man søgte dermed at påvise, at (en udvalgt del af) kunstproduktionen også hvilede på et teoretisk fundament, som var *iboende* kunsten og den kunstneriske produktion. Kjørup formulerer det også fra en anden vinkel: "[...] I am heading for the point that one of the things we may learn from history in this connection is that the renaissance rapprochement from the artistic side to the academic [...] did not ruin the artistic field or create institutions alongside it, but on the contrary strengthened it, even on its own premises."⁴ Min pointe her vil da også være, at man i det ældre materiale kan spore ambitioner og ønsker om at styrke det kunstneriske felt med teori og refleksion, hvilket udmøntede sig mundtligt, skriftligt og visuelt. De pletvise henvisninger til de historiske baggrunde i KUV-litteraturen er ofte illustrative og trukket op på det generelle plan, og vi får ikke indblik i konkrete eksempler på, at kunstnere har reflekteret over egen praksis.⁵ Der er nedslag og referencer til tidligere tiders teori og begreber, men det er tyndt med

KUV-tekster, som baseres på en case af ældre dato. Det kan der være flere grunde til, så som metodiske udfordringer, at kunstnerne er døde, eller at vi er henvist til at tilgå refleksionen i et fragmenteret kildemateriale. Desuden var forestillingerne om kunst og videnskab anderledes, end de er i dag. Ikke desto mindre er det bemærkelsesværdigt, at det er så sparsomt med forsøg på at inddrage de historiske eksempler, og det er denne artikels ærinde at få taget de første skridt til dette.⁶ Jeg ønsker at undersøge, om og med hvad de historiske cases kan bidrage i dag – hvad kan de give den fagperson, der arbejder med KUV, med feltets metoder, begreber og teori? Det er ikke mit ærinde at legitimere KUV-feltet med en oprindelsesfortælling, men derimod at synliggøre sporene efter tidligere tiders kunstnere, da deres refleksioner – famlende, poetiske, grænsesøgende – kan bidrage til den pluralitet af stemmer, der vokser i udviklingen af KUV i dag. Muligvis kan det historiske materiale netop være med til at give indsigt i og idéer til, hvordan KUV-feltet kan formes og dyrkes. Foruden værkerne selv kan skriftlige betretninger give indblik i kunstneriske processer, og det er værd at se på, hvordan man dengang arbejdede på at finde en form, hvor både praksis og teori kunne komme i spil.

Mit greb er enkelt. Jeg præsenterer eksempler fra 1500-tallet, hvormed jeg tegner et omrids af de anstrengelser, de fortidige kunstnere gjorde sig i en videnskultur i forandring. Jeg vil i denne sammenhæng ikke forpligte mig på at forklare i bredden af de historiske omstændigheder og ej heller at afklare alle begreber og teoretiske henvisninger. Ved at tage dette 'akademiske frikort' kan beskrivelserne af eksemplerne, der spiller ind i KUV-feltet, fylde mere, så linjer på tværs af tid, geografi og lokalt miljø kan stå frem. Nu var der grundlæggende set helt andre betingelser for kunstnerens ytringer og forestillinger i 1500-tallet, men jeg vil forsøge at tydeliggøre, hvorfor jeg kan se ligheder imellem gamle og nutidige refleksioner over kunstnerisk praksis trods de forskelle og den usammenlignelighed, der også er. Undervejs vil jeg samle op på den videnskultur og verdensforståelse, som gav de datidige kunstnere andre betingelser for refleksion end dem, vi har i dag.

AT SKRIVE OM KUNST

I dag blandes refleksionerne over den kunstneriske proces sjældent med diktatet om, at andre også bør gøre eller bedømme dette eller hint på en bestemt måde. Det var til gengæld mere reglen end undtagelsen i den tidlige kunstteoretiske skrivning, der voksede med dannelsen af akademierne i de norditalienske egne i 1500-tallet. I disse tekster handlede det i højere grad om at etablere en normativ position, som kunne være i direkte eller indirekte opposition til andres holdninger, bl.a. til værdierne af det kunstneriske produkt og den bagvedliggende proces. I andre typer af tekster var kunsten ét emne blandt flere, f.eks. i levnedsbeskrivelser. I det hele taget spillede alle mulige agendaer ind på den måde, kunst og kunstneriske processer blev fremstillet i de skriftlige kilder.⁷ De KUV-lignende træk skal altså findes mellem alle de andre. I guldsmeden og skulptøren Benvenuto Cellinis (1500-1571) selvbiografiske bog er hans kunstneriske virksomhed eksempelvis pakket godt ind i dagbogsagtige beretninger, mens andre kunstnere beskrev kunsten og de kunstneriske processer mere instruktivt og teknisk orienteret. Netop produktionen af how-to-do-tekster boomed i antal og omfang fra 15-1600-tallet og frem.⁸ At skrive om kunst var altså styret af diverse formål og funktioner, og som tekster antog de meget forskellige former; fra brevudvekslinger, notater i marginen af tegninger og pamfletlignende instruktionsbeskrivelser til monumentale traktater og flerbindsværker. Et af de gennemgående træk for en del af de mangeartede tekster er, at der er en tydelig afsender i form af *et jeg*. Der er en skribent bag ordene, som med egen krop, sanser og intellekt har givet autoritet og værdi til det beskrevne og de udsagn, der præsenteres. Selv i de mere tekniske vejledninger er der tydelige markeringer af både et 'jeg' og en modtager. En teknisk vejledning i dag ville typisk være produktets firma uden tydelig individuel skribent. Derimod skriver Cellini i sin traktat om guldsmedearbejde til 'os': "Og da jeg har lovet i forbindelse med alle disse forskellige håndværk at give dig et eksempel fra min egen hånd, således at du, som kommer til at læse mit skrift, skal vide, at disse sande erfaringer har jeg ikke tigget mig til gennem andres anstrengelser; derfor vil jeg fortælle om et saltkar af guld, jeg lavede til kong Frans 1. af Frankrig."⁹ Denne måde at skrive på kan godt få teksterne til at virke anekdotiske og subjektive for den moderne læser, men i forhold til den datidige kontekst kunne pointeringen af dette *jeg*

lige så vel have været en måde at validere teksten på – at skribenten stod inde for det skrevne, og at det, der beskrives, var bevidnet, dvs. i en vis forstand sandt. Dette sansende, vidensprocesserende *jeg* er også et gennemgående træk ved en del nutidige projekter, hvor den enkelte er garant for og formidler sin proces, så de opnåede erkendelser i bedste fald kan blive delt med andre. I den tidlige moderne periode var modtagerne af teksterne en blandet gruppe, der dog som nødvendige forudsætninger måtte have sprog- og læsefærdigheder og være inkluderet i de fællesskaber, hvor teksterne blev udvekslet. Her var magthaverne og deres netværk væsentlige, men også især lavene og mestrene i værkstederne havde eksklusiv viden, som ikke blev delt med enhver. Med akademierne skabtes nye fora for diskussioner om kunst, og tankerne blev støbt i både sagte og nedskrevne ord. Og sagt med moderne termer: I disse fællesskaber bidrog både teoretikere, der ikke producerede kunstgenstande, og praktikere til teoriudviklingen. Det er dog værd at bemærke, at de nedfældede ord om kunst kunne antage karakter af litterær kunst, og at ambitionerne med at sætte ord på praksis udviklede sig og i visse tilfælde blev dét, man kan opfatte som et kunstnerisk udkomme i sig selv. Denne udvikling er måske netop også en udfordring for KUV-projekter i dag, hvor refleksion knyttet til det kunstneriske forløb kan løsrive sig helt og blive et produkt i sig selv. Spørgsmålet er da, om dette produkt i så fald mister sin udsagnsværdi i forhold til den praksis, den udspringer af, og om der vindes noget andet i stedet.

I det følgende vil jeg komme ind på kunsthistorisk kildemateriale, som er blevet vendt og drejet i forskningen i årtier, og jeg henviser undervejs til hovedværker og trykte kilder, hvor man kan læse videre. Med KUV-brillerne på toner facetter frem i dette velbelyste stofområde, som kan give mening i en ny sammenhæng - nemlig refleksion over kunstneriske processer i dag. Første afsnit handler om Cellini og hans anslag på tidens forestillinger om kunstnerisk værdi, mens det andet tager udgangspunkt i Bernhard Palissy (ca. 1510-1590) og hans dialoger mellem de personificerede figurer Teori og Praksis.

CASE 1: CELLINI OG SKABERAKTEN

Hvad ville det sige at være guldsmed i 1500-tallets Italien? Denne rolle kæmpede Cellini med, da erhvervet lå højt på rangstigen i kraft af sit materiale, guld, men samtidig lå lavere end kunstarterne arkitektur, maleri og skulptur, som havde det nydannede akademi i Firenze samt teoretiske skrifter i ryggen.¹⁰ Cellini ønskede at blive anerkendt som skulptør og som én, der lavede *design* og således ikke blot producerede sine værker *manuelt* dvs. uden tanke. Guldsmedene havde i 1400-tallet haft høj status med henvisning til, at de udformede og havde patent på design som forlæg til at producere værkerne. Dette at få *idéen* (ultimativt set givet af Gud) blev forstået som en intellektuel proces, som blev formidlet med talentet for at tegne. Begrebet *disegno* kom derfor til at rumme begge aspekter: tegnekunsten og evnen til at udtrykke kunstnerisk kvalitet.¹¹ Dette begreb var blot ét blandt adskillige begreber, som blev udviklet til at beskrive kunstværker og deres kvaliteter i perioden, og det var med dette register af kunstteoretiske termer - en slags metasprog om kunst - at man vurderede og talte om kunst og den kunstneriske praksis. F.eks. beskrev begreberne *anima*, *spirito* og *vivezza* aspekter af et værks evne til at simulere liv, at virke eller sågar i en vis forstand at blive levende, hvilket jeg vil komme ind på senere.¹²

På Cellinis tid i 1500-tallet havde guldsmedene mistet status som førende håndværk, og i sine forsøg på at blive anerkendt bejlede Cellini til "den vidunderlige skole", akademiet i Firenze *Accademia delle Arti del Disegno*.¹³ I sine skrifter hævdede han sig ved at spille på forestillinger og begreber om, hvordan god kunst blev defineret i dette 'akademiske' miljø. Derfor er hans refleksioner over kunst og proces rundet af de begreber og værdier, som knyttede sig til miljøet. En af Cellinis største bedrifter var bronzeskulpturen *Perseus*, der skildres lige efter drabet på Medusa (se fig. 1). I sin selvbiografi skrevet sent i livet beretter Cellini om processen med dette værk. Det er denne fortælling, jeg vil fremdrage her, da der er paralleller til KUV-ambitionerne om 'at ville forklare sin proces'.

Kildekritisk set skal Cellinis beretninger tages med et stort gran salt, og man kan især tvivle på præcisionen og sandfærdigheden i forhold til alle de gange, der gengives direkte tale. I denne sammenhæng er



Figur 1.
Cellini, Benvenuto (1500-1571): Perseus. Firenze, Loggia dei Lanzi. © 2016. Photo
Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

jeg dog heller ikke ude efter en vurdering af, om udsagnene er løgn eller latin. Det er derimod måden, hvorpå Cellini skriver om sin proces, som er interessant. Hvilke forestillinger og begreber spejler han sin kunst og kunstneriske proces i? Hvilke aspekter fremhæver han, og hvordan siger det noget om hans og om tidens syn på kunstnerisk værdi? Fortællingen om, hvordan Perseus-skulpturen blev til, strækker sig over mange sider, da alle mulige andre tråde er flettet ind. Gang på gang forlades emnet, og de mange opbremsninger i teksten mimer de mange afbrydelser og forhindringer, som Cellini beskriver, at han måtte igennem for at lave skulpturen. Den langtrukne proces i både tekst og fortælling er med til at demonstrere, at Cellinis projekt om at blive anerkendt var 'på trods', således at hans kamp og succes med skulpturen var med til på flere planer at forvandle ham og hans status. At Cellini reflekterede over processen var samtidig betinget af, at hans ambitioner blev indfriet. Et nutidigt projekt kan derimod godt lykkes og være frugtbart, selvom det kunstneriske produkt knyttet til refleksionen ikke kommer i mål. Processens erkendelser ville under alle omstændigheder være vigtige at få fremlagt særligt i KUV-regi, hvor Cellini muligvis ville have udeladt eller omskrevet forløbet, hvis Perseus-skulpturen havde været en katastrofe.

Ifølge Cellini kom bestillingen af værket i stand under en samtale med Medici-hertugen Cosimo I (1519-1574) i året 1545. I biografien skifter Cellini mellem direkte citater og referater af situationer og hans holdningsytringer. Til Cosimos ønske om at bestille et værk 'tænkte han': "Jeg ulyksalige stakkel, som ønsker at vise den vidunderlige skole [akademiet], som jeg havde været væk fra [pga. ophold hos den franske konge], at jeg havde arbejdet med andre kunstarter end dén [guldsmedekunsten] som skolen ikke vurderede særlig højt...", hvorefter han sagde til Cosimo, at han meget gerne ville udføre en stor skulptur i bronze eller marmor til hans plads, Piazza della Signoria i Firenze.¹⁴ Som det fremgår lidt senere i teksten, pointerede Cellini, at der på denne plads stod skulpturer af Michelangelo (1475-1564) og Donatello (ca. 1386-1466), hvorved han i teksten får understreget, at han med sit bidrag ville blive indskrevet i deres rækker. Det var hertugens ønske, at motivet skulle være Perseus, og Cellini lavede derpå en nedskaleret model i voks, en armslængde i højden. Selve skulpturen kom til

at bestå af den oprejste Perseus, som holder Medusas afskårne hoved i hånden, med hendes krop ved sine fødder. For at kunne påbegynde arbejdet med skulpturen skulle Cellini have etableret et værksted i et hus, bygge brændingsovn, hyre hjælpere og skaffe materialer. Som Cellini beskriver det, var arbejdet med at holde sammen på alle disse vigtige elementer løbende en udfordring: Fra at ilden spredte sig fra ovnen til huset til manglende arbejdskraft og midler til materialer. Det første, Cellini imidlertid støbte i bronze, var en buste af Cosimo, for som han skrev:

Dette værk var tiltalende, og jeg lavede det alene af den grund, at jeg kunne eksperimentere med lertyperne til at lave bronzestøbninger med. Selvom jeg så, at den vidunderlige Donatello havde lavet sine bronzeværker med florentinsk ler, så det ud til, at han havde gjort det med stor vanskelighed; og jeg tænkte, at det måske var pga. defekter i leret, [...] derfor ville jeg foretage nogle indledende eksperimenter...¹⁵

Leret artede sig, og han beretter: ”Og således blev den første støbning, som jeg lavede i min ovn, yderst vellykket, og den var så fejlfri, at mine venner ikke fandt det nødvendigt, at jeg efterbehandlede den.” Men dette afviste Cellini dog blankt. Som han forklarede, kan man ikke støbe i bronze uden også at skulle tilrette med hammer og mejsel, ”således som de fantastiske antikke kunstnere såvel som de moderne kunstnere gjorde, dem som havde lært arbejde med bronze.”¹⁶ Han får dermed både fortalt, at han var dygtig som støber, og at hans arbejde havde lighed med stenhuggerkunsten – han skulle også mejsle billedet helt frem til sidst. I denne passage fungerer antikken som pejlemærke og styrkemarkør, og dette at sammenligne med antikkens værker og mestre var generelt en måde at vurdere og diskutere kunstnerisk kvalitet på i tiden. I teksten bruger Cellini gentagne gange referencer til antikken som forsvar og skyts under de mange angreb, der var på hans faglige integritet og selvtillid. Man følger hans op- og nedture, hvor han blev rost eller truet i samtalerne, og et andet resultat af passagerne med mundtlig kappestrid er, at der skabes plads til, at Cellini kan belære sine modstandere og tekstens læsere. Mest intenst udspillede det sig med Cosimo, som blandede sig, fældede domme, smigrede og

forstyrrede. Cosimo skulle have kredset om Cellinis arbejde med stor nysgerrighed, og Cellini blev spurgt til råds ved vurderinger af materialer og andre værkers kvalitet. I en passage beretter Cellini, at han overvældede Cosimo med en blændende fortolkning af et antikt værk, mens Cosimo det næste øjeblik stækkede hans arbejde ved ikke at lade ham ansætte folk til at hjælpe sig: for kunne Cellini da ikke udføre værket selv? I en anden passage, hvor Cosimo gav udtryk for sin tvivl om Cellinis evner til at udføre værket, er det tydeligt, at spændingen mellem kunstner og mæcen fungerer dialogskabende i teksten. Cosimo gjorde sig klog på hans arbejdsproces, "Benvenuto, denne figur kan ikke blive støbt i bronze, da dette håndværk ikke muliggør det", og han fortsatte: "Jeg erklærer åbent at forstå det [håndværket], og jeg har særdeles god forstand på det." Og med dette opspil kunne Cellini udfordre 'akademikeren', og han svarede Cosimo: "Ja, som adelsmand, og ikke som håndværker...", hvorefter han uddybede sin påstand med eksempler. Han afsluttede sin svada med henvisning til, at værkerne, som han havde lavet til den franske konge, var overordentligt vellykkede, da kongen belønnede ham rigeligt med åndelig opbakning og stor provision.¹⁷ Cellini var afhængig af Cosimo, og han fik aldrig fuld kompensation for sit arbejde med skulpturen (hvilket ikke var ualmindeligt). Det kan være en af grundene til, at Cosimo skildres ambivalent, hvor han både bliver belært, skældt ud og forherliget. Men kritikken af Cosimo og hans til tider manglende opbakning til Perseus-projektet belyser også, at Cellini anså både sig selv og Cosimo som afgørende skikkelser for produktets udfald. Dette at mestre teknikkerne og efterligne naturen dvs. verdens fremtrædelsesformer var Cellinis domæne, hvilket Cellini fik slået fast flere gange, her var Cosimo blot indviet observatør. Men i samspillet med Cosimo havde Cellini også brug for Cosimos tillid og støtte både åndeligt og materielt. De fremstilles ikke som ligemænd af rang, men derimod som partnere i produktionen af stor kunst. At man på Cellinis tid har kunnet opfatte Cosimo som en form for medaktør i skabelsen af værket, er ikke en urimelig antagelse. Der er belæg for, at bestillere af værker dengang opfattede sig selv som ophavsmand, hvor kunstneren var deres makker og redskab for realiseringen. Denne opfattelse hang sammen med den store betydning, som man tillagde værkets koncept eller idé. Netop *idéen* til Perseus-skulpturen kom ifølge poeten og købmanden Niccolò Martelli

(1498-1555) ikke i første omgang til Cellini, men til Cosimo. Martelli beretter i et brev fra 1546, at idéen til skulpturen kom til hertugen fra ”de skæbnesvangre stjerner”, og dermed kunne den tomme plads ved siden af Donatellos Judith på Signoria-pladsen blive fyldt ud.¹⁸ Værkets tilblivelse var således ikke alene afhængig af kunstneren, men i lige så høj grad af bestillerens forestillingsevne og guddommelig/kosmisk indflydelse. Årsagssammenhængene i verden blev på flere planer forstået anderledes, og derfor ville bestilleren have været lige så berettiget som kunstneren til at reflektere over værkprocessen. Selv i dag er det relevant at spørge, hvem der har retten til at reflektere over værk og værkproces, og det er måske især aktuelt i virtuelle eller kollektive projekter, hvor flere aktører og idémagere gør sig gældende på lige fod.

VÆRKETS ANIMATION

I den første fase skriver Cellini, at han udfærdigede sine skitser til Perseus ”efter naturen”, mens han søgte arbejdere til at hjælpe ham med at tage næste skridt fra tegning til rumlig figur.

Bistand ydedes mig kun af nogle læredrenge, blandt hvilke fandtes en, som var meget smuk [...] Denne gut tjente mig som model, thi der findes ikke bedre lærebøger i kunsten end naturen selv. For at fremme mit arbejde søgte jeg at antage svende men kunne ingen finde; alene var det mig umuligt at udføre alt.

Han skriver derpå, at en konkurrerende skulptør, Bandinello (1493-1560), forhindrede Cellini i at hyre folk ved at bagtale ham over for Cosimo. Som Cellini skriver, beskyldte Bandinello ham for:

...at have villet fralukke ham hans [Bandinellos] svende, eftersom jeg aldrig selv ville være i stand til at samle en så stor figur. Jeg beklagede mig derpå til hertugen over det store bryderi, som dette bæst til Bandinello voldte mig, og bad Hans Højhed overlade mig nogle af domkirkens [Santa Maria del Fiore] arbejdere. Men denne anmodning gav hertugen årsag til at tro, hvad Bandinello havde sagt, og da jeg mærkede dette, belavede jeg mig på så godt som muligt at hjælpe mig selv.¹⁹

I biografien pointeres selve det at kunne udføre værket selv flere gange, både som noget, der forventedes af Cellini, og som en form for dyd i sig selv. Det på trods af, at der heller ikke er lagt skjult på, at han (og andre skulptører) havde og skulle have assistenter for at håndtere processerne. Også Cosimo, der gæstede værkstedet, må have vidst, at der var behov for flere personer til at styre de komplicerede arbejdsgange. Derfor må kritikken af, at Cellini ikke kunne udføre værket selv, skulle forstås anderledes. En mulighed er, at Cellini gerne ville betone, at han var garant for værkets kvalitet, da han havde indpodet idéen i stoffet. Hvis han ikke kunne magte dette, ville hans rolle som kunstner vakle. I biografens dramatiske højdepunkt, nemlig støbningen af Perseus, får Cellini vist sig selv som både hjernen, der styrede projektet, og kroppen, der handlede. Ifølge Cellini blev han syg og måtte forlade støbeprocessen lige i den afgørende fase, hvor metallet skulle gøres flydende og hældes i formen. Det burde ikke have været et problem, da han havde forklaret sine medarbejdere præcis, hvad de skulle gøre. Men da de ikke fulgte hans anvisninger, kagede metallet, så det ikke ville kunne løbe ud og fylde formens gange. Cellini rejste sig da fra sygelejet, fik kommanderet folk til at hælde al husets tinbestik i massen, så smeltepunktet blev ændret, og dermed lykkedes det at få støbt figuren. Cellini formåede i samme træk også at blive rask. I denne fortælling får Cellini demonstreret sit lederskab i den kunstneriske proces, hvor han tacklede metallens koagulering, samtidig med at hans egen krops balance blev genoprettet. På et andet plan får Cellini vist, at kun *han* kunne sørge for at forløse værket og få det realiseret, hvilket også overskred den rene tekniske kunnen, han måtte besidde. Dette, at tage lederskab over materialet og være en slags fødselshjælper for dets potentiale som billede, var en typisk naturfilosofisk måde at beskrive de kunstneriske processer på. Også i tidens kunstteori beskrev man materialet og især stenens iboende eller latente billeder, som kunstneren skulle få frem i transitionen fra rå materiale til kunstværk. Michelangelo er og var berømt for sin neoplatoniske fortolkning af sin rolle som kunstner, hvor han netop italesatte forestillingen om idéen som boede i stenen. Michelangelos ærinde var da at frigøre det, man forstod som stenens potentiale givet af naturen/Gud, og dermed synliggøre den figur, der lå gemt deri. Det var ikke muligt for Cellini med sit håndværk at spille på dét at fjerne stof og afsløre kimen til motivet i materialet på

samme måde som stenhuggeren, selvom han forsøgte at betone den sidste tilretning med mejsel, som tidligere nævnt. I stedet understreger han processen med det flydende metal, som fyldte formen ud, hvorved idéen blev præget i materien, og figuren blev animeret.²⁰ At processen drejer sig om en form for animation understreges desuden ved, at Cellini i teksten fletter tidens forestilling om affiniteter mellem metallet og blodets egenskaber, som f.eks. metallet/blodet som livgivende-flydende, stivnet-dødt, indeholdende ånd. Derved fik han indirekte peget på, at med det flydende, formbare metal opnåede hans værk de eftertragtede kunstteoretiske kvaliteter liv og bevægelse.²¹ I teksten tones Cellinis skaberakt med referencer til Biblen og Gud som skaber af mennesket. Det er dog endnu mere tydeligt, at Cellini spejlede sin kunstneriske proces i tidens naturfilosofi bl.a. alkymi, som var beslægtet med støbekunstens teknikker og tidens kunstteoretiske idéer. Med afsæt i tidens naturfilosofi argumenterer kunsthistorikeren Michael Cole i sin artikel for dette, at Cellini fremstiller støbningen som en animeringsproces: "Presenting himself as a pourer of metals, Cellini discovered, he could do something no stonemason could: he could explain just how he spirited his figures."²² Cole demonstrerer, at Cellini reflekterede over værket som en proces fra dødt materiale til levende værk. At beskrive kunstværker som levende eller døde – eller oscillerende derimellem – var almindeligt i tiden, hvilket bl.a. kunsthistorikeren Frederika Jacobs har forsket i.²³ Forbindelserne til denne måde at tænke på var Cellinis triumf i forsøget på at hævde sin kunstarts vigtighed og værdi; at han kunne forklare den materielle proces som en måde, værket kunne få indgydt ånd på.

KROP: SKULPTUR OG SKULPTØR

Det var typisk for perioden at spejle beslægtede figurer i hinanden, og i den ovennævnte passage forbindes Perseus' og Cellinis kroppe og udgør hinandens spejl. Cellini beretter i historiens klimaks, efter metallet blev flydende igen: "Da jeg nu så, at jeg havde genopvakt en død [metal-let], i modsætning til hvad de idioter troede, vendte så meget livskraft tilbage til mig, at jeg ikke længere bemærkede, om jeg stadig havde feber eller dødsangst."²⁴ Begge var i en transition for at blive realiseret på hver deres måde. Perseus forvandlede fra todimensionel tegning til støbeform og med metallets mellemkomst til skulptur, mens Cellinis

status som kunstner raffineredes til et højere niveau. Cellini opsætter i teksten altså to parallelle forædlingsprocesser – en materiel og en social – hvortil han indskyder en tredje dimension, nemlig sin egen krops helbredelse. I datidens sygdomsforståelse blev man kort sagt rask ved at genoprette balance mellem de fire kropsvæsker. I teksten forbindes den mikrokosmiske harmoni og ligevægt, Cellinis krop opnåede, med den kunstneriske proces. I genoprettelsen af balancerne blev både produkt og kunstneridentitet beriget og løftet. Denne måde at indtænke sin egen krop og identitet i refleksionen over processen er radikal og for os i dag lidt kringlet og mærkværdig. Ikke desto mindre finder man netop i KUV-projekter en optagethed af at nå ind til det flow af igangsatte 'forvandlinger', som foregår i den kunstneriske proces, hvor forskellige parametre – sociale, materielle, kropslige – vekselvirker, hvorved der foregår og opstår læring, selvudvikling og kunst.

META-TECHNĒ

For at inddrage andre i ens kreative processer – eller sågar for at styre dem – kan det være nødvendigt at udvikle sproglige greb til at nå en fælles forståelse, hvilket Donald Schön bl.a. beskriver med eksempler fra casestudier i sin bog om den reflekterende praktiker.²⁵ Cellini havde et repertoire af naturfilosofi og kunstteori til rådighed, som han betjente sig af i sine udlægninger. Især den referenceramme af kunstteori, Cellini benyttede, var opbygget af en række begreber til at beskrive kunst, bestemte teknikker eller kunstneriske processer. Kunsthistorikeren Robert Williams kalder fænomenet for *meta-technē*, hvilket understreger, at man havde dannet en refleksiv dimension i forhold til 'det af mennesket tilvirkede' (dvs. *technē*) håndværk i bred forstand (modsat det af naturen skabte).²⁶ På det visuelle plan kan man i tiden også finde udviklingen af forskellige typer af meta-henvisninger til værkets tilblivelse, f.eks. i valget af Medusa som motiv. Medusas virkning på omgivelserne kan tolkes som en kommentar til støbeprocessen: Bronzen stivner i sin form, som folk stivnede ved Medusas blik og blev til døde figurer, dvs. stenstøtter. Måder, værket kan pege på sig selv, dets 'bliven til et værk' og dets genstandsmæssighed, blev i stor stil udforsket fra 1500-tallet og frem, hvilket bl.a. kunsthistorikeren Victor Stoichita har undersøgt i forhold til maleriet, mens jeg selv har arbejdet med materielle meta-kommentarer i det, vi kalder kunsthåndværk.²⁷ I forhold til

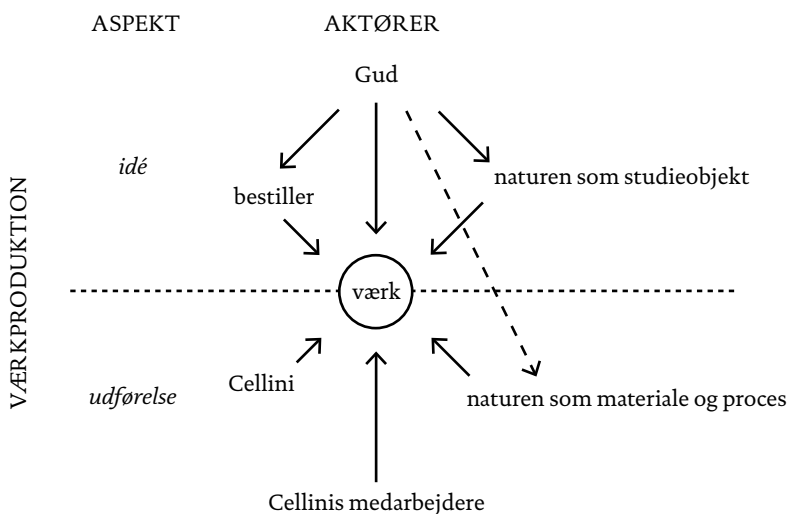
at udvide KUV-feltet i den historiske retning er der i denne visuelle og materielle dimension af refleksionen *over* kunstnerisk praksis et endnu uudnyttet potentiale. Her handler det ikke længere kun om at undersøge refleksion over værkproces, men derimod om refleksionen manifest i værket. I det ældre materiale gør det sig bl.a. gældende, at udvalgte spor efter handlinger, der skulle til for at skabe værket, ikke er redigeret væk, men derimod er fremhævet og gjort til genstand for beskuerens opmærksomhed.

I andre tilfælde tages skrivningen i brug for at vidne om sporene i det materielle. De værker af Cellini, vi har i dag, er af høj kvalitet, men ikke desto mindre forsøgte han at øge især Perseus-skulpturens kunstteoretiske karat ved hjælp af sine skriftlige refleksioner, rammesætninger og fortællinger foruden proceskommentarer indlagt i motiverne og materialerne. Nogle af de tekniske raffinementer er endda usynlige for det blotte øje. Flere af Cellinis bestræbelser for at overvinde og styre metallet og strække teknikken maksimalt er ikke til at se for os; de er gemt i skulpturens krop. Vi har netop brug for Cellinis beretninger eller konservatorenes rapporter for at kunne værdsætte den dimension af værket. Kunne man tænke, at man i dag med KUV-tankegangen motiverer til lignende benspænd i de kunstneriske processer med tanke på den efterfølgende opsamling? Altså at man vil skabe et sprogligt eller visuelt sideprodukt, der kan indkredse og beskrive betydningsladede led i processen, som ikke umiddelbart kan opleves eller ses på værket bagefter? Man kunne da spørge, om en del af KUV-projekterne også handler om at synliggøre det usynlige i værket eller dets proces, som antages at have betydning og værdi?

KUNSTNERISK AGENS: GUD, NATUR, MÆCEN OG KUNSTNER

Cellinis biografi er spækket med små fortællinger, dialoger og løse påstande, men samlet set er den også blevet fortolket som en udviklingshistorie.²⁸ I den første del bliver Cellini skildret som utæmmet, uterlig og under negativ indflydelse fra "stjernerne" (groft sagt det vi forstår som astrologi), mens styrkelsen af relationen til Gud dominerer i den anden del, hvilket kulminerer med realiseringen af Perseus-skulpturen. Cellini pointerer i sin biografi, at han takkede Gud med en otte dage lang pilgrimstur for, at Gud lod hans værk lykkes. I forhold

til den sekulære kunst med hedenske motiver kan vi i dag måske have tendens til at glemme denne datidige kristne verdensforståelse, som værkerne var skabt i og betinget af. Det er for omfattende her at beskrive dette verdensbillede i sin helhed, men interessant i denne sammenhæng er idéen om, at et kunstværk og dets tilblivelse var betinget af det netværk af virkninger, det indgik i lokalt og kosmisk set. I skemaet (fig. 2) skitseres de aktører, som man forestillede sig kunne deltage i skabelsen af et kunstværk. Den kunstneriske gerning var således forankret i en struktur betinget af Gud og dennes virke igennem naturen. Gud befordrede både idéerne og den materielle dimension, naturen, mens kunstneren indtog en nøgleposition i netværket som formidler af mødet mellem idé og materie. Her kan det tilføjes, at i den mest radikale version blev det også opfattet som muligt, at ikke kun kunstneren, men også Gud og naturen kunne besidde kunstnerisk agens udfoldet i den jordiske sfære.²⁹ Når ikke kun kunstneren, men i princippet også, som tidligere nævnt, den lærde bestiller og Gud har del i skaberakten, kompliceres sagen. Disse forestillinger gav grundlæggende set helt andre betingelser for den kunstneriske refleksion end i dag, hvilket gør det til en lidt vanskelig manøvre at sammenligne cases på tværs af tid.



Figur 2

VÆRK OG VERDEN

Cellinis refleksioner over sine kunstneriske processer var spændt op over debatter i tiden og et rammeværk af forestillinger om kunstnerisk agens, transformative processer i natur og kunst og alkymistisk animering af materien. Han formidlede sine processer ved at trække dem ud mellem forskellige elementer i tidens diskurser, og det var i disse manøvrer, at refleksion beslægtet med vor tids kunstneriske virksomhed kommer til udtryk. Cellini var bevidst om at spejle sin gerning i den kosmiske orden og det sociale hierarki, han var underlagt, og han forsøgte altså ikke at skjule, at han forankrede sin produktion i forhold til omgivelsernes værdisæt. Tværtimod henviste han til de normer og forestillinger, som betingede hans refleksioner og vurderinger. For os i dag kan det virke særegent at argumentere så direkte for, at et værk og dets proces har bestemte kvaliteter så som livagtighed, *disegno* eller lighed med antikkens værker, da vi ikke på samme måde har en fælles referenceramme af værdier, som det lokale florentinske kunstmiljø havde. Samtidig vil man oftest mene, at vores 'domme' over kunst i dag ikke kan være objektive eller ikke skal være normdannende. Ikke desto mindre kan Cellinis bestræbelser minde os om, at man med KUV-projekterne måske også forsøger at leve op til bestemte standarder med implicitte forestillinger om, hvad god kunst og god kunstnerisk proces er. Forestillinger, vi måske ikke er bevidste om. Set fra den vinkel kan KUV-projekterne måske være med til at give stof til eftertanke i forhold til, hvordan vi bedømmer kunst, oplever den, og hvordan kunstnerne undervejs i arbejdet bevidst som ubevidst træffer valg, der er påvirket af forventningerne til den efterfølgende modtagelse, økonomiske overvejelser eller en dominerende bestiller. Spørgsmålet er, om man i KUV er mindre tilbøjelig til at diskutere disse eksterne faktorer og deres betydning for kunstprocessen, som også direkte eller indirekte dermed kan påvirke den enkeltes refleksion.

Afslutningsvis kan man spørge, hvordan Cellinis Perseus blev modtaget i sin samtid. Nu har vi kun Cellinis alenlange selvprisende beskrivelse, men det er interessant, at han præciserer hvilke sociale grupper, anerkendelsen kom fra - sandfærdig eller ej. Først og fremmest var Cosimo naturligvis himmelfalden over resultatets fortræffeligheder, dernæst bad Cosimo om, at loggiaen skulle åbnes mod pladsen, så

folket kunne se skulpturen, mens han skjult overværede deres begejstring ved afsløringen.³⁰ Cellini skriver endvidere: ”Og uophørligt vedblev man at fæste sonetter på døren [til værkstedet]...”³¹ og græske og latinske vers blev opslået ”...thi der var ferie ved universitetet i Pisa, og alle dettes højtlærde mænd og disciple kappedes om at yde mig ros.”³² Den største tilfredsstillelse var dog at modtage det florentinske akademis anerkendelse, hvor en af kunstnerne endda sendte en dreng hjem til Cellini for at læse rosende vers højt.³³ Sågar et par adelsmænd på besøg roste skulpturen og tilbød Cellini en stilling på Sicilien, som han pænt takkede nej til.³⁴ Det var altså en heterogen gruppe, som skulle have vist anerkendelse for Cellinis bedrift, og at universitetsfolkene også nævnes tilføjer et lag i mødet mellem praktikere og teoretikere, som til en vis grad ligner vore dages relation mellem akademi- og universitetstrænede folk.

Biografien rummer mange agendaer, hvor en af de primære handler om at sikre anerkendelse af Cellinis kunst og virke for fremtiden. En kunstner i dag vil oftere beskrive og reflektere tidsmæssigt set tættere på de faktiske processer, og man kunne også spørge, om man ikke også forventer en form for ærlighed? Også selvom refleksionen antager en kunstnerisk form. Projektet vil også typisk være rettet mod at blive brugt ’her og nu’ og ikke være instrumentaliseret i forhold til et omdømme på sigt. Hvor et KUV-projekt i dag vil kunne lægge op til dialog med kunstneren selv og delingen af viden i relaterede fagfællesskaber, rummer de historiske cases naturligvis ikke samme muligheder, og det udsigende ’jeg’ står langt svagere. Ikke desto mindre kan det være frugtbart at tage de første skridt til at forstå de billeder, den teori og de værdier, man tidligere har anvendt til at forklare sin (og måske også andres) kunst og kunstneriske processer. Ikke kun for at finde produktive modeller for, hvordan man kan gribe refleksionen an, men også for under teksten og dens mange andre formål at finde den strøm af refleksion over, hvordan kunst bliver til, hvilke værdier kunsten har for mennesket, og hvordan vi kan nærme os en forståelse for den æstetiske praksis.

CASE 2: BERNARD PALISSY OG DIALOGEN MELLEM TEORI OG PRAKSIS

Hvor Cellini i og med sin biografi anglede efter anerkendelse i et af Europas mest raffinerede kunstmiljøer, var konteksten for keramikeren Bernard Palissy en anden. Palissys beretninger er tættere beslægtede med datidens naturstudier, og det er mindre tydeligt, hvilket akademisk miljø han med sine skrifter søgte anerkendelse fra. Selvom de to kunstnere på flere planer var meget forskellige, er fællestræk for Cellini og Palissys tekster beskrivelser af deres kamp med materialer og teknikker samt deres glødende forsvar for praksis' status. Hvor Cellini mestendels kæmpede for et specifikt håndværks status, eksponerede Palissy mere overordnet set forholdet mellem teori og praksis, og han var dermed i tråd med generelle diskussioner om emnet i sin samtid. Palissy brugte ligesom Cellini naturfilosofiske idéer som indgange til at forstå sin kunstneriske produktion, men det fungerer anderledes i hans tekster. Han etablerer i stedet en dialog mellem to figurer - Teori og Praksis - og det er især den erkendelse og den viden, som man ikke har læst sig til, men som man har opnået via sanserne og erfaring med materialerne, som han hylder. Det træk knyttede ham til tidens voksende indsamling af og eksperimenter med ting fra naturen, hvor førstehåndskendskabet til naturen i stigende grad blev vurderet som værdifuldt. Cellini indtog den samme indstilling, da han belærte Cosimo om, at håndværkeren ved bedre end den belæste, men uerfarne hofmand, som beskrevet ovenfor. Cellini pointerede med andre ord, at den viden, han har opnået med kroppens arbejde, i princippet ikke kan videregives og medieres med tekst. Palissy formidler den samme pointe, men ligesom Cellini gjorde han alligevel et forsøg på at formidle aspekter af sin praksis med ord.

En af grundene til at trække Palissy frem her er, at han metodisk anvender dialogen mellem to positioner til at få fremført sine argumenter og refleksion over naturen og kunstens processer. Det har givet ham en masse lommer i teksten til at fylde forskellige og modsatrettede informationer i. Også i KUV-feltet anvendes dialogiske redskaber til at undersøge et fænomen eller som en indgang til at formidle kunstens virke.

JORDENS KUNST

Palissy var født i Frankrig og først uddannet i glasmageri, men det var som selvlært keramiker, han blev berømt. Han var dybt engageret i jord, helt konkret. Han brugte leret som materiale for sin kunst, men han var lige så interesseret i jord som materiale for dyrkning og vækst. Derfor er kunstproduktionen i hans bog *Discours Admirables* (1580) helt selvfølgelig flettet ind i en større analyse af jordens egenskaber, bestanddele og processer. Han søgte de bagvedliggende principper, der var fælles for både natur og kunst, og hans tilgang er et eksempel på, at man dengang forstod kunstens virke som én blandt mange måder at raffinere og dyrke naturen på. Man forstod selve *forarbejdningen* som det gennemgående og definerende træk for 'kunst', dvs. at alt fra ingeniørarbejde og kokekunst til tekstilproduktion og maleri i princippet var i samme kategori. Det var hér i denne ramme, at Palissys dialoger mellem teori og praksis blev spillet ud.

Figuren Teori har ingen anden viden end den, han har læst sig til eller hørt om. Han henviser til dogmer, antagelser og hypoteser, som andre har udtænkt og erfaret, og Teori er således blottet for den viden, der opnås ved egen sansning og egne eksperimenter. Figuren Praksis (Palissys alias) har derimod gjort sig alle mulige erfaringer, men selvom han baserer sine argumenter på erkendelse opnået ved praksis, så mødes teori og praksis i hans ytringer. Praksis henviser også til viden, han sandsynligvis må have læst sig til, f.eks. Aristoteles og Plinius den Ældre, men hans pointe var, at udsagnene skulle verificeres med hjemmel i erfarede erkendelser. Til tider minder dialogen også om et skænderi. Teori siger f.eks. i en diskussion om vandets cirkulation i jorden: "Efter jeg har hørt dit argument, er jeg tvunget til at sige, at du er et fæ", og beskyldningerne afsluttes med: "Det er meget arrogant af dig, at du vil have, at vi skal tro på en helt ny doktrin, som om du var den dygtigste af alle filosoffer."³⁵ Praksis vil altså ikke alene gøre sig gældende som praktiker, men også som teoretiker. Han understøtter og udvikler så at sige teori ud fra eksperimenter og det, man i dag ville kalde evidensbaserede undersøgelser. Denne agenda kan ses som et udtryk for periodens generelle revision af den overleverede viden og dens autoritet. I en længere passage diskuteres emalje, og inden Praksis begynder sin fortælling om alle vanskelighederne med at udvikle teknikken,

kommer han med følgende formaning til Teori, at hvis han tror, at han kan lære kunsten kun ved at læse hans beretning, tager han fejl:³⁶

Selv hvis jeg brugte tusinde bunker af papirer til at skrive alle de hændelser ned, som pågik da jeg skulle lære denne kunst, kan jeg forsikre dig, at uanset hvor kvik du er, vil du stadig gøre tusinde fejl, som ikke kan læres fra skrifterne, og selv hvis du havde dem på skrift, ville du ikke tro dem, førend praksis har givet dig tusinde sorger...³⁷

Men, som han forsætter, vil han gøre som lovet og fortælle sine ”hemmeligheder” om emaljekunsten. Når man så læser videre, får man godt nok en masse at vide, men intet der gør det muligt selv at udføre teknikken, der kræver, at man kan bygge en brændeovn, finde de rette temperaturer, tilvirke formen, farven og finde værkets udtryk i det hele taget. Teori brokker sig flere gange over, at han i stedet for at give ham sine hemmeligheder snakker udenom. Som Teori fremfører, så får han fortalt mange anekdoter om, hvordan Praksis kæmpede med materialerne og hvilke elementer, der indgik, så som cobaltoxid, jern og bly, men som Teori udbryder til sidst: ”Fint, men den måde du fortæller mig det på, lærer mig ingenting”.³⁸ Men Praksis svarer og pointerer igen, at han selv skal regne tingene ud ved at foretage procedurerne - ellers vil han ikke respektere den viden, han opnår! Palissy videregiver således hverken tekniske indføringer eller sine kunstneriske idéer. Han vil altså noget andet med teksten, hvor han både med Teori og Praksis kredser om undersøgelser af og kampe med materialerne. Formålet var altså ikke at lære andre at lave kunst, selvom teksten på forskellig vis demonstrerer, at den udspringer fra og er knyttet til den kunstneriske praksis. Ambitionen med KUV er da heller ikke blot at dokumentere tekniske forhold og løsninger, men at komme frem til en form, der rummer andre aspekter af den kunstneriske proces – hvilket ikke nødvendigvis er sammenfaldende med tidligere tiders kunstneres målsætninger. I KUV-sammenhængen er et af hovedformålene, at man vil bringe den erfaring og erkendelse opnået i de kunstneriske processer ind i et fællesskab. Med disse opsamlinger på processens forløb skaber man et rum for udveksling og metoder for refleksion, hvilket kan virke tilbage på kunstnerne og deres igangværende produktion. På samme måde var Palissys tekst et biprodukt af hans eksperimenter som keramiker, men

teksten får selvstændig karakter og arbejder i lige så høj grad på at skabe rum til at italesætte og værdsætte kunstarten. Det betyder ikke, at de manuelle interventioner var underordnede, hvilket Palissy som sagt understregede. Som det også er tydeligt i mange KUV-projekter, kommer det til udtryk i refleksionen, at den tekniske, materielle dimension er uløseligt forbundet til den idé- og udviklingsmæssige. I rapporterne gør kunstnerne alt fra at beskrive metaforer for processen, inspirationskilder og tekniske udfordringer til materialernes modstand, oplevelser forbundet til processen og metoder til refleksion.

At beskrive hvordan et kunstværk udvikles, så udenforstående kan følge med, er en krævende øvelse, selv med en bevidst indsats som i KUV-projekterne. Det kan være meget vanskeligt at gennemskue, hvilke elementer af processen, som kan være væsentlige at beskrive og forklare. En af Palissys pointer var desuden, at fejlslagene og læringsprocessen kan være lige så vigtige at beskrive, da de fører frem til det, der lykkes, hvilket øger den eksperimenterendes viden.³⁹ En pointe er også, at man opfattede kroppen og de handlinger, værket fordrede undervejs, som bidragende til den erkendelsesmæssige dimension af værket. Komplexiteten af vekselvirkninger mellem krop og tanke bliver da også (stadig) på bedste fænomenologiske vis iscenesat i visse værker, så man i sanseprocessen genoplever dele af værkets tilblivelsesproces. Som videnskabshistorikeren Pamela Smith har peget på, opfattede man i den tidlige moderne periode kroppen som 'medtænkende' og som en del af erkendelsesprocessen i arbejdet med kunsten, og i sin forskning arbejder hun med datidens forsøg på at adressere den kropsligt betingede viden, som både Cellini og Palissy priste højt.⁴⁰ Med dette perspektiv på kroppen kommer man ind på de grundlæggende forestillinger, man har og har haft om, hvad viden kan være. Cellini og Palissys pointe var netop, at ikke al viden kan omsættes til ord, men at der også findes viden, der kun kan forstås som proces og erfaringer med materialer i tid og rum - og at den viden (også) skal værdsættes.

KONKLUSION

En af de ting, der bliver tydelig i en case som Cellini, er, hvor betinget kunsten var af værk-eksterne faktorer, så som de økonomiske forhold, sociale hierarkier, politiske forhold og bestillerens luner. Cellini

blotlagde bevidst det net af relationer, den kunstneriske proces var spundet ind i. Bestillerens andel i den kunstneriske proces var naturlig, og Cellini havde ikke en intention om at skabe 'kunst for kunstens skyld'. Kunsten blev lavet, fordi der var en efterspørgsel fra folk, der kunne finansiere den type af forbrug. Der eksisterede ikke en kunstinstitution, der varetog og indsamlede kulturarv, og de moderne forestillinger om æstetik og kunstens autonomi fandtes ikke. I Palissys case kommer den fundamentalt set anderledes forståelse af kunst og kunstneriske proces til udtryk i hans teksts glidende overgange mellem dét, vi forstår som produktion af kunst og aktiviteter som markdyrkning og forarbejdning af jordens råstoffer. Palissy var optaget af at manipulere, raffinere og tilpasse naturens processer med fokus på jord/ler, og derfor var Palissys refleksion over kunst indlejret i og betinget af hans refleksioner over naturen. Det tidlige moderne stof minder os om styrken i at tænke og forstå den kunstneriske proces i et meget bredt perspektiv, og KUV kan netop være med til at synliggøre, hvorfor og hvordan kunsten i dag faktisk trækker på og indgår i mange forskellige af samfundets videns- og produktionsfelter. Desuden rammer Palissys dialogiske strid mellem forskellige former for viden lige ned i aktuelle debatter i KUV-feltet om videnskabelighed, hvad accepteret viden er, og hvordan man kan beskrive og legitimere betydningsproduktionen i de kunstneriske processer.

Palissy og Cellinis formål var at formulere deres kunstarters vigtighed og centralitet som vidensformer i kulturen, hvilket minder om ambitionerne med at etablere og styrke KUV i dag. Medieringen af de to kunstneres erfaringer på skrift var forsøg på at aktivere et redskab i den sociale sfære, men for mange kunstnere blev denne vidensformidling også en ekstra vare, der kunne sælges. Kunstnerne begyndte dermed at give deres 'hemmeligheder' fra sig til en bredere skare. Som tidligere nævnt antog distributionen af viden hidtil usete dimensioner fra 1500-tallet og frem, og denne eksplosive vækst i mængden af skrifter og adgangen til dem øgede spektret for, hvad man anså som væsentligt at nedfælde og formidle. Ikke kun eksotiske fugle som den formodede benløse paradisfugl fra de nyfundne kontinenter blev flittigt gengivet, men også det velkendte og de hjemlige fænomener fik ny opmærksomhed. I denne proces kom også håndværkets tavse viden i søgelyset.

Netop Cellini formulerede eksplicit i introduktionen til sin traktat om guldsmedekunsten, at han vil gøre op med den ”tavse håndværker” – en udmelding, der stadig virker aktuel.⁴¹ Man oplevede som sagt i denne periode en øget forhandling om vidensformerne og deres berettigelse samt voksende udfordringer med håndtering og identifikation af store mængder af information. Det er i denne udvikling, at lighederne med KUV-problematikkerne træder frem. Parallellerne er evidente i alt fra overvejelser om, hvilken rolle det sansende jeg spiller, hvordan handlinger og tavs viden kan eller ikke kan videregives i tekst/billede, til hvordan man legitimerer og instrumentaliserer viden opnået gennem kunstneriske processer, og hvorledes man kan koble nye vidensformer til gamle.

Undervejs i artiklen har jeg trukket ligheder frem mellem det ældre materiale og KUV. En af de mest basale konklusioner er, at man også i dette materiale kan finde spor efter refleksion over kunsten og kunstens rolle i samfundet. Det er mildt sagt ikke nogen nyhed, men det er nyt at forsøge at bringe dette gamle stof i spil i forhold til KUV-feltet. Ved at etablere indgange til det historiske materiale med fokus på KUV-problemstillinger bibringes feltet ikke blot en historisk bevidsthed, man får også udvidet mængden af stemmer, eksempler og metoder. Selvom den tidslige og begrebslige afstand samtidig også er en kraftfuld hindring i forhold til at gribe om og anvende stoffet, kan det også fungere som en produktiv modstand, at kunsten og refleksionen var indlejret i en anden forståelse af verden, kunsten og mennesket. Man tvinges simpelthen til at tænke uden for kendte kategorier og begreber i arbejdet med det gamle materiale. Dermed kan arbejdet med at forstå værdier, kunstneropfattelser, kunstbegreber og refleksive praksisser i det historiske stof være med til at relativere og udfordre vores forestillinger om KUV, så vor tids problematikker, blinde pletter eller selvfølgeligheder hjælpes til at træde frem og komme til diskussion.

1. Søren Kjörup: “Pleading for plurality” i *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London 2012, side 40-41.

2. De syv frie kunstarter (*artes liberales*) var grammatik, logik, retorik, geometri, aritmetik, astronomi og teoretisk musik.

3. Søren Kjørup: "Pleading for plurality", side 40.

4. Søren Kjørup: "Pleading for plurality", side 41.

5. Her henvises ikke til et specifikt praksis-begreb, men blot til en almen forståelse af, at praksis er de handlinger og tanker, der knytter sig til udviklingen af et kunstværk.

6. Højest sandsynligt er flere KUV-lignende, ældre cases blevet bearbejdet i forskningen med andre formål og perspektiver, så som forskning i kunstnerbiografier. Den metodiske udfordring i forhold til dette at analysere kunstnerisk refleksion generelt bliver yderligere forstærket af, at overleveringer er fragmenterede og til tider svært tilgængelige, hvilket muligvis er medvirkende til, at KUV-feltet ikke hidtil er blevet udvidet i den historiske retning. Her er naturligvis undtaget de sager, hvor det kunstneriske projekt handler om arbejdet med et ældre værk, f.eks. rekonstruktionen af et musikinstrument.

7. Ekfrasen (en ordbaseret gengivelse af en visuel repræsentation) er en vigtig genre i forbindelse med skrivning om kunst, hvilket jeg ikke vil komme ind på i denne sammenhæng.

8. Ann Blair: *Too Much to Know*, New Haven 2010.

9. Citatet er oversat fra den italienske udgave *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, redigeret af Carlo Milanese, Firenze 1857, side 96, og med justeringer i forhold til den engelske version: C.R. Ashbee, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture* [1898], New York 1967, side 59.

10. For en uddybelse af guldsmedenes rolle og *disegno*-begrebet, se Davide Gasparotto: "The Power of Invention" i M. Cole (red.), *Donatello, Michelangelo, Cellini*, Boston 2014, side 42-43. Dora Thornton og Luke Syson: *Objects of Virtue*, Los Angeles 2001, side 135-182.

11. Som Robert Williams pointerer, var der flere fortolkninger af begrebet, og eksempelvis Federico Zuccaro (ca. 1541-1609) arbejdede videre med *disegno* som et epistemologisk princip ved at knytte det til bevidsthedens evne til at forme mentale billeder, hvilket i den skolastiske tradition var basis for alle højere ræsonnementer. Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in 16th Century Italy* [1997], New York 2011, side 20.

12. Frederika Jacobs: *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005, side 61.

13. Benvenuto Cellini: *My Life* [1558-1566], oversættelse af J. og P. Bondanella, Oxford 2002, side 296.

14. Benvenuto Cellini: *La Vita* [1558-1566], G.D. Bonino (red.), Torino 1973, side 384. Cellinis skrifter blev først samlet og udgivet i 1700-tallet. Citaterne er oversat fra den italienske version med justeringer i forhold til den engelske udgave: Benvenuto Cellini: *My Life* side 296-7.

15. Benvenuto Cellini: *La Vita*, side 402-403. Benvenuto Cellini: *My Life*, side 310.

16. Benvenuto Cellini: *La Vita*, side 403. Benvenuto Cellini: *My Life*, side 310. 1500-tals kunstnerne er i denne sammenhæng 'de moderne'.

17. Benvenuto Cellini: *La Vita*, side 420-421. Benvenuto Cellini: *My Life*, side 324.
18. Niccolò Martelli, brev til Luigi Alamanni, 20. aug. 1546, se Michael Cole: "Cellini's Blood" i *The Art Bulletin*, vol. 81, nr. 2 (Juni 1999), side 215.
19. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, oversættelse af A. Rottbøll, København 1899, side 129. Denne oversættelse er mindre stringent og korrekt end nyere versioner, og den er baseret på tidligere oversættelser fra 1800-tallet. Benvenuto Cellini: *La Vita*, 1973, side 392.
20. Michael Cole: "Cellini's Blood", side 219-220 og side 222.
21. Michael Cole: "Cellini's Blood", side 222.
22. Michael Cole: "Cellini's Blood", side 221.
23. Frederika Jacobs: *The Living Image in Renaissance Art*.
24. Benvenuto Cellini, *La Vita*, 1973, side 428. Benvenuto Cellini, *My Life*, 2002, side 329. Cole begrundet, hvorfor "en død" skal forstås som metallet, Michael Cole: "Cellini's Blood", side 221.
25. Donald Schön: *Den reflekterende praktiker* [1982], Århus 2000.
26. Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in 16th Century Italy*.
27. Victor Stoichita: *The Self-aware Image* [1993], Cambridge 1997.
28. J. og P. Bondanellis introduktion til Benvenuto Cellini: *My Life*, 2002. Skiftet skulle ske omkring side 203.
29. H.W. Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
30. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, 1899, side 198 og 201ff.
31. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, 1899, side 198. Benvenuto Cellini: *La Vita*, 1973, side 452.
32. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, 1899, side 199. Benvenuto Cellini: *La Vita*, 1973, side 452.
33. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, 1899, side 199. Benvenuto Cellini: *La Vita*, 1973, side 452.
34. Benvenuto Cellini: *Benvenuto Cellinis Levned*, 1899, side 201. Benvenuto Cellini: *La Vita* 1973, side 454.
35. Bernard Palissy: *Admirable Discourses* [1580], oversættelse A. La Rocque, Urbana 1957, side 48. Citaterne af Palissy gengivet her er oversat fra den engelske version med justeringer i forhold til den franske originaludgave *Discours admirables*, Paris 1580.
36. Bernard Palissy: *Admirable Discourses*, side 192ff.

- 37. Bernard Palissy: *Admirable Discourses*, side 192.
- 38. Bernard Palissy: *Admirable Discourses*, side 203.
- 39. Bernard Palissy: *Admirable Discourses*, side 192
- 40. Pamela H. Smith: *The Body of the Artisan*, Chicago 2004.
- 41. C.R. Ashbee: *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*, side ix.

Arne Bro er prorektor ved Den Danske Filmskole og leder af Filmskolens dokumentar- og tv-uddannelse. Han er uddannet filminstruktør og manuskriptforfatter på Filmskolen og har instrueret dokumentarfilm og tv-programmer. Han har som chefredaktør for filmarbejdernes tidsskrift RAP bidraget til film- og tv-branchens formulering af æstetiske, institutionelle og finansielle problemstillinger, herunder Filmloven. Han har arbejdet som projektchef på TV2/Syd med eksperimentelle tv-programmer og har de sidste 25 år deltaget i opbygningen af Filmskolens nuværende fysiske og pædagogiske rammer, med vægt på udviklingen af det personlige filmsprog hos den enkelte studerende. Han har været optaget af at indføre en mere undersøgelsesorienteret undervisning og kunstnerisk forskning på skolen. Han har med filminstruktøren Lotte Mik-Meyer undervist film/tv-folk i europæiske og mellemøstlige lande, og han var initiativtager til oprettelsen af Filmskolens Efteruddannelse.

KUNSTNERISK UDVIKLINGS- VIRKSOMHED PÅ FILMSKOLEN

Af Arne Bro

FIRE PILOTPROJEKTER PÅ FILMSKOLEN

Filmskolen har, som en del af Filmskolens diskussion af forskningsbegrebet og den kunstneriske udviklingsvirksomhed (KUV), iværksat en serie pilotprojekter, der alle har haft til formål at indkredse Filmskolens egen forståelse og brug af forskningen, og i samme åndedrag at indkredse en mulig nytteværdi af en sådan forskning for den omgivende film- og tv-branche.

Filmskolen igangsatte fire pilotprojekter indenfor filmområdet, og denne tekst vil i korthed redegøre for projekterne og for nogle af de refleksioner, som de afstedkom.

Som forudsætning for pilotprojekterne hører en forståelse af, at film- og tv-sproget i et samfund som det danske potentielt henvender sig til meget store dele af den danske befolkning – gennem tv til noget i retning af 800.000-1.000.000 seere, og gennem biograferne op til 500.000-700.000 tilskuere, hvilket stiller film- og tv-sproget og dets udvikling i en anden samfundsmæssig situation end de fleste andre kunstarter. Samtidig har det lille danske sprogområde, med et – for de dyre film- og tv-serier – meget lille marked, og de kommercielle medievirksomheder som findes i landet, ikke midlerne til en egentlig forsknings- og udviklingsvirksomhed i lighed med andre større produktionsvirksomheder som f.eks. Novo Nordisk eller Lego, da det danske film- og tv-sprog endnu ikke har etableret sig stabilt på det internationale marked, men primært baseres på det lille nationale marked.

Filmskolen må på denne baggrund forstå sig selv som en del af film- og tv-branchens statsfinansierede forsknings- og udviklingsrum

i slægt med andre institutioner som f.eks. Filminstituttet og Filmværkstederne, svarende til Universiteterne, der har en almen forsknings- og udviklingsopgave i forhold til det omgivende samfund – en position, som Filmskolen lige siden sin oprettelse har taget meget alvorligt, og som Filmskolen med sin praksisfunderede undervisning har succesrig erfaring med. Både mht. undervisning af de kunstneriske udøvere af film- og tv-sproget og mht. til udviklingen af selve film- og tv-sproget, der har undergået store forandringer siden Filmskolens oprettelse.

De store internationale succeser indenfor film og tv-området, hvor især fiktionsserier rettet mod tv har markeret sig i de seneste år, er alle udsprunget af et nært samspil mellem Filmskolen, Filminstituttet og de to store public service tv-stationer DR og TV2. Et nært samspil, som Filmskolen ønsker at videreudvikle og gerne vil udvide til også at omfatte de kommercielle aktører i film- og tv-branchen.

Filmskolens syn på forskningsbegrebet og på den kunstneriske udviklingsvirksomhed skal altså også ses i denne sammenhæng. Filmskolens erfaring med et nært forhold til film- og tv-branchen (og til tilskuerne) tilsiger, at nye udtryksformer, nye arbejdsmetoder og nye begrebsdannelser først får en afgørende betydning for film- og tv-sprogets udøvere, film- og tv-branchen og siden den danske befolkning, publikum, hvis forskningen og udviklingen er konkret og direkte omsættelig for udøverne og for branchen. Deraf udspringer kravet om, at forskningen må foregå i film- og tv-sproget, og at dens resultater må udgives som film- og tv-sprog, hvis forskningens og udviklingens resultater skal nyttiggøres i branchen og ikke blot være akademiske øvelser for et lukket og internt miljø.

Dette syn på udviklingen af de talentfulde studerende og af filmsproget er i overensstemmelse med den uddannelsesopfattelse, som Filmskolen grundlæggende er bygget over, hvor al teori og refleksion omsættes i praktiske og konkrete filmiske undersøgelser, hvor teori og refleksion så at sige kan 'prøves' af både udøvere, branche og publikum i praksis, på lærredet og på tv-skærmene, og derved vise sit potentiale, sin anvendelighed og overlevelseskraft.

Filmskolens daglige arbejde hviler i en vis forstand på den samme type forsøgsopstillinger, som den mere forskningsprægede undersøgelsesform, vi her beskæftiger os med, men omtales i det daglige som forsøg, øvelser og skitser, hvor udviklingsbegrebet er en naturlig del af enhver filmisk praksis og derved savner visse af de elementer, som et forskningsbegreb kunne indebære. Alle film gennemgår en udvikling, men det er ikke al udvikling, der samtidig udgør en reel forskning.

Filmskolen har derfor ønsket at udvikle et mere præcist forskningsbegreb og en mere præcis forståelse af de størrelser, som kan knytte sig til et forskningsbegreb – både internt på Filmskolen og i den omgivende film- og tv-branche.

De fire pilotprojekter udgør på denne baggrund et forsøg på at adskille det, som skolen normalt opfatter som daglige og allerede anerkendte udviklingsmetoder, der anvendes i ethvert filmisk projekt, fra det, som Filmskolen opfatter som egentlig forskning.

De fire pilotprojekter hviler på et nært samarbejde mellem studerende og en lærer, der i disse projekter benævnes forskeren, fordi Filmskolen tydeligt ønsker at identificere forskningselementet i projekterne.

De fire pilotprojekter forsøger, på hver deres måde, at undersøge og kortlægge filmiske fænomener, der indeholder problemstillinger og/eller løsningsmuligheder, som endnu ikke er udbredte eller dagligt anvendte i film-/tv-sproget.

Pilotprojekterne har været underlagt en forskningsmæssig 'prøvelse' i et forskningsråd ved antagelsen af projekterne og ved deres aflevering, for også på det formelle plan at undersøge, hvad en forskningsorienteret ramme kunne betyde for arbejdsprocesser og begrebsdannelser, ligesom skolen har ønsket at indkredse en gyldig arbejdsform for det videre arbejde med en forskningspraksis.

Pilotprojekterne har endvidere været indkaldt gennem en offentlig annoncering for på alle niveauer at undersøge, hvordan forskningsbegrebet påvirker formuleringer, forsøgsopstillinger og praksis.

De fire pilotprojekter har endelig gennemgået en både intern og ekstern drøftelse, et 'forsvar', der i skolens nuværende rammer viste sig at savne

både en international og forskningserfaren dialog. Pilotprojekterne er dokumenteret skriftligt og – i overensstemmelse med Filmskolens opfattelse af, at film- og tv-sproget er et fuldgældigt sprog – naturligvis også dokumenteret på film.

De fire pilotprojekter er herunder skitseret kort mht. forsøgsopstillinger, arbejdsmetoder og resultater:

1: KÆRLIGHED OG SEKSUALITET PÅ FILM

Filmskolen har ikke tidligere haft en metodebevidst og målrettet undersøgelse af dette felt, som gennemstrømmer næsten alle film, ligesom skolen heller ikke har erfaring med en egentlig undervisning på området.

To instruktører (her benævnt forskere), der selv har arbejdet med en udforskning af kærlighed og seksualitet på film, oprettede en række systematiske undersøgelser sammen med seks dokumentarinstruktør-studerende, hvor de – dels i studiet og dels i marken – opstillede en række metodiske og udtryksmæssige rammer for deres fælles undersøgelse. Derefter drøftede forskere og studerende de metodiske, udtryksmæssige og begrebslige forhold, som kunne knytte sig dels til den enkelte studerendes personlige formsprog, dels til en fælles faglig sprogbrug og metodeforståelse i feltet.

Udover den enkelte instruktørs individuelle filmiske undersøgelsesresultater klippede de to forskere de filmiske resultater sammen til en fælles fremlæggelse af metodiske og udtryksmæssige resultater, ligesom de – før, under og efter forsøgene – interviewede de studerende om deres overvejelser omkring metoder og udtryk. Disse interview indgår i den samlede filmiske fremstilling og udgør tilsammen et overraskende anvendeligt materiale til brug for andre instruktører, film- og tv-branchen etc.

2: MOBILTELEFONEN ANVENDT SOM PROFESSIONEL FILMISK TEKNOLOGI

Filmskolen har ikke tidligere foranstaltet systematiske forsøg og undersøgelser med mobiltelefonen som et fotografisk værktøj, til trods for at denne udbredte teknologi indgår i stort set alle danske

husholdninger som et dagligt værktøj til opsamling og formidling af billeder. Filmskolen har gennem tiden foranstaltet forsøg med mange andre professionelle kameratyper, men ikke med mobiltelefonen, som har været anset for at være et uprofessionelt kamera.

En fotograflærer (her benævnt forskeren) oprettede en række forsøg med seks dokumentar-instruktører og seks fotografer, ved opstilling af forskellige faglige udfordringer i forhold til rumlige, afstandsmæssige og lysmæssige forhold.

Samlingen af undersøgelser og fremlæggelsen af disse tilbød nye forståelser af og inspirationer til denne kameratypes anvendelse, ligesom de studerende – og resten af skolen – opdagede en række egenskaber, der nok var mulige at forestille sig i teorien, men havde en overraskende udtryksfuldhed i praksis, både mht. afstande, rum, lys- og karaktertegning. Undersøgelsen påviste også en række redigerings- og lyd-mæssige problemer, som kunne afhjælpes rent teknisk, men hvor den tekniske løsning fik kameraet til at ligne andre kameratyper mht. størrelse, bevægelsesbegrænsning etc.

3: ANVENDELSEN AF RUM I MANUSKRIPTSKRIVNING OG MANUSKRIPTRESEARCH

Filmskolen har ikke tidligere arbejdet systematisk med filmet research for manuskriptforfattere, og har heller ikke tidligere arbejdet systematisk med undersøgelsen af forskellige rums virkning på medvirkende og på det filmiske udtryk i forbindelse med manuskriptets tilblivelse. Filmskolen har naturligvis tidligere drøftet og diskuteret den slags rumlige og karakterbeskrivende scenografiske forhold i manuskriptprocesser og selvfølgelig i de endelige film, men har ikke før arbejdet visuelt og systematisk i dette felt med en rent undersøgende tilgang for manuskriptforfattere.

En manuskriptforfatter (her benævnt forskeren) arbejdede med seks manuskriptforfatter-studerende omkring dette problemfelt, men fik ikke arrangeret en samlet filmisk undersøgelse med kameraer for alle de studerende. Forskeren gennemførte selv et forskningslignende filmet projekt, med stort udbytte for forskeren og formodentlig også

med udbytte for de studerende. Fraværet af en fælles undersøgelse – på film – var dog en af grundene til, at resultatet fik en mindre forskningspræget karakter og mere kom til at ligne en normal udvikling af et enkeltstående, personligt projekt – sådan som udviklingsprocesser normalt forekommer i branchen.

4: KORTLÆGNING OG VIDERE UNDERSØGELSE AF DEN SÅKALDE FILMISKE KONTINUITET

Filmskolen har gennem mange år arbejdet med at finde en undersøgelses- og øvelsesform, der både er i stand til at indkredse og at videreudvikle anvendelsen af den såkaldte filmiske kontinuitet.

Fænomenet og begrebet kontinuitet har tidligere været opfattet som en ren teknisk problemstilling, men er senere blevet erkendt som en mere kompleks filosofisk og udtryksmæssig størrelse:

Hænger den fysiske verden sammen, og hænger filmiske fortællinger om verden sammen, som i en ligefrem kausalitet? Er filmsproget et simpelt aftryk af større og allerede kendte sammenhænge og forståelsesrammer, som ikke kan diskuteres (heller ikke på film)? Eller er det netop en af filmens muligheder, at den kan redegøre for og skabe erkendelse af forskellige opfattelser af sammenhæng og splittethed, sådan som vi også finder spørgsmålet behandlet i litteraturen, i maleriet og i den videnskabelige verden?

En lærer ved Filmskolens tv-uddannelse har gennem de sidste mange år opstillet en række kontinuitetsforsøg i studiet, sammen med alle tv-uddannelsens studerende, hvor den enkelte studerende foretager en række personlige undersøgelser af spørgsmål vedrørende rum, lys og kameravinkel, som medvirkende elementer til opbygningen af en oplevelse af kontinuitet eller manglen på samme – underlagt den simplest mulige ramme: Mødet mellem to mennesker, der enten opfattes som værende i det samme eller i forskellige rum, i den samme tid eller i forskellige tider, i forskellige eller den samme følelse etc., mens de skal udføre en ganske enkel menneskelig handling, der normalt vil blive forstået som et sammenhængende tid/rum/handling-forløb (en kontinuitet): Et kys.

Erfaringen fra disse undersøgelser har haft stor betydning for de studerendes videre udvikling af deres eget forhold til rum, lys, bevægelse og kameravinkler, men denne erfaring har ikke tidligere været tilgængelig – hverken i filmet form eller som begrebslig refleksion – for den øvrige filmskoles studerende og lærere, endsige film- og tv-branchen. Den pågældende lærer, der her benævnes forskeren, satte sig for at sammensætte dette store og endnu usete materiale til en filmisk fremstilling – både af kontinuitetens problem, de konkrete variationer, som de enkelte studerende har fundet ind til, og en mere overordnet refleksion over metoder og begreber, der knytter sig til kontinuitetsproblemet. Filmen er endnu ikke færdig og afventer derfor offentliggørelse og den tilhørende diskussion.

FUNDAMENTET FOR EN GYLDIG FORSKNINGSMÆSSIG RAMME PÅ FILMSKOLEN

Filmskolen mener med disse fire pilotprojekter at have angivet et både brugbart og anvendeligt metodisk og begrebsligt udgangspunkt for en lødig og fremtidsrettet kunstnerisk udviklingsvirksomhed, en forskning, der på længere sigt både kan inspirere de studerende og den omgivende film- og tv-branchen.

Skolen har naturligvis behov for at videreudvikle både de indholdsmæssige og formelle rammer omkring en sådan forskningsaktivitet, idet skolen er af den opfattelse, at dens arbejde står i lige så nært forhold til film- og tv-branchen, som DTU står i forhold til en lang række danske virksomheder. På længere sigt håber skolen derfor på at inspirere både de kommercielle og statsligt finansierede mediehuse til at indgå og medvirke i en fremtidig forskning og til forhåbentlig i fremtiden selv at iværksætte en tilsvarende forskning, både til gavn for det danske samfund og for film- og tv-branchens forhold til det store europæiske og internationale marked.

På baggrund af de fire forsøg med KUV på Filmskolen rejser der sig et sæt af grundantagelser og diskussioner, som dels rækker ind i de fire aktuelle projekter - dels rækker ud i en fremtid, hvor Filmskolen forhåbentlig kan fortsætte dette vigtige undersøgelses- og udviklingsarbejde:

KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED PÅ FILM

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed må – i begrebets natur - være en form for forskning, der i sig selv er kunstnerisk, altså selv *er* kunst og ikke kun taler *om* kunst.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed må – i Filmskolens forståelse – foregå i det materiale, som vores kunstart beskæftiger sig med, til dagligt kaldet filmen eller filmsproget, som med nogle lidt mere omfattende betegnelser også kunne kaldes levende billeder, billedstrømme, filmiske forløb, non-lineære forløb, og med lidt mere daglige betegnelser kaldes spillefilm, dokumentarfilm og animationsfilm, tv-serier, underholdningsprogrammer, reklamefilm, computerspil, webisoder etc.

Vi taler altså om en filmkunstnerisk undersøgelse, en udforskning, der skal foretages i det filmiske materiale og fremkomme med resultater, på linje med traditionelle forskningsresultater, som – i Filmskolens kunstforståelse – skal udkomme som film/tv eller andre levende billeder (herunder non-lineære billedstrømme, sites etc.).

FILMEN SOM VAREGRUPPE OG FILMEN SOM SPROG

I denne tænkning opfatter vi det filmiske materiale og det filmiske udtryk ikke kun som materiale, der kan anvendes til at skabe produkter, varegrupper, der kan finansieres, produceres og omsættes.

Vi opfatter i denne tænkning først og fremmest det filmiske materiale og det filmiske udtryk som sproglige størrelser, der indgår i samfunds-dannelsen og i forholdet mellem enkeltindivider – alle de mennesker, der lever, elsker, arbejder og dør i vores samfund. Vi anvender i denne tænkning ikke begrebet produkt, men begrebet værk, der netop refererer til filmen som kunstnerisk udtryk, som sproglig handling, og mener derfor også, at filmen og filmsproget er så avanceret et sprog, at det er i stand til at reflektere sig selv og alle andre forhold end filmen selv – på film.

Hvis filmen er et sprog, bør KUV på Filmskolen søge at udvikle filmsproget og de filmsproglige metoder, teknologier og æstetikker, som

kan anvendes og fremvises i dette filmsprog. En filmsproglig udviklingsvirksomhed skal kunne demonstreres, fremvises eller i det mindste antydes som potentialer i det filmiske sprog. Filmsproget bør selv kunne drøfte og udvikle sig som sprog.

Kan film handle om film? Naturligvis. Kan film fremlægge, demonstrere, diskutere og i øvrigt reflektere filmsproget og de filmsproglige størrelser i sig selv? Naturligvis.

Vi forestiller os, at Filmskolens KUV skal være tilgængelig især for de mennesker, der arbejder med film-, tv- og computerspil, og på lidt længere sigt for publikum. Vi har et ønske om, at Filmskolens KUV ikke kun skal være tilgængelig for de ganske få mennesker, der læser om forskningsresultater formuleret i tekst og tal, skrevet af forskere, der skriver og beregner forskningsresultater til andre forskere. I bevidsthed om de få midler, som tilflyder de kunstneriske områder, ønsker vi, at Filmskolens nye forskning skal komme de praktiske filmskabere, film-, tv- og computerspils-branchen, og publikum til gode.

Vi er bevidste om, at denne tænkning kan fremstå fordomsfuld over for et anerkendt og vigtigt forskningsmiljø, og muligvis også kan fremstå skriftfjendsk i det hele taget. Imidlertid ønsker Filmskolen med dette forsvar for filmsproget som et komplekst og avanceret sprog at videreudvikle dette visuelle, dynamisk sprog (der henvender sig til store grupper af mennesker i vores samfund), til mere og mere avancerede og sammensatte filmsproglige udtryk i en tidsalder, hvor skriftsproget, der jo rummer evnen til at behandle komplekse menneskelige forhold (inklusive skriftsproget selv), mere og mere synes at blive erstattet af filmsproget og andre visuelle udtryk.

UNDERVISNINGSBASERET UDFORSKNING – SAMMEN MED DE STUDERENDE

Ud over de to væsentlige begreber, begrebet 'kunstnerisk' og begrebet 'udviklingsvirksomhed', er der en tredje position i Filmskolens tilgang til denne kunstneriske undersøgelse, som er helt afgørende for Filmskolen, for lærerne og de studerende (der er skolens udøvere af kunstneriske undersøgelser og udviklinger). Filmskolens

udgangspunkt er, at disse undersøgelser skal foregå i forbindelse med undervisningen; at de skal gennemføres i samarbejde med de studerende og de lærere, som findes på skolen i den periode, hvor undersøgelsen og den givne kunstneriske udvikling foregår.

Vi forestiller os, at denne position indebærer, at de kunstneriske problemstillinger (fagfeltet) skal kunne forstås af og være interessant for flere end den enkelte udøver af kunstnerisk udvikling, at udviklingsvirksomheden gerne skulle kunne tilbyde indsigter og erfaringer for de studerende (og dermed senere for branchen og publikum) – og altså ikke kun for den enkelte udøver/forsker.

Denne tænkning hører sammen med, at vi forestiller os, at resultaterne skal gøres tilgængelige for de omgivende film-, tv- og spilbrancher, og på langt sigt for publikum. Man kunne her trække en analogi til anvendt eller praktisk orienteret forskning på universiteterne, altså en undersøgelses- og udviklingsvirksomhed rettet imod anvendelsen af filmsproget og rettet direkte imod udviklingen af filmsproget – til gode for både skaberne og brugerne af filmsproget.

Dette særlige forhold, at udviklingsvirksomheden foretages i samarbejde med de studerende og eventuelt lærere på Filmskolen, indebærer en række praktiske og teoretiske problemstillinger, som kan få betydning både for resultaternes tilgængelighed, de studerendes udbytte og på langt sigt den omkringliggende branches og publikums adgang til den kunstneriske udviklingsvirksomhed.

UDØVEREN (FORSKEREN) OG LÆREREN

På Filmskolen betragter vi på denne baggrund udøveren af kunstnerisk udviklingsvirksomhed som en udvidet version af læreren eller gæstelæreren. Kravet til udøveren er, at denne kan gennemføre forskningen i et filmisk materiale og kan fremlægge resultaterne af virksomheden i en filmisk form.

På Filmskolen vil vi gå ud fra, at en sådan fremgangsmåde ville være vanskelig, hvis udøveren ikke selv har en omfattende erfaring med at udtrykke sig med film, arbejde med film og med at arrangere

situationer, hvor de studerende har selvstændigt, kunstnerisk og fagligt udbytte af at deltage i undersøgelsen, og de studerende samtidigt kan bidrage til undersøgelsens alment anvendelige resultater.

Vi forestiller os – i forlængelse af Filmskolens grundlæggende forståelse af den faglige og kunstneriske erfaringsproces – at både forskere, lærere og gæstelærere har en professionel, faglig og kunstnerisk erfaring med at arbejde med film, tv eller computerspil inden for et givet fagspeciale (instruktion, manus, klip, foto, lyd, produktion, design etc.), og vi forestiller os, at forskeren, læreren og gæstelæreren har en kunstnerisk og pædagogisk erfaring med at iværksætte situationer (opstille eksperimenter og undersøgelser), hvorfra de studerende kan indkredse egne erfaringer og samtidig bidrage til hinandens fælles udvikling.

Der er således en række faglige, kunstneriske og pædagogiske krav, som Filmskolen må stille til udøveren (forskeren), såvel som til læreren. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (og lærergerningen i øvrigt) indebærer et krav om, at den pågældende kan redegøre for sit projekt og dets mulige perspektiv for de studerende og branchen, og at udøveren/læreren samtidig kan opstille rammer og konditioner for eksperimenter og forsøg, som kan forekomme troværdige og fagligt relevante for de studerende og Filmskolen.

Det hører desuden til KUV-begrebets udfordrende egenskaber, at begrebet stiller spørgsmål til, hvordan netop denne aktivitet adskiller sig fra den daglige filmskoleundervisning, og hvordan denne aktivitet adskiller sig fra de altid forekommende udviklingsprocesser i film/tv-branchen.

ERFARING

Udøveren (og læreren i det hele taget) må derfor have et vist overblik over Filmskolens og film-, tv- eller computerspilsbranchernes normale arbejdsmåder, og må i sagens natur have et vist syn på, et overblik over og/eller en detaljeret, realiserbar forestilling (en såkaldt vision) om, hvordan denne normale praksis – på Filmskolen og/eller i diverse brancher – eventuelt kunne udvikles, sådan at andre kunstnere (og publikum) kan have udbytte af udviklingsprocessen eller resultatet.

Det er vanskeligt at forestille sig et sådant overblik, uden at udøveren (og læreren) har en erfaring med at arbejde på Filmskolen og med at arbejde i film-, tv- eller computerspilsbranchen, men det er især vanskeligt at forestille sig, at udøveren har en detaljeret, realiserbar forestilling (en vision) på et særligt filmisk område, uden at have arbejdet et vist stykke tid med dette særlige felt og have opnået en vis erfaring på området. Det gælder både praktisk (som en fysisk opstilling af forsøg og eksperimenter), metodisk (som en præcis indkredsning af de metoder og begreber, der har været anvendt i forsøgene) og udtryksmæssigt (som et muligt udtryk, et filmisk, mærkbart udtryk, som andre end udøveren selv kan opleve, som andre kan modtage en erfaring fra, som andre kan opnå en indsigt i ved at deltage i, og som andre eventuelt kan opnå en metodisk udvidelse af – ved at arbejde med og senere fremvise resultatet for andre).

Hvad der er vanskeligere at indkredse hos udøveren, er den ro (den naturlige, faglige, kunstneriske integritet), som kun en udøver eller forsker med en vis erfaring og indsigt kan opnå, og som gør, at han/hun kan fremstå troværdig og nøgtern for de studerende (og de andre lærere) med forankring i en faglig og kunstnerisk tradition, udstrålende den mangel på frygt og usikkerhed, som studerende har brug for, hvis de skal nærme sig et nyt og uprøvet filmsprogligt undersøgelsesfelt.

Vi kan bruge begreber som kunstnerisk autoritet og egensindighed, vi kan bruge metodiske termer som legalisering eller lovliggørelse, vi kan vide, at den modne og modige kunstner altid vil tilbyde en helt særlig indsigt i sin motivkreds, i sine metoder, i sit begrebsapparat og stadig være åben for de studerendes nye og anderledes arbejdsmåder og æstetikker. Ikke desto mindre er det en helt særlig egenskab, måske en hel række egenskaber, der skal til, for at en forsker – og en lærer – kan iværksætte det, vi kalder kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

VÆRK OG RETTIGHEDER

Rettighedsmæssigt må en udøver af KUV – og en lærer på skolen i almindelighed – gøre sig klart, at de studerende overtager og anvender et komplekst metodisk og æstetisk materiale, som udøveren (læreren) muligvis har brugt årevis på at indsamle og forfine, og udøveren

må – ligesom Filmskolen og dens studerende i det hele taget – gøre sig klart, at dette kan opleves, som om man giver de fineste hemmelige og personlige 'tricks', metoder og praksisformer fra sig.

Også af denne grund er det nødvendigt at have et fagligt og kunstnerisk, præcist og dynamisk sprog omkring udviklingsvirksomheden. Et arbejdssprog, som kan redegøre for og afklare de bevægelser, som filmsproget underlægges i feltet. Den erfarne forsker ved, at det kun i en vis forstand er muligt for andre at anvende metoder, koncepter, æstetikker og arbejdsformer, som stammer fra udøveren eller underviseren.

Den enkelte lærer og den enkelte studerende er, alene fordi de alle er kunstnere, så dybt forankrede i specifikke motivkredse, kulturelle baggrunde, fysiske og ideologiske forskelle og sansemåder, i så uens interessefelter, at det endelige filmsproglige resultat af en kunstnerisk udvikling altid vil fremstå radikalt anderledes end det filmiske/metodiske udgangspunkt hos en udøver eller lærer.

Det er altid i detaljen, at disse forskelle viser sig (sofaen er grøn, det er eftermiddag, vassen er dueblå, pigen taler sønderjysk). Det er i de konkrete detaljer og i sammensætningen af disse detaljer, at den originale og personlige æstetik viser sig. På det generelle niveau (ung mand og ung kvinde forelsker sig) er det umuligt at indkredse personlige rettigheder. Her ligner alt almindelighed og norm.

Vi må derfor – i ønsket om både at beskytte udøverens/forskerens (lærerens) personlige formsprog og i et tilsvarende ønske om at beskytte den studerendes personlige formsprog – skelne mellem de undervisningsmæssige metoder og rammer, der iværksætter en kunstnerisk proces, og det resultat, det konkrete egensindige resultat, som den studerende – og udøveren/læreren – når frem til ved at anvende de samme metoder/konditioner/rammer.

På en skole er det vanskeligt at hævde en kunstnerisk rettighed til en anvendt metode, selv om de fleste opstillinger af praktiske forsøg og undersøgelser har et originalt og nytænkende udspring. Det er her, at KUV-begrebet tilbyder en skelnen, fordi undersøgelsesarbejdet peger

på et fælles, metodisk anvendelsesfelt i form af en fælles ramme/kondition, mens resultatet – det personlige filmsprog (den enkeltes værk) – peger på et individuelt undersøgelses- og udviklingsforløb, hvor de fælles metoder, begreber og værktøjer er anvendt, men hvor resultatet er individuelt og forskelligt fra de andres, fordi der er tale om forskellige kunstnere med forskellige motivkredse, forskellige formsprog og forskellige interessefelter.

Udøveren af KUV ved, at han/hun selv i sin egen studietid har modtaget, opsnappet eller fornemmet et metodisk og begrebsligt udgangspunkt, der er inspireret af eller direkte indlært fra andre kunstnere, lærere, inspirationskilder, rammer og konditioner. Og udøveren ved samtidig, at disse metoder og arbejdsmåder altid først virker, når de er omdannet til egne sprogformer og egne forståelsesmåder hos den studerende, og altså i en vis forstand har forladt det metodiske og æstetiske udgangspunkt hos den anden kunstner/læreren.

Vi må gøre os klart, at en sådan udøver (og lærer) tilbyder Filmskolen og dens studerende en helt særlig indsigt i sit værk, sine motivkredse, sine metoder, sine æstetiske, tekniske, psykologiske og måske også finansieringsmæssige metoder, som Filmskolen, andre lærere, de studerende og andre kunstnere i en vis forstand derfor kan overtage og videreudvikle.

Denne gavmildhed kan imidlertid ikke indebære, at den kunstner, der så generøst har øst af sin viden og sine metoder, nu selv skal afholde sig fra at arbejde videre med disse metoder og deres mulige varianter. Også udøveren (læreren) bliver jo inspireret af mødet med de studerende, af mødet med skolens metodiske og begrebslige arbejdsmåder, af andre læreres kommentarer og forslag, og selve den metodiske artikuleringsfordele. Dette er en af de store gevinster, som en forsker/lærer kan opnå ved at dele ud af sin viden og erfaring.

DEN STUDERENDE

Den studerende på Filmskolen er allerede gennem optagelsesforløbets ansøgningstekster, samtaler og de praktiske prøver identificeret som et kunstnerisk talent. Denne identifikation er vanskelig at forestille sig, uden at den er baseret på undersøgelsen af den studerendes tidligere

værker, først og fremmest de filmiske produktioner, men oftest også tekst, fotografi, maleri etc.

Den følgende afprøvning og udfordring af det metodiske og æstetiske beredskab og potentiale hos ansøgeren gennem optagelsesprøvens praktiske filmiske øvelser bekræfter denne identifikation af kunstneren. Filmskolen vil på denne baggrund være sikker på, at hver enkelt studerende besidder et personligt, mere eller mindre udfoldet filmsprog bestående af metodiske og æstetiske tilgange til det filmiske udtryk, med individuelle vægtninger og præferencer i forhold til rum, lys, karakter, lyd, struktur, farve, stofflighed etc.

Disse forskelle udgør, hvad Filmskolen opfatter som de bærende elementer i en personlig æstetik, et personligt formsprog, som Filmskolen ønsker at udfordre og videreudvikle gennem mødet med opstillede opgaver, filmiske undersøgelser, skitser, produktioner, i mødet med lærere og udøvere af KUV. Den studerende vil – gennem mødet med den enkelte udøver og gennem de konditioner og rammer for hver enkelt opgave, som udøveren opstiller – konfronteres med en udfordring af både fortælle-mæssig, arbejds-metodisk og eksistentiel karakter.

KONDITIONER OG RAMMER

Konditioner og rammer har til hensigt at udpege et særligt arbejdsfelt, en særlig fortælle-mæssig problemstilling, en nødvendig æstetisk afklaring, som hver enkelt studerende må tage personligt stilling til, og hvor hver enkelt studerende nødvendigvis må finde sit eget sæt af metodiske og æstetiske svar og praktiske løsninger, som netop kun denne studerende vil opfatte som hørende til sit filmsprog – eller: som netop denne studerende vil erfare som en fejltagelse i forhold til eget filmsprog, uanset om løsningen i andres øjne er vellykket eller mislykket.

Den studerende bevæger sig således gennem uddannelsen ved at opbygge et mere og mere komplekst erfarings-sæt, bestående af mere og mere præcise fornemmelser for, hvilke metoder og hvilke æstetiske greb, der kan tænkes at høre til netop denne filmkunstner, og hvilke metodiske tilgange og æstetiske muligheder, der ofte vil forekomme utilfredsstillende for denne.

Den studerendes løsninger vil naturligvis være præget af de konditioner og rammer, som forskeren opstiller, og vil i et vist omfang være påvirket af den personlighed, inklusive metoder og æstetikker, som den pågældende udøver/lærer besidder.

Ikke desto mindre er det Filmskolens erfaring, at de fleste udøvere/lærere helst vil undgå, at de studerende direkte overtager eller kopierer deres formsprog og personlige metoder, ligesom de fleste studerende helst vil undgå at foretage sådanne direkte overtagelser eller kopieringer, idet kunstneren oftest ønsker at fremstå så original og personlig som muligt.

ORIGINAL OG KOPI

Det er et menneskeligt træk, at vi ikke ønsker at være numeriske gengtagelser af en kliché eller en matrice. Dette menneskelige træk er særligt fremstående hos kunstnere, der ofte er optaget af spørgsmål om sandhed, personlighed, originalitet, virkningsfuldhed etc., og som er bevidste om at skulle virke i en filmkunstnerisk verden, hvor netop de æstetiske, fortællemæssige, motivmæssige og metodiske detaljer udgør de felter, hvor den enkelte kunstner markerer sig i forhold til andre kunstnere over for publikum og finansieringsfelt.

I denne diskussion af oprindelsen til de metodiske og fortællemæssige størrelser kan vi altså indledningsvis indkredse opgavens, rammens og konditionens metodiske, fortællemæssige og æstetiske detaljer som hørende til forskerens/lærerens (eventuelt skolens) æstetik, mens løsningen – de konkrete fortællemæssige, metodiske og motivmæssige elementer i opgavens løsning – hører til den studerendes personlige æstetik, metoder og formsprog.

Selv om mødet mellem udøveren/læreren og den studerende altså indebærer en vis udveksling og overførelse af metodiske og æstetiske erfaringer og udtryksmåder, vil den studerende oftest finde netop de varianter og de konkrete afvigelser fra udøverens/lærerens metoder og æstetikker, der kan løsrive den studerendes formsprog fra udøverens/lærerens formsprog.

Denne fælles erfaring giver det tillidsfundament mellem udøveren/læreren og studerende, som overhovedet gør det muligt at udveksle erfaringer. Selv ved et ønske om direkte kopiering vil de personlige motiver, æstetikker og metoder træde frem og naturligt udskille sig fra originalen.

DEN GENSIDIGE KUNSTNERISKE UDVIKLING

Både den studerende og udøveren/læreren gennemlever en kunstnerisk erfaring i mødet med opgaven og dens løsning. Både den studerende og udøveren/læreren udvider deres fortælle-mæssige og æstetiske indsigter gennem mødet med de forskellige studerendes løsninger – uanset om de er vellykkede eller mislykkede – og de tilbyder således hinanden en udvidelse og udvikling af alles filmsprog gennem mødet, arbejdsprocessen og løsningsforsøgene.

Det er egentlig denne udveksling af fejl og lykkelige løsninger, vi på Filmskolen kalder 'skole', en udveksling, der hos os ikke betyder en direkte og simpel overførelse af 'viden' fra en udøver eller lærer til en studerende, men i virkeligheden udgøres af en faglig, kunstnerisk udveksling mellem ligeværdige filmkunstnere, jævnbyrdige kolleger, der i fællesskab undersøger et fortælle-mæssigt, metodisk og æstetisk felt – naturligvis med forskelle i erfaringsbaggrund og naturligvis med forskelle i mødets funktionelle tilgange: En udøver/lærer møder en studerende.

På Filmskolen er det altid den studerende, der har svaret på opgaven, mens det altid er læreren, der har spørgsmålet og stiller opgaven med dens konditioner og rammer. Denne forståelse af relationen mellem lærer og studerende er fundamental for Filmskolens arbejde, og den giver en særlig tilgang til begreber som erfaring, autoritet og egensindighed og til problemstillinger som værk/rettigheder, fælleskonditioner/individuel udtryk og original/kopi.

Det er denne tilgang, som Filmskolen ønsker at bringe ind i arbejdet med KUV for derigennem at forankre KUV-arbejdet i det kunstbegreb, som Filmskolen bygger på, den undervisningspraksis, som Filmskolen har udviklet, og den virkelighed, som Filmskolen er en del af.

Louise Beck (www.operanord.com). Uddannet scenograf i London og kunstnerisk leder af OPE-N; en platform, hvor meget forskellige kunstnere mødes for at udvikle stedspecifikke musikværker. Louise Beck har været projektleder for NordScen samt leder af scenografiuddannelsen på Scenekunstsolen i København og Kunsthøgskolen i Oslo. Som scenograf har hun arbejdet med både klassiske og nye værker på operahuse- ne i Skandinavien, landsdelsscenerne og mange andre teatre i Danmark. Louise Beck har initieret en række internationale symposier, Artist Talks og workshops samt skabt performance-installationer rundt om i verden. Hun har netop afrundet et toårigt forløb som formand for Statens Kunstfonds Legatudvalg for Scenekunst.

LOOKING FOR COURAGE

*En kronologisk gennemgang af et KUV-modningsprojekt
på Statens Scenekunstscole fra 2014-2015*

Af Louise Beck

1989: UD GANGSPUNKT

På grundlovsdag i 1989 stoppede en enkelt mand 42 tanks på Changs Avenue ved Den Himmelske Freds Plads i Beijing. Natten før havde det kinesiske militær brutalt ryddet pladsen for studenter, og konvojen d. 5. juni markerede ordensmagts genindtagelse af sit territorium. Fotografiet af den enlige kinesiske mand foran de mange tanks gik verden rundt, og han blev forbillede for en bevægelse, der samme år førte til demokratisering af Ungarn og Polen, Prag-regimets sammenbrud, Ceausescus henrettelse og Berlinmurens fald.

Den enlige kineser blev et stærkt symbol på individets kraft og mindede os alle om, at det er muligt at bryde med det system, vi er underlagt. Som helt ung kunststuderende, netop ankommet til akademiet i London, oplevede jeg i sommeren 1989 en kunstscene, der var ved at bukke under efter mange års pres fra Margaret Thatchers hårde konservative politik. Udsultningen af kunstscenen skabte en enorm vrede, der manifesterede sig igennem kunsten i et angreb på systemet. Da Thatcher gik af i efteråret '89, red vi på den samme bølge af frihedsfølelse, som væltede regimer i Europa og varslede en friere verden. Vi troede på, at nu ville alting blive bedre – både verden og kunsten.

HVORDAN ER DET SÅ GÅET?

Et kort øjeblik i sommeren 1989 fik den kinesiske befolkning lov til at drømme om det frie liv, men er nu tilbage i det vante undertrykkende system, hvor massen definerer folkets identitet, og den selvstændige tanke er overvåget. Efter den modige handling på Changs Avenue d.

5. juni 1989 forsvandt den enlige kineser, og det er i dag forbudt at tale åbent om både ham og studenteroprøret i Kina.

Efter en kort opblomstringstid efter Thatchers fald gennemgik den engelske kunstscene en kæmpe identitetskrise og har ikke siden formået at manifestere sig i et nyt stærkt udtryk, der kan matche slut-80'ernes markante kunstudsgang. I dagens Europa overdøves den demokratiske samtale af højernationalistiske og fællesskabskritiske røster, og Thatchers nyliberalisme er blevet 'det nye sort' på tværs af politiske partier. Imens lever jeg som privilegeret og relativt ubekymret kunstner i 'virkelighedens forstad' Danmark, hvor intet er fatalt. Hvad gør denne forstad ved mig?

Hvor blev oprøret og systemkritikken af? Hvad sker der med befolkningen og kunsten i et kritikløst samfund? Og hvad er forskellen på at leve i et dominerende etpartisystem med klare doktriner, og i et diffust demokratisk system, der ikke bekender kulør? Hvordan adskiller et liv, under synlig masseovervågning og censur, sig fra et liv underlagt en sløret efterretningspraksis og en postuleret ytringsfrihed? I et forsøg på at besvare nogle af disse spørgsmål tog jeg til Kina i 2013 for at lede efter den enlige kineser på Changs Avenue. Jeg valgte at kalde mit researchprojekt *Looking for Courage*.

2013: FØRSTE REJSE TIL KINA

Jeg havde lige læst *Camilla Hübbers* prisbelønnede billedroman *TAVS*,¹ om en drengs rejse fra sorgens ensomme liv ind i dødens ubekymrede tilstand og tilbage igen. Rejsebeskrivelse forenede hverdagens tunge eksistentielle spørgsmål med eventyrets fabulerende lethed og passede på en måde godt til den rejse, jeg havde lyst til at tage på. Jeg spurgte derfor Camilla, om hun ville hjælpe mig med at lede efter den enlige kineser og hans oprør.

Med støtte fra puljen til international teaterudveksling tog vi i efteråret 2013 til Hong Kong, hvor resterne af studenteroprøret og andre kritiske røster indtil videre har etableret sig. Her fik vi en vigtig indsigt i oprørets efterdønninger, Kinas masseovervågningssystemer, der kæmper imod internettets demokratisering af den politiske samtale og

ungdommens dobbeltliv som lydige 'Citizens' og autonome 'Netizens', der kommunikerer ved hjælp af et krypteret sprog på internettet. Fra Hong Kong tog vi til Beijing og ind under hovedstadens facade for at gå på opdagelse i byens bortgemte historie og for at undersøge, hvilke kunstneriske udtryk, der befandt sig her. Blandt mange andre mødte vi lydkunstner *Feng Jiangzhou* og mediekunstner *Lin Zhang*, der sammen leder det toneangivende Sifenlv New Media Studio, samt den fantastiske performer *Liu Zheng*. Alle tre repræsenterer en brydningstid i samtidskunsten, der forholder sig kritisk til omgivelserne og ønsker at gøre op med den konventionelle kunstscene. Feng og Lin har med deres opsigtsvækkende og store multimedieprojekter banet vejen for nye tværestetiske samarbejder imellem den statsstøttede scenekunst og den eksperimenterende undergrund. Liu er uddannet militær danser, og har siden han var 4 år optrådt ved militærparader. Via dette disciplinerede udtryk har Liu som voksen markeret sig som en fornyer af Beijings uafhængige performanscene. Vi indbød de tre kinesiske kunstnere til at deltage i modningen af *Looking for Courage*.

EN PROCES UNDERLAGT CENSUR

Da Camilla Hübbe og jeg kom hjem fra vores første rejse, stod det os klart, at vores søgen efter den enlige kineser var nyttesløs. Han blev formentlig likvideret kort tid efter episoden på Changs Avenue og havde ikke efterladt sig brugbare spor i Kinas undergrund. Vi måtte i stedet følge de spor, der stadig havde betydning i nutidens Kina. Det fik os til at bevæge os dybere ind i det studenteroprør, der endnu fylder meget i kinesernes hemmeligholdte bevidsthed. Vi var klar over, at vi kun kunne fortsætte vores proces, hvis vi indstillede os på at blive underlagt censur. Den erkendelse ændrede vores tanker om det videre forløb, og vi besluttede os for at lade censuren, som en konstant ydre omstændighed, dominere vores proces og definere vores metode. Beslutningen skabte grundlaget for formuleringen af et KUV-modningsprojekt, der blev tildelt midler fra Kulturministeriets Udvalg for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed. Bevillingen, sammen med støtte fra Kunstfondens DIVA-ordning og udviklingsmidler fra Scenekunststudvalget, gav os mulighed for at sammensætte et modningsforløb for 2014–2015. Overordnet set var der to formål med dette udviklingsforløb: 1) at sammenstille processuelle forløb, der er

underlagt forskellige former for overvågning, for herigennem at belyse, hvordan en kunstnerisk proces, der er frataget sin ytringsfriheden, håndterer ydre og indre censur og 2) at undersøge, hvordan udviklingen af *Looking for Courage* vil lade sig påvirke af kontrastfyldte kulturelle og samfundsmæssige omstændigheder, uden at de deltagende kunstneres visioner om at beskæftige sig med en vigtig historie bliver kompromitteret.



Performer Liu Zheng. Workshop i Beijing, juni 2014. Foto: Jeppe Lawaetz

I undersøgelsen gemte der sig en del praktiske problemstillinger, som kredsede om Kina og Danmarks kulturelle forskelle. Det var derfor vigtigt at sammensætte et modningsforløb, der gav de deltagende kunstnere et indblik i hinandens kulturer og en forståelse af hvilke selvopfattelser, der fandtes i de to lande. Modningsforløbet kom til at indeholde residentsophold, undervisningsforløb og Artist Talks på hhv. Statens Scenekunsthøjskole og China Academy of Art, en

lang række researchrejser, to workshops og afslutningsvis et seminar om 'Kunst og Censur' i samarbejde med Efteruddannelsen på Statens Scenekunsthøjskole.

PÅ SPORET AF EN FORTÆLLING

I løbet af de første måneders research i 2013 stødte Camilla Hübbe og jeg flere gange på den unge kvindelige student Chai Ling, som, sammen med sin kæreste Feng Congde, ledte studenteroprøret i '89. Begge bortkom under militærets rydning af Den Himmelske Freds Plads d. 5. juni. Feng Congde dukkede senere op i Paris, hvor han stadig lever under beskyttelse, men Chai Ling forsvandt. I Kina har Chai stadig i visse kredse den samme status, som Lady Diana fik efter sin død, og hun står for mange som symbolet på frihed. Billedet af den sultestrejkende Chai med sin megafon foran tusindvis af studenter på Den Himmelske Freds Plads har samme stærke symbolværdi i Kina, som den enlige mand foran de mange tanks fik i vesten. De fleste i Kina lever stadig i håbet om, at Chai Ling er i live. Hvad mange ikke ved er, at hun har genopfundet sig selv som amerikansk kristen husmor og forretningskvinde. Chai har skiftet identitet og ladet sig assimilere i den vestlige kultur. Ifølge hende selv har hun lagt kampen bag sig og fundet fred i Guds eget land, hvor Camilla Hübbe fandt hende.

Beretningen om Chai Ling, der formår at transformere sig selv fra fanatisk oprørsleder til flegmatisk husmor, fascinerede os: Hvordan kan man ændre sin livsbane så markant, og hvilke konsekvenser har det at omskrive sin historie? Hvordan opfinder man et nyt værdigrundlag og tankesæt – og kan man løbe fra sin fortid? I Chai Lings fortælling fandt vi et bindeled mellem den vestlige og den østlige kultur, vi fandt også et livsforløb, der skildrede en universel fortælling, vi kunne genkende i os selv. Vi valgte derfor at lade Chai Lings assimileringsproces skabe både grundlaget for tematikken i vores modningsproces og retningslinjerne for de kunstneriske principper, vi ønskede at arbejde ud fra.

Det er strafbart at tale åbent om Chai Ling i Kina, og derfor måtte vi finde en måde at omskrive historien om Chai Ling, der omskrev sig selv til en anden fortælling. Vi valgte at arbejde med eventyret som genre, fordi det er en relativ 'ufarlig' udtryksform, der ikke peger direkte på

én sandhed, men snarere er åben for flere fortolkninger, og også fordi det forener vores kulturers fortællestil. Udover Chai Lings autentiske beretning hentede vi inspiration fra Kinas største daoistiske oprørs poet Li Po (701-762), der levede det meste af sit liv i eksil. Li Po førte os i armene på den østrigske komponist Gustav Mahler (1860-1911), som i begyndelsen af 1900-tallet fortolkede og omskrev Li Pos cykliske og radikale digte til et lineært og senromantisk værk ved navn *Das Lied von der Erde*.

Chai Ling, Li Po og Gustav Mahler blev inspirationskilderne, der gav os et fælles referencegrundlag, hvorfra vi kunne fortsætte vores modningsproces.

MODNINGSFORLØB 2014-2015

I januar-februar 2014 indbød jeg Feng Jiangzhou og Lin Zhang til et residentsophold i København, hvor de ikke alene blev introduceret til store dele af den danske kunstscene, men også fik indblik i, hvordan et demokratisk samfund fungerer indefra. I løbet af deres ophold opstod idéen om at åbne modningsforløbet for flere kunstnere. Feng og Lin ønskede, at der i processen blev indbygget en kunstnerisk modpol til deres formsprog og skalabegreb, og på baggrund af en lang række møder med danske kunstnere indbød de komponist *Niels Rønsholdt* og mediekunstner *Signe Klejs* til at skabe denne modpol. Kunstnerduoen Klejs&Rønsholdt udvikler nytænkende multimedie-operaprojekter med fokus på at opnå en intimitet mellem performer og publikum, og deres ofte enkle udtryk stod i spændende kontrast til Feng og Lins komplekse og omfattende støjbilleder. Som bindeled mellem disse meget forskellige kunstnere blev indbudt instruktør og koreograf *Charlotte Munksø*.

I juni 2014 afholdtes den første workshop for det kunstneriske hold på kunstrefugiet *Zengli Yuan* (Sennepsfrøets Gård) lidt uden for Beijing. Til workshoppen var indbudt en række performere, der, sammen med det skabende hold, kunne udvikle og undersøge potentialet i de definerede kunstneriske principper. Performerholdet bestod af: 1) den engelske mezzosopran *Loré Lixenberg*, 2) den mongolske strubesanger *Daiqing Tana*, 3) Miao-sangeren Zhang, 4) skuespilleren *Hao Rui* og 5) militærdanseren *Liu Zheng*.

Niels Rønsholdt beskrev sine workshop-undersøgelser således:

Lyduniverset er en undersøgelse af det musikalske potentiale i assimilering-, kopierings- og efterligningsprocesser. I workshoppen i Beijing, juni 2014, arbejdede jeg primært med sproglige manipulationer og kopieringer samt efterligninger af naturlyde, fx. de særlige kinesiske cikaders glissandomelodi. Som konkret eksempel på min arbejdsmetode kan nævnes en arie-skitse udarbejdet på workshoppen, hvor en oplæsning af dele af de kinesiske digte, der ligger til grund for Mahlers 'Das Lied von der Erde', først blev timestreched, dette eftersang jeg, og resultatet blev yderligere manipuleret, trukket og transponeret i forskellige retninger. Slutteligt indstuderede mezzosopranen Loré Lixenberg så disse særlige sprogmelodier, og jeg tilføjede et enkelt akkord-akkompagnement til en på en gang særegen og velkendt arie.

Workshoppen afsluttedes med en *work in progress*-præsentation i form af en vandring igennem refugiets smukke have, og på baggrund af denne præsentation blev det videre forløb planlagt.

I marts 2015 fandt det næste arbejds møde, med hele holdet fra kunstrefugiet *Zengli Yuan*, sted i København. I den mellemliggende periode havde bilaterale udviklingsmøder og undervisningsforløb fundet sted både i København og Beijing. Sideløbende med denne udviklingsproces var en produktionsproces sat i gang, hvilket betød, at de konkrete rammer for en mulig præsentation af et færdigt værk var begyndt at tegne sig.

Den store workshop i marts 2015 blev derfor rammesat af Tietgenkollegiet i Ørestad, hvor vi på sigt planlagde at opføre resultatet af vores lange udviklingsforløb. Med denne konkrete ramme opstod en lang række nye komponenter, som vi ønskede at inddrage i vores modningsproces. Dette betød, at vi både indbød beboerne fra kollegiet og lokalsamfundet til at deltage i vores udviklingsproces. Fra udelukkende at have været et professionelt kunstnerhold på en fælles rejse var det interessant at opleve, hvad der skete i det øjeblik, 'autentiske' stemmer begyndte at blande sig i de kunstneriske samtaler. Det

udvidede vores referencegrundlag og bragte på mange måder kunsten tilbage til virkeligheden. Dette betød bl.a., at vi inddrog mere folkeligt materiale som f.eks. danske og kinesiske folkesange – oversat til hinandens sprog og tonalitet – ligesom interviewmateriale, indsamlet blandt kollegiets unge, fik betydning for den videre skriveproces. Det var netop i dette møde mellem fiktion og virkelighed, at det endelige værk blev levendegjort i august 2015 i Ørestad.

SEMINAR OM KUNST OG CENSUR

Som afslutning på workshoppen i marts 2015 afholdt vi seminaret 'Kunst og Censur', hvor vi udover at vise eksempler fra vores modningsproces også indbød andre kunstnere, debattører og forskere til at belyse begrebet censur. Seminaret undersøgte, hvilke konsekvenser censur har på kunsten og samfundet – både nationalt og internationalt – og diskuterede forskelle og ligheder mellem den censur, der påføres kunstnere udefra, og den, der udøves indefra.

Den danske forfatter, skuespiller og instruktør Hassan Preisler var moderator og førte publikum igennem en række interessante diskussioner med bl.a. den palæstinensiske billedkunster Larissa Sansour, sociolog Rasmus Willig, jurist Jacob Mchananga, den svenske billedkunsten Markus Öhrn, professor Mick Wilson, og performerne Ellie Joker og Ajla Prohic.

DOKUMENTATION OG KONKLUSION

Hele modningsforløbet har været fulgt af videokunstner Jeppe Lawaetz fra Statens Scenekunstscole, der løbende har indsamlet og redigeret materiale fra processens mange stadier. For at åbne modningsprocessen for omverdenen etablerede vi i 2014 en blog og en Facebook-side, hvor al videodokumentation, billeder, lydfiler, tekster m.m. blev uploadet. Af hensyn til de kinesiske kunstneres sikkerhed måtte vi desværre lukke bloggen og omredigere al materialet på Facebook i sommeren 2015. Indtil da havde vi formået at have en åben dialog om vores udviklingsvirksomhed, dog – naturligvis – med visse omskrivninger af vores udgangspunkt. I modningsforløbet var det tankevækkende at opleve forskellen mellem, hvad der kan tales om i lukkede processer og i offentlige fora, og også interessant at betragte, hvordan kineserne mestrer denne balancegang.



*Opførelsen af Looking for Courage på Tietgenkollegiet i København, august 2015.
Foto: Christoffer Askman*

Selvom vi ikke helt fandt denne balancegang i vores videodokumentation, findes der stadig utrolig meget interessant materiale gemt på vores Facebook-side, som levendegør en helt fantastisk modningsrejse, der med alle sine benspænd og udfordringer har udvidet min og mange andres bevidsthed om, hvordan vores kunst og tankesæt er påvirket af ydre omstændigheder.

Modningen af *Looking for Courage* har fundet sted, mens vi rejste. I mødet med vores kinesiske samarbejdspartnere og Kina, og deres møde med os og vores land, er der opstået processuelle spørgsmål og idéer, som har drevet os frem. På den måde har vi gjort os til alter egoer for modningen, og de hændelser, vi er kommet ud for, har fået en effekt på processens skabende univers, og de mennesker, vi har mødt, har givet universet substans. Det har ikke været let at arbejde efter denne metode, og ofte har vi været fristet til at tage beslutninger udelukkende for at reducere antallet af sideveje og blindgyder på vores rejse. Men vi har

tvunget os selv til at holde alle døre åbne helt frem til sommeren 2015, hvor produktionen af værkopførelsen *Looking for Courage* aftvang os en masse valg og beslutninger. Hvordan den del af forløbet gik, er en helt anden historie.

Dokumentation af værkopførelserne i hhv. Danmark og Kina findes på projektets Facebook-side www.facebook.com/lookingforcourage. Desuden udgav vi en dansk/engelsk/kinesisk guidebog, der gav publikum et indblik i vores lange modningsproces. Bogen kan rekvireres via www.operanord.com, hvor uddybende materiale om projektet også findes.

1. Camilla Hübbe: TAVS, Høst og søn 2012.

Barbara Wilson er uddannet mag.art. i billedkunst og kunsthistorie fra Kunstakademiet i Poznan, Polen, og Kunstakademiet i Amsterdam.

Barbara Wilson har de sidste 30 år arbejdet med billedkunst, installation og performance. Hun har udstillet og haft samarbejdsprojekter i Danmark og udlandet, blandt andet på Kunstforeningen Gl. Strand, Den Sorte Diamant, Galleri Egelund, Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg Slot og Art Copenhagen. Barbara Wilson har sammen med Suzanne Brøgger udgivet bogen Timebog.

Med en kunstnerisk karriere, der udfolder sig på grænsen mellem den dramaturgi, som man finder i teatret, og den dramaturgi med rødder i det visuelle, som kunsten tilbyder, er det helt naturligt for Barbara Wilson at praktisere forskning, som ligger inden for begge verdener.

Charlotte Østergaard er uddannet beklædningsdesigner fra Designskolen i Kolding.

Hun har de sidste 20 år arbejdet i spændingsfeltet mellem kostume, beklædning og tekstilkunst. Charlotte Østergaard har designet kostumer til ca. 50 moderne danseforestillinger for bl.a. Dansk Danseteater, Kitt Johnson og Rambert Dance Company. Desuden har hun i en 15-årig periode designet kollektionen Charlotte Østergaard Copenhagen. Charlotte Østergaard har udstillet tekstile objekter på blandt andet Charlottenborgs Forårsudstilling, Designmuseum Danmark, SMK og Kunsthall Århus samt modtaget arbejdslegater fra Statens Kunstfond.

Barbara Wilson og Charlotte Østergaard har sammen be-
drevet kunstnerisk udviklingsvirksomhed på Den Danske
Scenekunstscole i projektet *WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser*, der har udformet sig som en dialog mellem scenekunst og
installationskunst.

WØ608 – STEDSSPECIFIKKE ISCENESÆTTELSE

Af Barbara Wilson og Charlotte Østergaard

PRÆSENTATION AF WØ608 – STEDSSPECIFIKKE ISCENESÆTTELSE

Udgangspunktet for det kunstneriske udviklingsprojekt WØ608 – *Stedsspecifikke iscenesættelser* var et ønske om at sætte fokus på det visuelle aspekt af scenekunsten. I scenekunsten er det ofte den narrative fortælling, der har afgørende betydning for den rumlige scenografiske iscenesættelse. Det specifikke rums arkitektoniske kvaliteter har ofte mindre betydning for det visuelle udtryk.

WØ608's kunstneriske omdrejningspunkt var rummets betydning for såvel udøver som for publikum. Intentionen med WØ608 var derfor ikke at iscenesætte narrative fortællinger i de specifikke rum. Vores interesse var selve rummet. WØ608 var en undersøgelse og bevidstgørelse af, hvordan et givent rums funktion og fortælling samt stedets arkitektoniske og sanselige kvaliteter påvirker en kunstnerisk refleksions- og arbejdsproces. Projektets kunstneriske kerne var iscenesættelser af fem forskellige rum: Et butikslokale, en blackbox, en plads, en park og en lejlighed.

Teatret opfattes ofte som et tomt rum, som man putter noget ind i. Det specifikke rum og den rumlige iscenesættelse er generelt en mindre del af forestillingens fortælling. Med WØ608 har vi placeret rummet centralt – som hovedmanuskript for fortællingen. For os er rummet ikke et delelement, men omdrejningspunktet og hovedmedspilleren, hvorfra konceptet for iscenesættelsen skabes. Rum har, som generel

betragtning, et iboende koncept og en idé til at skabe en scenekunstnerisk forestilling. I mødet med rummet begynder udviklingen og nuanceringen af denne fortælling.

De rum, vi har iscenesat, havde på forhånd en ideologi eller en intention om at få os til at agere på en bestemt måde. Det vil sige, at rummene 'fra starten' har haft en funktion og fortælling. Intentionen med den visuelle iscenesættelse af det specifikke rum har ikke forandret rummet radikalt. I de fem iscenesættelser har vi undersøgt, hvordan det givne rum har påvirket og bestemt over skabelsen og udformningen af det rum-installatoriske værk. En undersøgelse af, hvordan vi, ved at være opmærksomme på rummets egen historie, kan generere materiale, der gør opmærksom på eller understreger rummets kvaliteter. Vores intention har dermed været at skabe iscenesættelser, der tilbyder publikum en mulighed for at stoppe op og blive 'stemt'. Ønsket har været, at rummene blev forandret for publikum – at publikum oplevede rummene på ny. Det er tydeligt, at iscenesættelserne har sat spor i bevidstheden på publikum og genforhandlet de specifikke steders ideologi og fortælling.

Ønsket med WØ608 har også været at give kolleger og studerende fra Den Danske Scenekunstskole en større bevidsthed om og opmærksomhed på rum. En bevidsthed om, at et specifikt rums arkitektoniske og sanselige kvaliteter har betydning for alle aktører, der i fællesskab skaber en fortælling heri. Rummet er mødestedet for flere fagligheder. Ved sammen at have en lydhørhed overfor rummet opstår en mulighed for en åben dialog og proces. En lydhørhed, som kan ophæve et klassisk hierarki, hvor instruktøren er defineret som iscenesætteren. For instruktøren, og resten af det kunstneriske hold bag en forestilling, er det en kæmpe hjælp til at forholde sig til det specifikke rums parametre såsom bevægelser, mønstre, sanselige kvaliteter og rummets egen fortælling. Det er her, arbejdet starter. Rummet er udgangspunktet. I hvilket rum spiller forestillingen? Hvor mange fysiske muligheder har jeg? Er der mørkt eller lyst? Er det stort eller lille? Hvordan kan jeg bruge rummets oprindelige historie til at udvikle et scenisk koncept? Ikke kun scenografer, men skuespillere/performere og instruktører burde også undervises i, hvad rum og komposition i rum er. Hvordan

komponerer jeg mig rumligt i fortælling? Hvordan kompositionen forholder sig til det specifikke rum har bl.a. stor betydning for opbygningen af og forløbet i det sceniske værk.

I arbejdet med iscenesættelser er det vigtigt for os at konstatere, at rum ikke kan tages for givet. Hermed mener vi, at det er vigtigt at være bevidst om, at et rums eksisterende kvaliteter er med til at skabe en fortælling. Når man i scenekunsten fortæller historier og iscenesætter rum, skal det specifikke rum derfor opfattes som en samarbejdspartner. I skabelsen af et rumligt værk er det derfor vigtigt at være opmærksom på, hvad det specifikke rums arkitektoniske og sanselige kvaliteter kan bidrage med. Vi må i dialog med rummets materiale og have en kunstnerisk følsomhed og lydhørhed for, hvad der opstår i rummet.

Undervejs i projektet er det blevet tydeligt, at vi har defineret rummet som manuskriptet for de specifikke iscenesættelser. De specifikke rum har været konteksten og omdrejningspunktet for *WØ608*. Det er blevet vores kunstneriske præmis at læse rummet som et manuskript. Manuskriptet opfattes traditionelt som en tekst. Teksten har et indhold og en form, som er visuel. Dermed er en tekst ikke udelukkende intellektuel, den kan også have sanselige stimuli. Teksten kan give kropslige oplevelser og have en melodi, en klang og en visualitet. At se rummet som et manuskript bringer disse kvaliteter i spil i iscenesættelsen.

Man kan iscenesætte ud fra forskellige vinkler og/eller strategier. *WØ608* har overordnet set diskuteret, hvad en iscenesættelse er i en scenekunstnerisk kontekst. *WØ608*'s fokus har været med iscenesættelserne at få rummet til at træde frem og bliver nærværende på en særlig måde. Dermed mener vi, at *WØ608* indskriver sig i en diskurs, som bidrager med en større rumlig bevidsthed, der øger de rumlige fortolkningsmuligheder samt spillerummet og dets rigdom i en scenekunstnerisk kontekst.

UNDERSØGELSESFELTET

Iscenesættelsernes overordnede intention var at være en fortolkning af de specifikke rums arkitektoniske og atmosfæriske/sanselige kvaliteter. Rummene har været retningsgivende for iscenesættelsernes

visuelle udtryk. De specifikke rum i undersøgelsesfeltet var valgt ud fra en ramme, som vi definerede som 'offentlig/privat'. Det vil sige fem rum, som befandt sig i spændingsfeltet mellem det offentlige og det private rum.

I første del af WØ6o8 skabte vi to stedsspecifikke iscenesættelser:

WØ6: Charlotte Østergaards (daværende) butik; Nikolaj Plads 9, København - oktober 2013

Overskrift for iscenesættelsen: *Rummets oprindelige funktion og fortælling*

<https://www.youtube.com/watch?v=VffoM6FHlaA>

WØo: Blackbox; Den Danske Scenekunstscole - januar 2014

Overskrift for iscenesættelsen: *Rummets arkitektoniske præmis*

<https://www.youtube.com/watch?v=nxYjoeUrBTc>

Opsummering

I skabelsen af WØ6 og WØo var vi langt omkring i vores analyser af og eksperimenter i de specifikke rum. Vores arbejdsproces bestod af mange samtaler i rummene samt af eksperimenter både af spontan karakter og som afprøvning af mere konceptuelle idéer/tanker. Samtalerne og eksperimenterne brugte vi til at analysere og afkode rummene. Men samtalerne affødte også andre refleksioner og diskussioner af begreber som betragterperspektiv, intuition, værk og/eller rumlig installation samt interaktion med publikum.

En faktor, som vi fandt vigtig ved begge iscenesættelser, var lyden. Lyden brugte vi som stemningsskabende og også som retningsgivende element. Lyduniverserne bevægede sig op og ned i styrke (WØo) og flyttede placering mellem rummene (WØ6). Lydbillederne til iscenesættelserne blev skabt af Inuk Thomsen ud fra reallyde fra pågældende sted.

Vi gjorde os naturligvis også tanker omkring lyset og lyssætningen. I WØ6 valgte vi at bruge det lys, der eksisterede på stedet. Dog var valget af visningstidspunkt (fra skumringstimen til ud på aftenen) vigtigt, da mørket især gav butiksrummet, der vender ud mod gaden, en særlig

svævende karakter. I dagslyset mistede dette rum lidt af sin 'poesi'. Lyssætningen i WØo oplyste elementer og dele af rummet. Da vi ikke ønskede et fastlagt dramaturgisk eller kompositorisk forløb, styrede vi lyset manuelt. Intentionen med lyssætningen var dels at skabe en bevægelse i rummet og desuden at skabe en illusion om, at væggene forekom mørkere.

Ved afslutningen af første del af WØ6o8 var det tydeligt, at arbejdet med de to iscenesættelser havde givet os større forståelse for vores fælles arbejdsproces og metode. Iscenesættelserne havde samtidig givet os en forståelse for læsning af et rum samt en forståelse af en rumlig iscenesættelse som et installatorisk værk.

I anden del af WØ6o8 skabte vi iscenesættelsen WØ8 på Yrsa Plads ved Dybbølsbro Station - oktober 2014

Overskrift for iscenesættelsen: Kroppens tilstedeværelse i rummet, tidszone aften

https://www.youtube.com/watch?v=YMoMl_noJ_4

I anden del af projektet havde vi inviteret to studerende, Ida Grarup Nielsen (daværende 3. års scenografistuderende) og Suni Joensen (daværende 3. års lysstuderende) fra Den Danske Scenekunstsskole til at deltage. Til visningen deltog, udover os fire, 15 statister.

Opsummering

Vi talte i denne del af projektet meget om værkbegrebet. Hvad er forskellen på et værk og en iscenesættelse? I de to første iscenesættelser var rummene på sin vis vores, og vi kunne styre alle parametre. På Yrsa Plads forholdt det sig anderledes. Yrsa Plads er et rum, der ikke er defineret af vægge eller har en tydelig afgrænsning. Pladsen har ikke en begyndelse eller slutning, ikke en indgang eller udgang. I de andre rum kunne vi overtage rummet, på Yrsa Plads skulle vi kæmpe om pladsen.

På pladsen er folks blik kontrolleret af trafikale og sikkerhedsmæssige hensyn. Lysreguleringen styrer rytmen. Det var vores præmis at indgå i denne trafikale koncentration. Vi ønskede at forstærke rytmen og bevægelsen i rummet og dermed forstærke rummets funktion. Samtidig

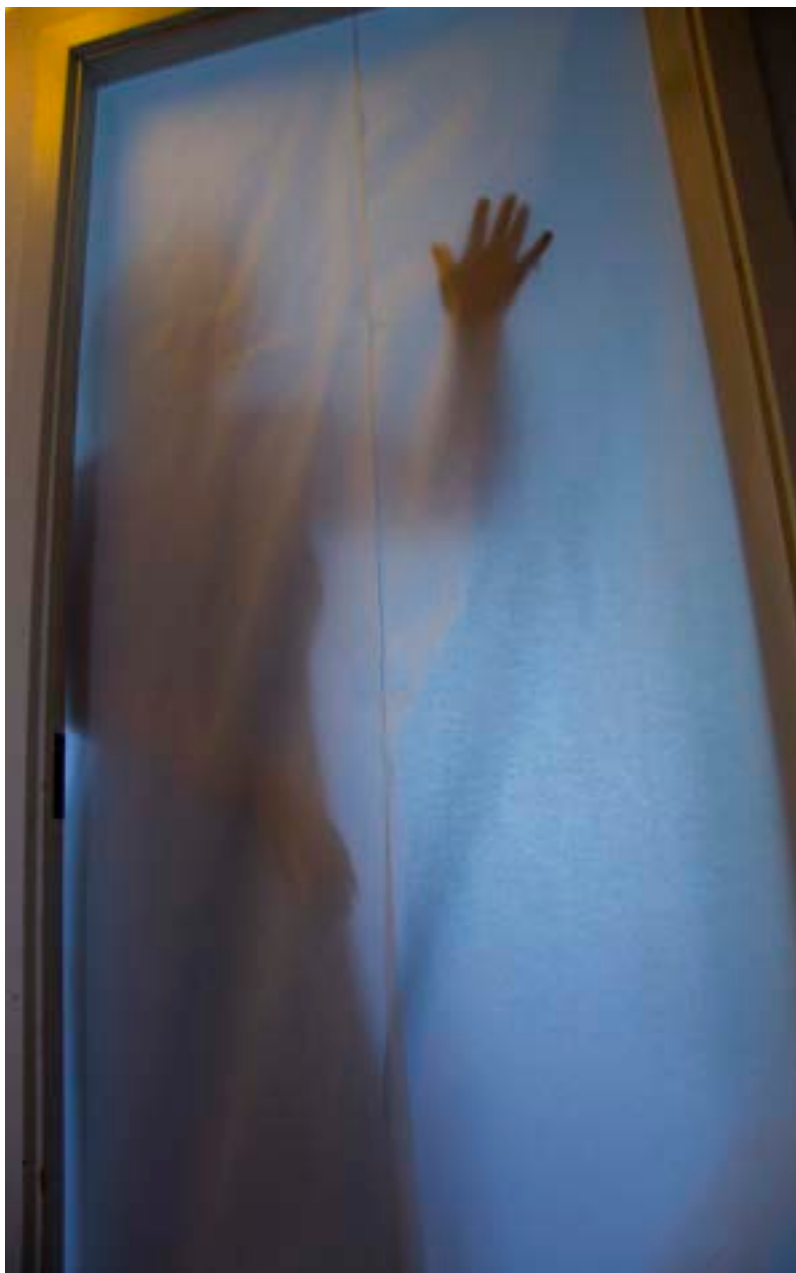
var en idé, vi havde om at indføre et overraskelseselement i den daglige rutine, med til at udvikle konceptet.

Mennesket og kroppens tilstedeværelse i rummet blev vores omdrejningspunkt for iscenesættelsen. Da vi ønskede at indgå i pladsens flow, syntes det naturligt at indgå som trafikanter. Efter adskillige eksperimenter med fokus på bevægelseskvaliteter og rytmer valgte vi at indgå på pladsen som cyklister. For at adskille os fra de øvrige cyklister var et uniformelement nødvendigt. Et lyselement blev udgangspunkt for uniformeringen. Iført lys-veste adskilte vi os fra de øvrige cyklister på pladsen. På afstand ville lys-vestene aflæses som en uniformering. Tæt på blendede vi mere ind i billedet, da cykler og den øvrige beklædning var individuelle – men dog mørke.

Vi diskuterede, om WØ8 var et færdigt værk. Konceptet for WØ8 var et mønster, der kan gentages og varieres i uendelighed. Med 18 statister indgik vi i pladsens bevægelse, med 100 statister ville vi muligvis have overtaget pladsen. Konceptet for WØ8 var udviklet på Yrsa Plads, men det er ikke så stedsspecifikt, at det ikke kan gentages i et andet lyskryds. Iscenesættelsen fungerede som en intervention, en forstyrrelse, et flygtigt forundrings- eller undringsrum.

Vi reflekterede over formen 'en visning'. En visning er ofte en event med en fastlagt tidsramme. Intentionen med WØ8 var ikke at iscenesætte et dramaturgisk forløb med en begyndelse og en slutning. WØ8 var iscenesættelse af en bevægelse, som trak tråde til og fra rummet. Rummet definerede vi som lyskrydset mellem Yrsa Plads og Dybbølsbro Station. Vi havde valgt et af de travle tidspunkter på dagen. Derfor ville der være mange mennesker på pladsen udover vores inviterede publikum. Vi var optaget af tanker om et villigt kontra et uvilligt publikum. Hvordan oplevedes iscenesættelsen for dem, som kom tilfældigt forbi, og for dem, som var inviteret?

Hvor de første iscenesættelser i valget af rum forholdt sig til begrebet 'det offentlige rum', vendte vi i tredje del af WØ608 opmærksomheden mod det private rum. Vi valgte to iscenesættelser af det private rum: En i Barbara Wilsons lejlighed og en i Landbohøjskolens Have på Frederiksberg – september 2015



*WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser. Sted: Privat lejlighed, København 2015.
Foto: Barbara Wilson*

Overskrift for iscenesættelsen: *Det private rum, rummets form og funktion*

<https://www.youtube.com/watch?v=jgiXv1z55Vo>

Til iscenesættelsen i Barbara Wilsons lejlighed skabte Suni Joensen (4. års lysstuderende fra Den Danske Scenekunstsskole) lysdesignet og Ida Jacobsen lyddesignet. To statister deltog i visningen.

Opsummering

For at undersøge det private rums karakter valgte vi at arbejde med to iscenesættelser parallelt, således at de to visninger foregik på samme dag i samme tidsrum. Det stod tidligt i processen klart, at vi ikke ønskede at vedtage en rækkefølge for visningerne. Det vil sige, at vi ikke ønskede at skabe en dramaturgisk læsning mellem rummene. I forlængelse heraf blev det tydeligt, at vi måtte arbejde med rummene individuelt. Forstået således, at der ikke nødvendigvis skulle være en visuel forbindelse eller sammenhæng mellem rummene.

I parken blev vores fokus at skabe en ramme til publikum, så de kunne skabe deres eget private rum. I stedet for at arbejde med objekter eller et visuelt kompositorisk forløb tog vi udgangspunkt i en tekst. En tekst, som var rammesætningen for publikums indgang til haven. Efter mange overvejelser valgte vi korte uddrag af Martin Halls selvbiografiske dagbog *Kommunikaze* (2001). Publikum blev enkeltvis sendt ind i haven for at finde 'deres' sted, hvor de kunne læse teksten.

Landbohøjskolen er i sin ideologi en iscenesættelse af en forskønnet natur. Parken er iscenesat med øje for det alment gode, et småborgerligt 'her skal vi hygge os'. På sin vis indskrev vores iscenesættelse sig i denne ideologi, da vores tilgang til publikum var spekulativ. Vi havde som iscenesættere en forventning om, at publikum ville opnå en særlig tilstand. For os var iscenesættelsen et tilbud om et 'materiale', der kunne skabe grobund for en iscenesættelse, der muligvis mest ville foregå som en indre dialog.

I lejligheden valgte vi en anden tilgang. Lejligheden er i et byggeri fra 1960'erne. Vi ønskede at skabe en forbindelse mellem lejligheden og

opgangens anonymitet, og vi fjernede derfor alle genstande fra entréen og malede den hvid. Alle døre til de fem tilstødende rum blev blokeret med manifold, som tillod lysgennemskin, men som ikke var gennem-sigtigt. Det vil sige, at vi fjernede alle spor af Barbara Wilsons indretning fra entréen.

Publikum mødte Barbara Wilson på gaden foran opgangen og fik udleveret en nøgle til lejligheden. Herefter låste de sig alene ind i opgangen og ind i lejligheden på tredje sal. Det var tydeligt, at publikum ikke mødte det, de forventede. Mange havde en forventning om at møde noget privat og stærkt visuelt. I stedet entrerede de et neutralt, tomt rum. Flere fortalte om en kropslig oplevelse eller tilstand, som ændrede sig fra at være passiv ved ankomsten til at blive aktiv. De undersøgte, om lyden og lyset (som var i rummene bag manifolden) blev påvirket af deres bevægelser. Rummet forandrede sig for publikum fra at være anonymt og dødt til at blive levende og aktivt.

I iscenesættelsen af det private rum var vores fokus naturligvis på rummene – på rummenes præmisser, funktioner og fortællinger. Men i denne tredje del af WØ608 var vores fokus også på publikum. Et fokus, som handlede om, hvilket 'materiale' vi ville tilbyde publikum som indgang til de specifikke rum. Et 'materiale', som tilbød en mulighed for at opleve det private rum fra to forskellige vinkler.

DEN ÅBNE PROCES

Vi har gennem alle tre faser af WØ608 været optaget af at have en åben proces som et arbejdsredskab og en metode til at bevare en lydhørhed overfor hinandens og andre kunstneres input og erfaringer.

Samarbejdet mellem Barbara Wilson og Charlotte Østergaard

For os har det været indlysende at lave KUV-projektet WØ608 i samarbejde. Processen i et samarbejde er anderledes, end når vi arbejder individuelt på vores atelier. På atelieret foregår dialogen med materialet. I WØ608 har dialogen også været *omkring* materialet. Men samarbejdet indeholder en anden uforudsigelighed end det selvstændige værkstedsarbejde, da vi ikke kan kontrollere hinanden. Det, som for den ene synes implicit, opfattes anderledes af den anden. Samarbejdet har tvunget

os til at være nysgerrige og åbne overfor hinandens faglige, holdningsmæssige og kulturelle udgangspunkter. Vi har undredes, er blevet provokeret og inspireret af hinanden og har skubbet til hinandens grænser.

Arbejdsprocessen i skabelsen af de fem iscenesættelser har været forskellig. Forstået således, at vi er blevet påvirket af de specifikke rums forskellige fysiske og funktionsmæssige rammer. Dermed har hvert rum dikteret forskellige tilgange til eksperimenter og undersøgelser. Overordnet set har vores arbejdsproces indeholdt flere faser.

Indsamling af materiale: Vores arbejdsmetode er startet med samtaler i og omkring de specifikke rum. Samtaler med fokus på at analysere, afkode og forstå rummet. Herudfra genereredes materiale i form af eksperimenter.

Parallelt hermed havde vi samtaler med kunstnere, som arbejder med rumlig iscenesættelse.

Eksperimenter: Ofte begyndte vi med det praktiske og konkrete arbejde for herefter at reflektere over det materiale, vi genererede.

Konceptudviklingen: Konceptet for iscenesættelserne udsprang af eksperimenterne samt af dialogen mellem os og dialogen med vores samarbejds- og sparringspartnere.

Realiseringen: I realiseringsfasen blev alle tråde samlet. Hvilket betød, at denne fase var meget struktureret. Dog forholdt vi os stadigvæk åbne overfor tanker og idéer, som kunne styrke den specifikke iscenesættelse. Dermed har vi brudt med en mere klassisk produktionsmetode, hvor det rumlige scenografiske udtryk (scenografien) stort set forbliver tro mod en model produceret før prøvestart.

Iscenesættelse: Mødet med publikum i form af en værkvisning. En visning, hvor vi fortalte om vores intentioner, men gav publikum friheden til at opleve iscenesættelsen ud fra egne præmisser.

I alle tre dele af WØ608 har vi i fællesskab skabt iscenesættelserne uden at have specifikt definerede eller opdelte roller. Projektet har været en sammenfletning af vores fagområder, en dialog mellem formgivning og billedkunst. En dialog om vores visuelle, rumlige og formmæssige forståelse. En dialog, som vi har haft indbyrdes, men som vi også har fundet interessant at have med samarbejds- og sparringspartnere.

Dialog med kunstnere, der arbejder i det stedsspecifikke felt

Som udøvende kunstner synes det indlysende at have en interesse for det kunstneriske felts mangfoldighed. Vi mener, at det er vigtigt at 'se ud' for at kunne 'se ind' i et projekt. Ikke blot for at sætte projektet i en kontekst, men bestemt også for at blive inspireret. Som udøvere stiller vores kunstneriske praksis sig naturligvis ovenpå egne og fælles tidligere kunstneriske erfaringer og værker. Men den kunstneriske praksis stiller sig også på skuldrene af den erfaring og dialog, vi får i mødet med andre kunstneres værker. Vi har derfor løbende opsøgt udstillinger og forestillinger for at bringe dette aspekt ind i vores diskussion om kunstneriske udtryksformer.

Vi vil nævne tre udstillinger, der har været skelsættende, og som vi i vores dialog løbende er vendt tilbage til. Philippe Pereno: *Anywhere Out Of The World* på Palais de Tokyo (Paris), Pierre Huyghe på Centre Pompidou (Paris) og Dragsted og Elmgreen: *Tomorrow* på Victoria and Albert Museum (London). Alle tre udstillinger har anvendt greb fra forskellige kunstneriske praksisser, bl.a. teatrale, performative og scenografiske greb. Som gæst/publikum blev man, hvis man åbnede blikket, en del af iscenesættelsen – ikke nødvendigvis som en fysisk aktør, men på et kropsligt og tankemæssigt plan.

Derudover har vi fundet det relevant at have dialog med kunstnere, der arbejder i det stedsspecifikke felt. En dialog, som vi har opsøgt af nysgerrighed overfor andre kunstneriske vinkler og synspunkter. Samtalerne har bekræftet vores tankegang og har desuden fungeret som konstruktive indspark, der har påvirket vores undersøgelser og givet anledning til nye idéer og refleksioner. Alle kunstnersamtaler er videoregisteret og transkriberet.¹

Dialogpartnere undervejs i projektet

Udover kunstnersamtalerne har vi løbende haft dialog med kolleger omkring projektet. Koreograf Kitt Johnson har i udviklingsfasen af alle tre dele af WØ608 været en god og kritisk dialogpartner. Med Kitt Johnson diskuterede vi konceptuelle og kontekstuelle overvejelser. I tredje del har Kent Sjöström (ph.d. med afhandlingen *Skådespelaren i handling* (2007) fra teaterhøjskolen i Malmö) udfordret vores tanker omkring bl.a. metode.

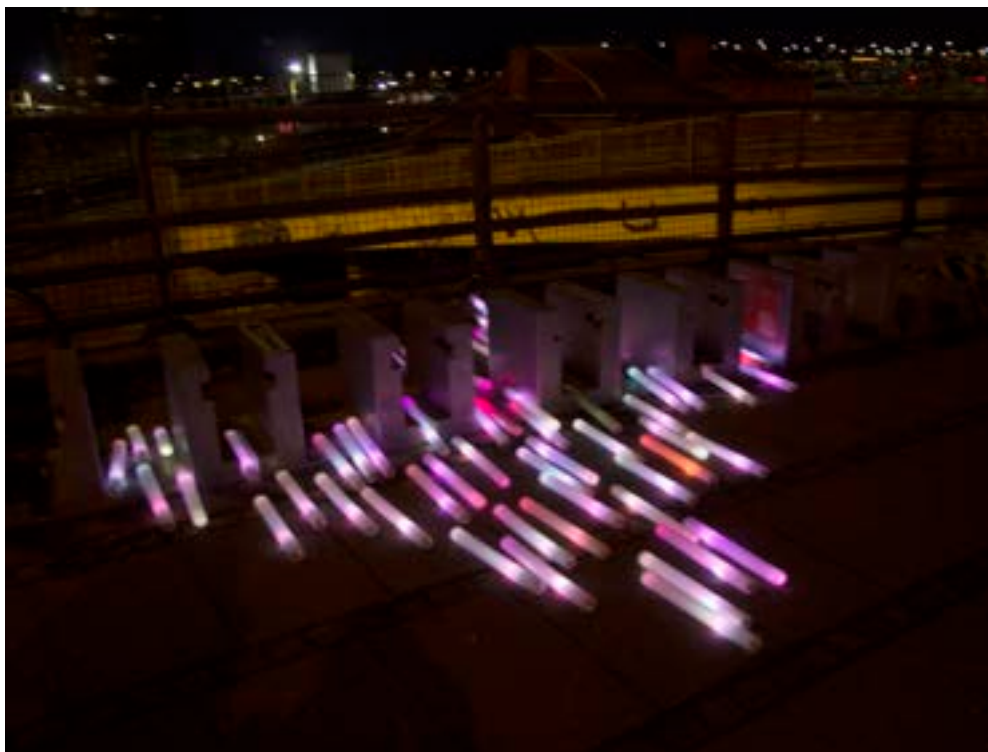
Efter hver iscenesættelse har det været interessant for os at tale med publikum om deres oplevelse af, kommentarer til og refleksioner over rummene. Oplevelserne var naturligvis personlige og subjektive, hvilket gjorde, at vi ikke kunne bruge dem som analyseredskab til iscenesættelserne. Men samtalerne og dialogen har givet os en dybere forståelse for, at man som iscenesætter tilbyder et 'materiale' til publikum. Et 'materiale', som indbyder publikum til en interaktion og refleksion.

Samarbejde med kunstnere/ studerende

Scenekunsten er 'gesamtkunst', hvor fagfæller med forskellige kompetencer sammen skaber værket. Denne præmis har vi haft lyst til både at indskrive os i og at udfordre. Vi har ønsket at åbne og inkludere andre i vores undersøgelsesfelt, dels for at dele viden og erfaring og dels for at undersøge kunstnerskabet. Vi har derfor hele vejen igennem projektet fundet det vigtigt at indgå forskellige former for samarbejder i skabelsen af iscenesættelserne både med professionelle udøvere og med studerende. Samarbejderne har udfordret vores blik og vores tankegang. At samarbejde med professionelle lyd- og lysdesignere har bidraget med endnu en vinkel på kunstnerskabet. At inddrage studerende som ligeværdige samarbejdspartnere er meget givende, da de repræsenterer en anden generation og et andet tankesæt. Det er desuden meget befriende at bevæge sig udenfor undervisningsrummet og ind i et fælles fagligt nysgerrighedsrum.

I første del af WØ608 arbejdede vi sammen med lyddesigner Inuk Thomsen. Inuk Thomsen skabte lydbilledet ud fra vores overordnede koncept. Dialogen med Inuk om lyduniverset påvirkede naturligvis de endelige værker.

Som tidligere nævnt valgte vi i anden del af WØ608 at inddrage to studerende, Ida Grarup Nielsen og Suni Joensen fra Den Danske Scenekunstskole som ligeværdige samarbejdspartnere i den eksperimenterende fase. Af planlægningsmæssige årsager var det dog ikke muligt at udføre alle eksperimenter i samarbejde. Men konceptet for iscenesættelsen udsprang af vores fælles arbejde. De studerende deltog også i visningen.



*WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser, eksperimenter.
Sted: Dybbølsbro / Yrsa Plads, København 2014. Foto: Barbara Wilson*

Ud fra vores overordnede koncept skabte Ida Jacobsen lyddesignet og Suni Joensen lysdesignet til iscenesættelsen i Barbara Wilsons lejlighed. I dialogen med dem omkring lyd og lys opstod en idé om to 'usynlige' statister. Lyden var en bearbejdning af stedets reallyd og blev afspillet i et loop fra de fem rum. Lyset afvikledes manuelt fra et af rummene og havde derfor et uforudsigeligt eller ikke-styret element. Det blev tydeligt, at lyden havde brug for 'live' brud, som ikke havde en arbejdet kvalitet. I to af rummene befandt sig derfor en 'usynlig' statist, som tilførte live-lyde.

METODISKE GREB

I WØ608 spillede en række begreber og metodiske greb en væsentlig rolle. De vigtigste af disse var begrebet stedsspecifik, begrebsparret offentlig/privat, rummet som arkitektonisk præmis og kroppen som redskab.

Det stedsspecifikke

Da projektets titel er *Stedsspecifikke iscenesættelser*, fandt vi det ved projektets begyndelse interessant at undersøge, hvad 'stedsspecifik' som begreb indeholder i en scenisk kontekst.

Stedsspecifik teater er enhver type performance, der opføres på et specifikt sted, som ikke er et teaterum eller en blackbox.

Stedsspecifik dans er skabt til et bestemt sted. Koreografien er genereret ud fra undersøgelser og fortolkninger af stedets unikke kulturelle karakteristika og topografi, uanset om de er af arkitektonisk, historisk, social og/eller miljømæssig karakter. En metode, der kan have en intention om at undersøge rummets skjulte betydninger for at kunne forstærke disse.

I samtalen med Kitt Johnson om hendes koreografiske arbejde kom vi bl.a. ind på, hvordan hun angriber sit stedsspecifikke arbejde som f.eks. festivalen *Mellemrum*. Hvordan hun italesætter begrebet. Kitt Johnson gjorde opmærksom på tre kategorier af det stedsspecifikke:

Stedssympatisk (Site Sympathetic) – f.eks. en Hamlet-forestilling, som ønskes opført i et ikke-teatralt rum, f.eks. på en havn. Forestillingen indeholder en tekst og en narrativ fortælling, som skal leveres. Forestillingen bliver derfor stedssympatisk, da location bliver en form for dekoration, som indgår i historien/teksten.

Stedsgenerisk (Site Generic) – her betyder stedet meget, da materiale genereres ud fra stedet. Forestillingen kan efterfølgende spilles på andre lokationer.

Stedsspecifikt (Site Specific) – her er rummet af så specifik karakter, at man ikke kan flytte materialet/forestillingen (som også her er genereret ud fra stedet) til et andet sted, uden at materialet ændrer sig radikalt.

De tre kategorier giver på enkel vis en definition af begrebet 'stedsspecifik'. Kategorierne giver os 'et par briller', hvormed vi mere specifikt kan reflektere over vores værks indplacering, hvorfor og med hvilket formål et sted vælges.

Især i projektets første del havde vi fokus på begrebet 'stedsspecifik' ud fra ovennævnte kategorisering. For WØ6 og WØo var stedet toneangivende og af afgørende betydning for iscenesættelsernes visuelle og kunstneriske udtryk. Vi er derfor tilbøjelig til at placere den i kategorien 'stedsspecifik'. Det kan dog diskuteres, om WØo kunne betegnes som stedsgenerisk, da materialet (iscenesættelsen, som er udsprunget af P6 – en 'black box') med mindre justeringer muligvis kunne flyttes til et andet sted, evt. til en 'white cube' (et udstillingsrum).

Begrebet 'stedsspecifik' bruges dog ikke udelukkende i teatret. Da vi gerne ville undersøge rummet, var det interessant at bruge begrebet 'stedsspecifik' som en åbning til dialog med andre kunstneriske genrer.

Stedsspecifik kunst er værker skabt til at eksistere et bestemt sted. Typisk tager kunstneren placeringen i betragtning i planlægningen og skabelsen af kunstværket. "I et historisk perspektiv er en stor del af kunsten knyttet til et specifikt sted. Ofte som bestillingsopgaver, hvor kunsten fx. er en integreret del af bygninger eller udformninger af pladser, parker m.m. Typisk får kunsten en symbolsk rolle og funktion på det sted, den befinder sig. Den fortæller en historie om stedet."²

I samtalen med stadsarkitekt Tina Saaby var det tydeligt, at det steds-specifikke også er et present begreb i byplanlægningen. På konferencen *Kunst, kvalitet og kulturel bæredygtighed*³ om kunst i det offentlige rum havde mange af indlæggene fokus på kunstens forbindelse til et specifikt sted. Der blev talt om kunst, der involverer byens beboere, om kunstnerens intervention af et offentligt sted, om det demokratiske fællesskab forstået som udveksling mellem værk og publikum, og om hvordan et tidsbegrænset kunstprojekt/værk påvirker stedet permanent for dem, som har oplevet det.

Tilgangen fra stedsspecifik-feltet har haft en stor indflydelse på projektet og bekræftet vores tankegang. Hvert rum har været generator for den visuelle iscenesættelse. Konkrete eksperimenter og undersøgelser er genereret ud fra det 'materiale', som rummene har tilbudt. Materialet her forstået som en aflæsning af rummets præmisser og funktion samt en kropslig og sanselig læsning. Et materiale, som vi har ønsket at forstærke med vores iscenesættelser.

Begrebsparret 'offentlig/privat' introducerede vi ved første ansøgning i maj 2013. Det offentlige rum definerede vi som et rum, hvor alle



WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser, research materialer 2013-2015.
Foto: Barbara Wilson

principielt har adgang. Det private rum definerede vi som et rum, der ejes af en eller få, og hvor man skal inviteres til for at få adgang.

'Offentlig/privat' som begrebspar har ikke været den afgørende faktor for iscenesættelserne af det visuelle udtryk. Men det er dog et begreb, som vi har diskuteret internt og med de kunstnere, vi har haft samtaler med. Vi har således brugt begrebsparret som et metodisk værktøj til at forstå, analysere og angribe et specifikt rum med. Et middel til at italesætte rummets tilgængelighed (alle, få eller færre), anvendelse og funktion. Men udelukkende at tale om de specifikke steder ud fra forståelsen af stedet som værende offentligt eller privat ville dog være for snæver og ufyldtestgørende en tilgang. Begrebet fortæller ikke om rummenes forskellighed og kvaliteter.

Rummets arkitektoniske præmis og daglige funktion

Som en indgang til arbejdet med iscenesættelserne har det været vigtigt at foretage en analyse af de givne rums arkitektoniske præmisser og daglige funktion: En aflæsning af rummets faktuelle arkitektoniske forhold, der beskriver de præmisser, vi må arbejde ud fra. En aflæsning, som beskriver rummets volumetriske og tektoniske forhold. En aflæsning, som beskriver rummets proportionering: Højde, længde, dybde – afstande som også kan beskrives i punkt, flade, linje og volumen. En aflæsning af rummets afgrænsning eller mangel på samme og dermed en udforskning af, hvad vi definerer som rummets afgrænsning.

En registrering af rummets indretning og af de materialer, som rummet er bygget af og/eller de materialer og/eller genstande/objekter, som er som en konstant del af rummet. Forhold, der ikke umiddelbart kan ændres uden radikalt at ændre eller ødelægge rummet. Forhold, som vi har måttet underordne os og/eller forholde os til.

Samtidig har det været vigtigt for os at registrere den daglige brug af de specifikke rum. Hvem bruger rummet? Hvilken funktion har rummet? Hvilke handlinger foretages i rummet i dagligdagen? Hvilke spor af bevægelser og handlinger findes i rummet? Informationer, der alle bidrager til forståelse af rummet.

Kroppens tilstedeværelse i rummet. Kroppen som et redskab til aflæsning af et rum

Vi har oplevet, at vi i vores analyse af rummets præmisser er blevet forstyrret af vores sanser. En ting er at beskrive, opmåle og registrere faktuelle forhold i et rum. En anden ting er, hvordan vi opfatter disse forhold kvalitativt.

Med en kvalitativ aflæsning forstår vi en aflæsning af et rum, der ikke er positivt eller negativt ladet. Det vil sige ikke en kvantitativ aflæsning af rummets præmisser, men en kvalitativ aflæsning, som opleves, når rummets kvantitative, målbare træk påvirker sanseorganerne. En skellen mellem en aflæsning af rummets præmisser og en aflæsning af de kvaliteter, som rummet tillægges gennem vores sansning af det.

I arbejdet med iscenesættelserne har vi investeret meget energi og fysisk tilstedeværelse for at kortlægge stedernes typografi for derigennem at forstå relationen mellem kroppen og de specifikke rum. Herunder har vi talt om, at kroppen og sanserne bruges som et 'redskab' til analyse af et rum. 'Et redskab', der sanser, modtager, forstår og aflæser et rum.

I løbet af projektets tre dele har vi talt mere og mere om det 'materiale', som vi med iscenesættelserne har tilbudt publikum. Hvordan 'materialet' er publikums indgang til en rumlig, sanselig og kropslig interaktion samt en mulighed for publikum for at definere eller opleve rummet på ny. En interaktion mellem publikum og værk, som er uafhængig af vores kunstneriske intention. I samtalerne med publikum har det f.eks. være interessant, at flere fortæller, at Yrsa Plads nu efterfølgende for dem har spor af WØ8, og at de i Landbohøjskolens Have har fundet 'deres sted'.

Dette tydeliggør for os et aspekt af arbejdet med scenekunst, som omhandler dialogen med publikum. Vi kan lære noget ved at være nysgerrige over for refleksionerne fra vores publikum. Vi har meget specifikke intentioner med vores iscenesættelser. I dialogen med publikum kan vi lære noget om, hvordan vores intentioner modtages, og/eller hvilke refleksioner, som iscenesættelsen afstedkommer. En af scenekunstens præmisser er, at vi ikke kan styre publikums tanker eller



WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser.

Sted: Butik, Nikolaj Plads 9, København 2013. Foto: Barbara Wilson

reaktioner. Men vi kan som iscenesættere være opmærksomme på at efterlade plads til, at publikums egen fantasi og kropslige erfaringer kan udfolde sig.

FOKUSPUNKTER

Vi har undervejs i projektet haft tre fokuspunkter, som har styret processen: Tidslighed, den åbne proces og projektet som æstetisk grundforskning.

Tidslighed

Under arbejdet med iscenesættelserne

Ofte skabes en scenografi ved tegnebordet ved hjælp af modeller og 3D-computerprogrammer i en dialog mellem tekst og det visuelle aspekt. WØ608 har krævet en anden arbejdsform, hvor materialet blev genereret ud fra læsning af rummet. Alle undersøgelser, eksperimenter og samtaler er derfor foregået på de specifikke steder.

For os har projektet tydeliggjort, hvor essentiel en betydning det har at investere tid og opmærksomhed for derigennem at opnå nye erkendelser eller indsigter om det specifikke steds fortælling og potentiale. Gennem sansningen og en kropslig mapping af stedet opstår en mulighed for at opdage aspekter og nuancer, som ved første øjekast ikke træder frem. Den kropslige læsning af og læring om et specifikt sted kræver tid. Det føles næsten, som om læsningen bevæger sig fra benene (efter timers traven rundt) til hovedet.

Det, at investere tid i at forstå et specifikt sted, synes at være en strategi og metode, som man kan drage nytte af i arbejdet med en iscenesættelse på flere niveauer end udelukkende i det stedsspecifikke felt. Der synes at være forskel på en analytisk tilgang og en kropslig tilgang. I den kropslige læring omkring et sted er fokus ikke udelukkende på italesættelse og analyse – sansningen får også mulighed for at udfolde sig. Ved udelukkende at foretage en analyse efter korte besøg mister man muligvis den kropslige erfaring og den erkendelse, som kommer gennem den kropslige oplevelse over tid. Som iscenesætter er man interesseret i at 'stemme' sit publikum på en særlig måde (muligvis at tale til publikums sanselighed). Derfor synes det vigtigt som iscenesætter selv at have oplevet denne sanselighed kropsligt og ikke udelukkende at have udtænkt en strategi eller et koncept for publikums 'stemthed' analytisk ved skrivebordet.

Værkvisninger

Mange teatrale iscenesættelser har et på forhånd fastsat tidsrum og et dramaturgisk forløb med en begyndelse og en slutning. Hvorimod udstillingsrummet tillader publikum selv at vurdere i hvilken udstrækning og rækkefølge, de vil fordybe sig i værkerne. På sin vis refererer vores tanke om et åbent tidsrum for publikum derfor mere til udstillingsrummet end til teatterummet.

Værkvisningerne er udelukkende foregået på en dag (bortset fra WØ6, som forløb over tre dage) inden for en specifik tidsperiode. Derfor har vi naturligvis diskuteret, hvilken indflydelse valg af en given tidsramme havde på det æstetiske udtryk. Desuden har vi diskuteret tidsrum i forhold til publikums oplevelse. For os har det været vigtigt ikke at diktere, hvor længe publikum skulle opleve iscenesættelserne. Vi har

ønsket at give publikum friheden til selv at afgøre, hvor længe iscenesættelsen skulle vare for dem. Nogle har brugt kort tid, andre er blevet meget længe.

Den åbne tidsramme forvirrede flere. Men langt de fleste kommenterede efterfølgende, at det åbne tidsrum var et privilegium. En åbenhed, som gav dem som publikum en særlig indgang til værket – som indbød til en form for medejerskab.

WØ608's udstrækning

Projektets tre dele løb over perioden juni 2013 til december 2015. Formelt løb første del fra juni 2013 til februar 2014, anden del fra juni til december 2014 og tredje del fra marts til december 2015. Dog har vi ikke opfattet projektet som opdelt. For os har projektet strakt sig over en tidsperiode på 2,5 år. Den indledende fase (beskrivelsen af projektet, der omhandlede afklaring og definerings af undersøgelsesfeltet) var et vigtigt fundament for hele projektet.

Dog har det haft stor betydning, at projektet har været opdelt i tre faser. Refleksionen mellem faserne har givet anledning til at træffe nye rumlige valg og har dermed tydeliggjort erkendelser omkring og fokusskift i vores arbejdsproces.

Den åbne proces som formidlingsstrategi

Indgangen til projektet har været en grundlæggende nysgerrighed overfor det kunstneriske felt.

Med WØ608 har vi fundet det vigtigt åbent at dele tanker om projektet med vores samarbejds- og sparringspartnere, bredt med vores faglige netværk samt når vi har reflekteret over projektet med fagfæller på Den Danske Scenekunstskole.

Det var således vigtigt, at projektet var en åben proces. I den lukkede proces synes viden at forblive 'inde' i projektet. Formidlingen benytter sig af terminologi, der taler til en snæver fagkreds. Den åbne proces har derimod som en præmis et ønske om rummelighed, hvor undren og forundring deles, og hvor fagsproget og fagligheden deles og inspireres af mødet med det tværdisciplinære felt.

I forbindelse med formidlingen af et KUV-projekt kan det være relevant at reflektere over, hvem man anser som sine fagfæller. Er fagfællen personen med samme specifikke faglighed, eller opfattes fagfællen som kollegerne inden for et bredere defineret kunstnerisk felt? På Den Danske Scenekunstskole har der været forskellige opfattelser af begrebet fagfælle i KUV-sammenhæng. Da teatret som udgangspunkt er 'gesamtkunst', har det for os været naturligt at ønske en bred faglig dialog. Da vores kolleger ikke nødvendigvis har samme arbejdsform som vores, har det derfor krævet en stillingtagen til, hvordan vi ønskede at formidle projektet. Vi har f.eks. efterstræbt en tydelighed og præcision i beskrivelsen af vores begrebsapparat, arbejdsform m.v.

Principielt synes det naturligt, at en af KUV-projekternes opgaver er at skabe dialog – ikke udelukkende indenfor en snæver intern faggruppe, men på tværs af faggrænser. For os har en af de store gevinster været den forskelligartede dialog, som er opstået i kølvandet på projektet. En dialog, som forhåbentlig udfordrer og udfolder vores fagligheder, fagområder og faggrænser og dermed indskriver sig i en uddannelsesinstitutions udvikling. Det er f.eks. tydeligt, at projektet på Den Danske Scenekunstskole har genereret en diskussion om og bredere forståelse af, hvad en iscenesættelse er. At iscenesættelse er et begreb, som ikke udelukkende beskriver instruktørens arbejde, men hele værket (bestående af adskillige indbyggede afhængige delkomponenter), som publikum præsenteres for.

Dokumentation af processen

Vi har løbende dokumenteret projektet for at give interesserede mulighed for at få indblik i vores arbejde. Vi valgte hertil to formater: En blog og en Facebook-side. Facebook-siden brugte vi som en scrapbog eller skitsebog med links til udstillinger og spændende artikler, links til korte videoklip af eksperimenter og kunstnersamtaler, fotos af processen m.v. Bloggen brugte vi mere som et fælles opslagsværk over projektet med fotomateriale af proces og værker, links til videodokumentation af værker, links til transskriberede interviews og nedskrevne refleksioner i forbindelse med fremlæggelser m.v.

Fremlæggelser - refleksioner

I formidlingen af projektet har vi tilstræbt at have et skarpt blik for det visuelle aspekt af projektet. Vi har set fremlæggelsen som en iscenesættelse i sig selv. Det har givet os et fokus på og en bevidsthed omkring, hvordan vi ville formidle vores refleksioner over værker, metode og proces. Desuden syntes vi, at det var vigtigt, at det rumlige og visuelle aspekt var nærværende i fremlæggelsesrummet. Det har betydet, at vi har iscenesat de rum, som vi har fremlagt i, og samtidig været bevidste om vores fremtræden, tale og placering i rummene. Det vil sige, at vi har været bevidste om det performative element, som en fremlæggelse rummer.

Præmisserne for vores fremlæggelser har været forskellige. Efter første fase havde vi en måned, efter anden to uger, og efter tredje havde vi to måneder til at forberede fremlæggelsen. Det synes indlysende, at forberedelsen af en fremlæggelse kræver tid, da det kræver tid at nå til erkendelse af, hvilke erfaringer man har gjort sig. Derfor er det tydeligt, at refleksionerne i den fremlæggelse, hvor vi 'kun' havde to uger fra værkvisningen til fremlæggelsen, blev mindre fyldestgørende.

Da forberedelsestiderne fra værkvisning til fremlæggelse var forskellige, betød det også, at vi afprøvede forskellige fremlæggelsesformer. Vi vil ikke uddybe det her, men blot konstatere, at det synes afgørende med refleksionstid efter en værkvisning. Tid giver fremlæggelsen dybde. Dermed opnår man en anden dialog med sine fagfæller ved fremlæggelsen. En dialog, som kan betyde, at man i mødet med sine fagfæller opnår nye erkendelser omkring projektet.

KUV som æstetisk grundforskning

Vi anser os som udøvende skabende kunstnere, som praktikere. I vores optik er det eksperimentelle kunstneriske arbejde et nødvendigt fundament for at opnå kunstnerisk udvikling og indsigt. Praktikerer genererer viden, som kan blive til kundskab. Vi har i WØ608 bevidst valgt ikke at referere til en klassisk akademisk teoridannelse, men har haft fokus på at referere til kunstnerskabet – ikke alene vort eget kunstnerskab, men bestemt også andre udøveres.

Selv om WØ6o8 indskrives sig i en scenekunstnerisk kontekst, mener vi, at projektet samtidig indskrives sig i og kan gå i dialog med en tværdisciplinær kunstnerisk kontekst. I dag synes det ikke vigtigt specifikt at kategorisere værker. Mange kunstnere og værker 'låner' fra andre kunstneriske discipliner, både når det gælder metode og strategi.

WØ6o8 har haft stor betydning for os som kolleger, undervisere og udøvende kunstnere. WØ6o8-projektet har som udgangspunkt ikke handlet om at opfinde noget nyt. Projektet har givet os en mulighed for at fordybe os i en fælles passion omkring det visuelle og rumlige aspekt af scenekunsten. Samarbejdet har tvunget os til at reflektere over den tavse erkendelse og viden, som projektet har genereret. WØ6o8 tydeliggør derfor vores faglige sprog og metodiske tilgang, hvilket betyder, at projektet kan opfattes som en form for kunstnerisk grundforskning.

Projektet har givet os en større bevidsthed om et specifikt rums betydning og mulighed for at skabe visuelle fortællinger/historier. Det har givet os en erkendelse af, at en aflæsning af et rums præmisser og kvaliteter kan skabe grundlaget for konceptet for en iscenesættelse. Projektet har desuden haft stor fokus på dialogen og refleksionen omkring rums iboende narrative fortællinger og på, hvilket 'materiale' vi som iscenesættere tilbyder vores publikum.

Selv om WØ6o8 formelt afsluttedes ved udgangen af 2015, ser vi ikke projektet som afsluttet.

Projektet lever videre i vores kunstneriske praksis og påvirker vores undervisning. Pt. er der på Den Danske Scenekunstskole ikke planlagt undervisningsforløb, som specifikt forbinder sig til WØ6o8. Dermed ikke sagt, at den viden, som projektet har genereret, går tabt. Projektet har i sin udstrækning haft stor indflydelse på vores fælles og individuelle tankegang og givet os en ny bevidsthed om blandt andet metode og strategi – noget, der alt sammen påvirker vores daglige undervisning: Denne viden, som projektet har genereret, er blevet til en del af vores undervisningsmetode.

OVERSIGT OVER UDVALGT MATERIALE OG DOKUMENTATION

WØ608 Oversigt over kunstnersamtaler – i overskriftsform

Koreograf Anders Christiansen: Rummet set indefra - rummet set fra performerens perspektiv.

Koreograf Kitt Johnson: Det stedsspecifikke felt. Kropslig mapping af et sted.

Kunstnerduoen benandsebastian; Ben Clement og Sebastian de la Cour: Arbejdsprocessen som kunstnerduo. Udfordringer og fordele.

Stadsarkitekt Tina Saabye: Ophold og bevægelse i det offentlige rum. Skalaforhold i byrummet - skalaforhold kan skabe øjenkontakt. Ændring af bystrukturen.

Arkitekt/designer Johan Carlson: Iscenesættelse af publikums møde med et museumsrum.

Scenograf Carsten B. Kristensen: Rammesætning af en kunstnerisk situation. Vi skaber selv vores kontekst i et rum, men vi må have opmærksomhed på de allerede eksisterende spor i rummet. Manuskriptet (teksten), som vi iscenesætter, er bearbejdet produkt. Teksten beskriver en kontekst.

Scenograf og uddannelsesansvarlig på DDSKS Ralf Richard Strøbech og underholdningsredaktør på TV2 Thomas Richard Strøbech: Blikket på/for publikum

Instruktør og uddannelsesansvarlig på DDSKS Inger Eilersen: Instruktøren og iscenesættelsen. Instruktørens blik for rummet.

WØ608 Dokumentation

WØ608 blog:

<http://charlobar.tumblr.com/>

WØØW på Facebook:

<https://www.facebook.com/pages/WØØW/122476361241156>

WØ608 Iscenesættelser

Iscenesættelser:

Charlotte Østergaards butik på Nikolaj Plads 9

WØ6: <https://www.youtube.com/watch?v=VffoM6FHlaA>

P4 på Den Danske Scenekunstscole

WØo: <https://www.youtube.com/watch?v=nxYjoeUrBTc>

Yrsa Plads v. Dybbølsbro

WØ8: https://www.youtube.com/watch?v=YMoMl_noJ_4
Barbar Wilsons lejlighed + Landbohøjskolens Have

WØ6o: <https://www.youtube.com/watch?v=jgiXv1z55Vo>

Den opsøgende del af WØ608

Videouddrag af interviews:

Samtale med Johan Carlsson:

<http://youtu.be/3wbSzoENOWA>

Samtale med Kitt Johnson:

http://youtu.be/A_Ln-UYFENY

Samtale med Ben og Sebastian:

<http://youtu.be/UOKSkOgilnA>

Koreograf Andres Christiansen:

<https://www.youtube.com/watch?v=GlMgIsNpiSo>

Scenograf Karsten B. Christensen:

<https://www.youtube.com/watch?v=tQc16xioSzw&feature=youtu.be>

Stadsarkitekt Tina Saabye:

<https://www.youtube.com/watch?v=a4eMlnqoH7Q&feature=youtu.be>

Udstillingslinks:

Elmgreen & Dragsted:

<http://vimeo.com/74735390>

[http://www.timeout.com/london/art/
exclusive-elmgreen-and-dragset-video-interview](http://www.timeout.com/london/art/exclusive-elmgreen-and-dragset-video-interview)

Pierre Huyghe:

<http://www.youtube.com/watch?v=oKLtHMu-2aY>

Den udøvende del af WØ608

Videoregistrering af undersøgelser:

Yrsa Plads:

<https://www.youtube.com/watch?v=4UgHtYpARBg&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=YgU6bRzA2T4>

[https://www.youtube.com/watch?v=WPEfJDb-
DjDQ&list=UUORKef2rHUSfVAuSOPbqArw](https://www.youtube.com/watch?v=WPEfJDb-DjDQ&list=UUORKef2rHUSfVAuSOPbqArw)

<https://www.youtube.com/watch?v=MI6JGzUfy7o&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/>

[watch?v=xq_LATvUnHM&list=PL79E12162A33F7C81&index=40](https://www.youtube.com/watch?v=xq_LATvUnHM&list=PL79E12162A33F7C81&index=40)

Barbara Wilsons lejlighed:

<https://www.youtube.com/watch?v=intwWGeqxJs>

Landbohøjskolens Have:

https://www.youtube.com/watch?v=GgX-OgSR_mQ

<https://www.youtube.com/watch?v=VrT1dnb6BOQ>

Den reflektoriske del af WØ608

Uddrag af samtaler med refleksionspartner Kitt Johnson omkring WØ8:

I processen:

<https://www.youtube.com/watch?v=VokEt5mKiz8&feature=youtu.be>

Evaluerings:

<https://www.youtube.com/watch?v=I5APnbXelb8&feature=youtu.be>

1. En liste over interviews/samtaler findes til slut i denne artikel.

2. Definition citeret fra <http://kunststeder.dk/tema/stedsspecifik-kunst-en-oversigt>

3. Afholdt af Statens Kunstfond på Det Kongelige Bibliotek i København d. 4.11. 2015.

Jacob Anderskov er pianist, komponist og orkesterleder. Lektor på Rytmisk Musikkonservatorium i København, hvor han bl.a. er ansvarlig for faggruppen for Kunstnerisk Udviklingsarbejde. Jacob Anderskov har optrådt i de fleste vestlige lande med en lang række egne orkestre. Han har udgivet over 20 albums som kapelmester siden 2001, har modtaget adskillige Danish Music Awards og Kunstfondens 3-årige arbejdslegat 2004-2007. Mere info om musik og virke på <http://jacobanderskov.dk>

HABITABLE EXOMUSICS

*Et kunstnerisk udviklingsvirksomheds-projekt,
2014-2015*

Af Jacob Anderskov

Mit projekt *Habitable Exomusics* var finansieret af Kulturministeriets pulje for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed (KUV) og forankret på Rytmisk Musikkonservatorium (RMC). Projektet var et af de syv projekter, som blev støttet i første år af puljens eksistens, det løb henover perioden januar 2014 – august 2015 og er således afsluttet godt et halvt år, før denne tekst er forfattet. Der vil i teksten her forekomme et vist genbrug af passager fra min offentliggjorte skriftlige refleksion i forbindelse med projektet.

Når jeg ser tilbage på projektet i dag, står visse aspekter meget klart for mig, som jeg ikke kunne se – eller i det mindste ikke formulerede – før projektet var færdigt. Det handler om min overordnede motivation for at lave projektet. For at forklare lidt om denne motivation vil jeg forsøge at beskrive, hvor jeg stod kunstnerisk, før projektet gik i gang.

Dybt inde i mine personlige kunstneriske begrundelser for at lave dette projekt lå en slags nysgerrighed omkring en række egenskaber ved mit personlige musikalske sprogs grammatik. Man kan kalde det en strukturel nysgerrighed gående på, hvad min musik bestod af – hvad dens egentlige, sprogligt-strukturelle kerne var. Men det kan også opfattes som en improvisations-metodisk nysgerrighed gående på forholdet mellem inspiration og struktur, og mellem øvelse/forberedelse og performance. Er kernen i det improviserede udtryk kvaliteter det inspirerede øjeblik, eller er et sådant *inspireret øjeblik* et mindre væsentligt afbræk fra udtrykkets sprogligt-strukturelle kerne?

Jeg havde i de fleste år af mit hidtidige professionelle virke inden

projektets start set den musikalsk-grammatiske konceptualitet som noget, der hørte hjemme i forberedelsen til at improvisere eller komponere, og ikke som sådan i det skabende øjeblik. Altså at beslutninger omkring strukturer hørte hjemme i øvelokalet, mens at der under selve koncerten eller indspilningen udelukkende var tale om en sansning af situationen, akustikken, samspillet, og en bidragende spontan reaktion baseret på den intuitive sansning uden skelen til, hvilken musikalsk substans dette måtte afstedkomme. Dette havde fungeret rigtig fint i de første mange år af mit professionelle virke. Jeg spørger mig selv i dag, om den kunstneriske succes, som tilgangen forekom mig at have, stammede fra den indramning af udtrykkets sprog, som opstod alene gennem min mindre erfaring – altså om mine personlige begrænsninger blev til rammen om improvisationernes sprogtone. Det kunne i hvert fald forklare den bevægelse, som jeg havde observeret på det seneste: I takt med at jeg fik mere erfaring og følte mig mere ubegrænset som improvisator, var det, som om mine mest 'inspirerede øjeblikke' ikke nødvendigvis var dem, som lød bedst, når jeg lyttede til mine egne koncertoptagelser bagefter. Og, med et andet eksempel, som om mine improviserede solokoncerter var nået til et tomrum, hvor næsten alt var muligt, men ikke alle idéer fremstod som særligt frugtbare.

Man kan gå så vidt som til at sige, at jeg var begyndt at fatte mistro til min egen inspiration i øjeblikket, ikke mindst når den kaldte på at adlyde en indre grammatisk gravitation i materialet, som i retrospekt måske ikke burde adlydes. Samtidig var jeg oprigtigt nysgerrig efter at afdække, hvad de centrale struktureringsprincipper i min musik var – og hvad de kunne være. Denne nysgerrighed var forudsætningen for at få de idéer, som projektet hvilede på.

Projektets titel, *Habitable Exomusics*, er rent metaforisk, det vil sige ikke musikfagsproglig. *Habitable Exomusics* er et ordspil over udtrykket habitable exoplanets, som betyder beboelige planeter i andre solsystemer. Altså 'beboelig, men usædvanlig musik'. *Exo*-metaforen handler om det kreative element i musikken. Forstået sådan at denne musik til dels opererer med andre typer sammenhængskræfter (gravitationer) end meget andet improvisations- og groove-baseret musik. Ideelt set en 'musik med andre typer gravitation end jordens/historiens tyngdekraft'. Metaforen 'gravitation' tænkes her at være

en fællesbetegnelse for de principper og bagvedliggende strukturer, som holder musikken sammen på et musikalsk-grammatisk niveau. Musikkens *habitability* – beboelighed – handler om musikkens åbenhed for improvisation og med-skaben fra musikerne samt i sidste ende om lytterens chancer for at indtage og 'bebo' musikken.

Min projektbeskrivelse lød i sin korteste form sådan her:

Projektet vil undersøge posttonale strukturerings-principper. Det beskæftiger sig med uudnyttede muligheder for nye udtryksformer indenfor improvisationsmusikken ved undersøgelser af mulige måder at organisere det musikalske materiale på – og med relevante praktiske og kreative måder at finde plads til disse i improviseret musik.

Min tanke var blandt andet, at der indenfor den gennemkomponerede musik er udviklet mange former for musikalsk abstraktion, som umiddelbart kan synes vanskeligt forenelige med den praktisk/pragmatiske virkelighed, man står i som improvisator, fordi alting skal foregå i nuet. Parallelt hermed er der opstået forskellige posttonale struktureringsmåder mange steder i det internationale improvisationsmiljø, og i min egen praksis havde jeg udviklet en del tilsvarende koncepter. Jeg ville i projektet forsøge at forene definerbare struktureringsprincipper med den praktisk/intuitive realitet, der ligger i at være improvisator.

Det ledte til ansøgningens problemstilling eller *research question*:

Gennem min egen kunstneriske praksis vil jeg undersøge:

- I hvor høj grad det er muligt at anvende definerbare posttonale struktureringsprincipper i mine improvisationer, samt
- Hvilke af disse principper som bedst lader sig anvende i mit improvisatoriske univers.

Projektets arbejdsformer var fra begyndelsen inddelt i en række faser, som her i tilbageblik kan formuleres som følger:

- 1) Projektet tog udgangspunkt i en detaljeret *kortlægning* af struktureringsprincipper i min egen musik, herunder især måder at strukturere kompositioner, sammenspilsformer og improvisationsstrategier inden for en ikke-akkordbaseret, posttonal æstetik. Fælles

for struktureringsprincipperne var og er, at de er anvendelige i improvisationssammenhænge.

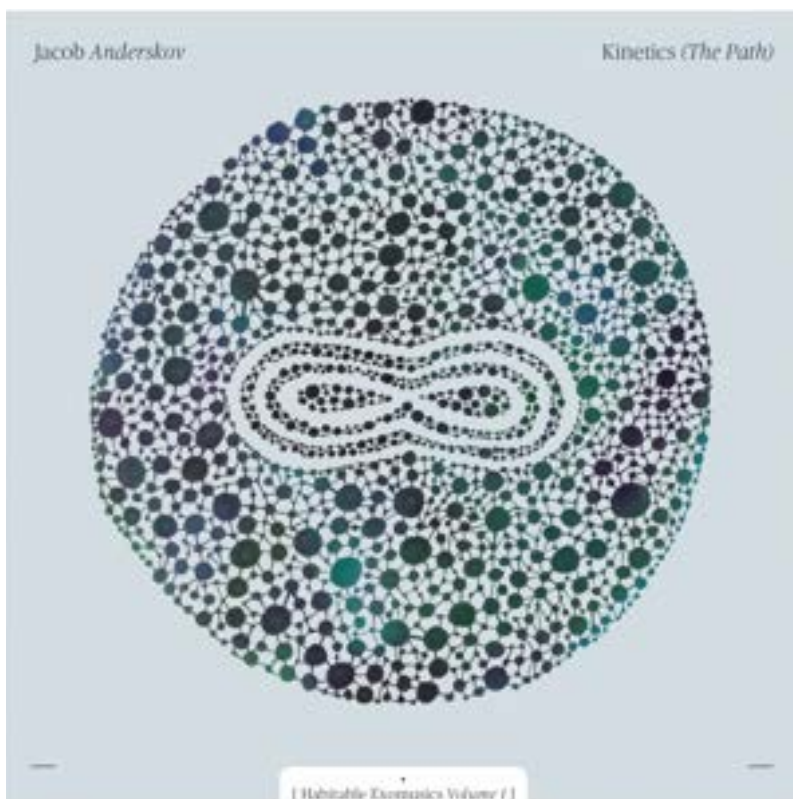
- 2) De forskellige tilgange/koncepter blev spejlet i en international kunstnerisk praksis inden for feltet gennem en række interviews med udvalgte internationale profiler fra improvisationsmusikken.
- 3) Herudfra komponerede, indstuderede, indspillede og udgav jeg en række nyskrevne værker. Et kodeord for mig i dette arbejde var, at mine nye kompositioner var *prototypiske* for de kortlagte struktureringsprincipper.

Projektets output bestod i:

- En album-trilogi: 3 forskellige udgivne albums (CD, download, streaming & soundcloud)
- 12 blog-indlæg om projektet, publiceret på Rytmask Musikkonservatoriums hjemmeside, rmc.dk
- En mere teoretisk tekst om projektets musikteoretiske dimensioner med nodeeksempler fra projektets kunstneriske output, publiceret på rmc.dk
- En samling af interviews med toneangivende internationale improvisatorer, publiceret på rmc.dk
- Koncerter med materiale fra projektet i løbet af projektperioden i bl.a. København, Aalborg, Lemvig, Gentofte, Hillerød, Ballerup, Ishøj, Oslo, Beograd, Karagujevac, Indija, Edinburgh, Nuuk, Amsterdam, Rotterdam, Groningen og Aarhus
- En offentligt annonceret *Final presentation* på Rytmask Musikkonservatorium i august 2015, bestående af en 25 minutters koncert, en times mundtlig præsentation, respons fra 2 internationale opponenter, samt spørgsmål fra salen
- Andre præsentationer af projektet på bl.a. Rytmask Musikkonservatorium, Syddansk Musikkonservatorium, Den Danske Filmskole og Det Kongelige Danske Musikkonservatorium,
- Undervisningsforløb på RMC med udgangspunkt i projektet
- Nodemateriale til de i projektet opståede kompositioner, publiceret som pdf via min hjemmeside jacobanderskov.dk
- Ekstra kunstnerisk materiale (audio, video), tilgængeligt online
- Video-interviews om projektet, online

Den kunstneriske praksis under forløbet handlede som nævnt blandt andet om at skabe prototypiske værker med udgangspunkt i de afdækkede struktureringsprincipper. Oprindelig var planen, at jeg primært skulle arbejde frem mod én forkromet afsluttende indspilning. Jeg indså dog tidligt, at det kunne være en idé at inddrage studerende i mit løbende arbejde. Jeg valgte to særligt talentfulde studerende, som jeg afprøvede de nye kompositioner med, nemlig Adam Pultz Melbye på bas og Anders Vestergaard på trommer. Dette ensemble blev senere døbt *Kinetics*. TV-stationen DRK valgte, at vores første koncert nogensinde (som jeg egentlig havde tænkt skulle have en ret low-profile test-karakter på grund af materialets afprøvende natur) skulle indspilles og sendes i sin helhed i fjernsynet. Det kan man kalde at få en deadline foræret, eftersom musikken ikke tilnærmelsesvis var komponeret endnu, da jeg seks uger før koncerten fik at vide, at det hele skulle i fjernsynet. Derfor har 1 times musik fra projektets tidligste fase samt tilhørende TV-interview om musikken været sendt på DRK i juli 2014. Derudover valgte jeg – på grund af mine arbejdsformer, som i høj grad foregik alene og ofte ved klaveret – at en del af projektets kunstneriske resultat måtte være en række solokoncerter og en solo-indspilning. Jeg fastholdt, at der derudover til sidst skulle være en afsluttende indspilning. Men i takt med at ensemblet med de studerende tog form, blev det klart for mig, at det også skulle dokumenteres som en del af projektets 'officielle' output, indspillet med de samme studerende – materialet begyndte simpelthen at *tilhøre* det ensemble. At bringe dette dybt gennemarbejdede materiale ud til et hold internationale musikere, som ikke havde været med i udviklingen af materialet fra grunden, virkede ikke længere så relevant som oprindelig forudset. Jeg besluttede derfor dels, at alt materiale vedrørende ensemblet *Kinetics* skulle indspilles kun af *Kinetics*, dels at den afsluttende internationale indspilning skulle være med musikerne Gerald Cleaver på trommer, Nils Davidsen på bas og mig selv på klaver, at den skulle indspilles i Rainbow Studio i Oslo, og at den skulle være helt improviseret.

Sådan kom jeg frem til den trilogi, som blev projektets kunstneriske output: Tre plader med tre forskellige line-ups, udgivet henover sommeren 2015:



Kinetics (the Path) –

Habitable Exomusics volume I

... ILK244CD.

Jacob Anderskov - piano. Adam Pultz Melbye - bas.

Anders Vestergaard - trommer.

Indspillet i The Village, Kbh, Januar 2015.

Musik komponeret af Jacob Anderskov.

Release 26. juni, 2015.



Statics (the Map) –

Habitable Exomusics volume II

... ILK245CD.

Jacob Anderskov – solo piano.

Musik af Jacob Anderskov.

Indspillet i Rainbow Studio, Oslo, december 2014.

Release 21. august, 2015.



Dynamics (the Terrain) –

Habitable Exomusics volume III

... ILK246CD.

Jacob Anderskov – piano. Nils Davidsen – bas.

Gerald Cleaver – trommer.

Indspillet i Rainbow Studio, Oslo, maj 2015.

Musik af Anderskov, Davidsen & Cleaver.

Release 25. september, 2015.

Jeg forestillede mig – med et citat fra pressemeddelelsen – hele Habitable Exomusics-trilogien som

et forsøg på en kunstnerisk radikaliseret sammenfatning af mit musikalske sprog indtil nu, og samtidig forhåbentlig en slags transcendens af min hidtidige lyd. [...]

De tre covers forholder sig frit til spørgsmålet om de beboelige steder, som denne trilogi kredser om. Hvis menneskeheden nu endelig fandt en beboelig planet et andet sted, ville den så indeholde f.eks. komplekse proteinlignende molekyler? Eller ser vi på coveret snarere, at planetens overflade indeholder netværks-strukturer ligesom vores veje eller fiberkabler? Eller ville vi på en beboelig planet finde ældgamle symboler som levn fra tidligere civilisationer – og ville sådanne levn minde om ældgamle symboler fra vores egen planet?

Lidt uddybning om de enkelte albums, og om metaforikken i titlerne:

Volume I, *Kinetics (the Path)*, er som nævnt indspillet sammen med to studerende.

Titlen, *Kinetics* (kinetikken), er det område af fysikken, som beskriver legemer i bevægelse – fodbolde, droner, trommestikker, planeter etc. – uanset om denne bevægelse foregår gennem et terræn eller gennem det ydre rum til en anden planet. Musikken på dette album kredser om bevægelse, puls, kræfter i bevægelse, relationer og flow.

Undertitlen *the Path* – som også konnoterer bevægelse – åbner muligheden for en mere åndelig vinkel på bevægelsestemaet. At en bevægelse kan være en rejse, indre såvel som ydre. Albummet består af otte nye kompositioner, som så at sige 'strengt overholder en Habitable

Exomusics-grammatik'. Denne loyalitet over for en række koncepter og den afprøvende natur af aktiviteterne fik mig til at tænke på ensembles aktiviteter som en slags anvendt teori (på godt og ondt). Jeg forestillede mig ensembles aktiviteter som kernen i mit projekts metodologi: Både komposition og indstudering som direkte knyttet til projektets undersøgelser. Jeg skelede til, at ordet 'metode' stammer fra det græske ord *METHODOS*, som betyder 'the *path* one follows to reach one's goal'.¹

Volume II, *Statics (the Map)*, er soloklaver-albummet. Denne plade forsøger at give et billede af det kort, som processerne omkring skabelsen af volume I ledte frem til.

Titlen, *Statics* (statikken), refererer til et område af fysikken, som beskæftiger sig med tryk, kræfter og momenter på fysiske systemer i statisk ligevægt (equilibrium). Uanset om det drejer sig om satellitter i kredsløb, æbler på grene eller stemte strenge på et instrument.

Et kort (jvf. undertitlen *the Map*) giver normalt et overblik over et område. En kortlægning kan dog også referere til en aktivitet, en tankegang eller en række mulige fremtidige handlinger. På denne måde åbnes for en mere metafysisk vinkel på kort-metaforen.

Det 'statiske' element på volume II kan forstås som antitesen til det 'kinetiske' på volume I. Og som en konstatering af, at den konstante udveksling af bevægelsesenergi, som er et omdrejningspunkt på *Kinetics*-pladen, er væsentligt forskellig fra, hvad der kan ske på en plade med kun én musiker. Her, solo, er der måske snarere tale om en introspektiv kontemplation over vores placering og muligheder i kosmos. Måske endda en destillation af hele Habitable Exomusics-universet.

Volume III, *Dynamics (the Terrain)*, er indspillet i et take i Rainbow Studio sammen med Gerald Cleaver & Nils Davidsen.

Titlen, *Dynamics* (dynamik), er i den klassiske mekanik næsten synonym med kinetik, og beskæftiger sig også med kræfter og deres effekt på bevægelse. Men ordet dynamik, der stammer fra det græske ord for kraft, har mange andre betydninger, som vi kender det fra bl.a. aerodynamik, termodynamik, gruppodynamik og, ikke mindst, musikalsk dynamik.

Undertitlen, *the Terrain* (terrænet), er på en lignende måde tænkt som en transcendens af begreberne 'path' (sti) og 'map' (kort) på volume I & II. Den relaterer til tanken om, at improvisation indenfor musik til tider kan sammenlignes med at gå en tur i et landskab, hvor man afsætter fodspor (=musik) – ikke fordi man tilsigtede det, men fordi det simpelthen er et biprodukt af at gå. 'Terrænet' symboliser også hele eksistensen hinsides vores planer ('the path') og vores forståelser ('the map'). Og man spørger sig selv: Er dette terræn beboeligt? Kunne jeg blive her? Leve her?

Albummet *Dynamics (the Terrain)* er, tænker jeg, syntesen af Kinetics-Statics-dialektikken. Det omhandler mødet med det andet og de andre, med det uforudsigelige, det ukendte, og i sidste ende, med verden. Selve eksistensen. Det er anvendelsen af Habitable Exomusics-tilgangen i en musikalsk og social kontekst, som en intuitiv, oplevet totalitet.

Jeg forestiller mig groft sagt den metafysiske relation mellem de tre albums sådan her:

Kinetics (the Path)		Statics (the Map)		Dynamics (the Terrain)
Forces in motion	--->	Forces on static equilibrium	--->	A multitude of relations
Movement	--->	Contemplation	--->	Transcendence
The Journey	--->	The Meditation	--->	The Social Interaction
The Investigation	--->	The Understanding	--->	The Experience
The Method	--->	The acquired Knowledge	--->	The Sensation of reality beyond knowledge
The Plan	--->	The Insight	--->	The totality of Existence, of Life as it is

Jeg skrev i løbet af projektet 12 blog-indlæg om forløbet. De blev alle offentliggjort på rmc.dk, oprindeligt på forsiden som nyheder, mens de i dag kan findes i arkivet under <https://rmc.dk/da/blog/anderskov-blog-12-konklusion>.

Bloggen er konsekvent holdt i et sprog, som henvender sig til en interesseret offentlighed, og benytter sig således næsten ikke af musikteoretisk

fagsprog. Bloggen er skrevet med en vis forsinkelse i forhold til begivenhedernes gang, hvilket ganske vist gav et lettere forstørret overblik over de beskrevne hændelser og refleksioner, men alligevel stadig gav den kronologiske autenticitet som kom af, at jeg hverken kendte slutningen eller konklusionerne, da jeg skrev de første mange indlæg.

Bloggens indlæg omhandlede blandt andet:

- 1) En beskrivelse af projektets baggrund og lidt om ansøgningsteksten
- 2) En forklaring om projektets faser og den prototypiske natur af aktiviteterne
- 3) En status i efteråret 2014 (efter et halvt år)
- 4) En beskrivelse af mine interviewspørgsmål og tanker bag mine interviews
- 5) Et foreløbigt overblik over teoretiske tanker i projektet (midtvejs igennem projektet)
- 6) En beskrivelse af detaljerne omkring de tre (på det tidspunkt endnu kun planlagte) udgivelser
- 7) En kort formidlingstekst i forbindelse med publiceringen af den formelle teoritext online
- 8) En kort tekst i forbindelse med publiceringen af interviewsamlingen
- 9) En beskrivelse af forløb og refleksioner i forbindelse med udgivelsen *Kinetics (the Path)*
- 10) En beskrivelse af forløb og refleksioner i forbindelse med udgivelsen *Statics (the Map)*
- 11) En beskrivelse af forløb og refleksioner i forbindelse med udgivelsen *Dynamics (the Terrain)*
- 12) Et konkluderende afsnit

Bloggens første tre afsnit var skrevet på dansk. Jeg besluttede under skrivearbejdet med blog nr. 4, som omhandlede de internationale interviews, at dette skulle være på engelsk, også fordi det omtalte mine informanter, og jeg syntes, at de etisk set havde krav på at kunne forstå, hvad jeg offentliggjorde af tanker omkring deres bidrag. Derefter var alle indlæg på engelsk på nær det afsluttende konkluderende afsnit, nr. 12. Jeg har stadig i et vist omfang ambitioner om at få oversat de fire

dansksprogede blogindlæg til engelsk, da det ville gøre det samlede output mere konsistent. Også fordi jeg valgte, at bloggen i sig selv var central i min deling af refleksioner med omverdenen og eftertiden. I fraværet af én samlende, konkluderende rapport udover de forskellige refleksionselementer (de 12 blogs, teoriteksten, interviewsamlingen & de to videointerviews) stod og står bloggen som hovedportalen ind i det hybride refleksionsunivers, som jeg endte med at dele med offentligheden. Som supplement til bloggen står to andre typer tekster: *Habitable Exomusics Analysis* og *Habitable Exomusics Interviews*.

ANALYSIS

Habitable Exomusics Analysis er en tekst, der er offentliggjort online som en separat pdf-fil. Det er en teoretisk tekst med grundig musikalsk analyse og formidling af udvalgte dele af den kunstneriske produktion i projektet. Analyseteksten findes blandt andet på rmc.dk, under blog nr. 7.

Som jeg skriver i forordet til analyseteksten:

Formålet med denne tekst er at præsentere et mere detaljeret overblik over de musikalske, tekniske og teoretiske dimensioner af *Habitable Exomusics*-projektet.

En stor del af refleksionen omkring de fleste Artistic Research-projekter synes at være – og bør måske være – skrevet i et sprog, der tillader enhver interesseret medborger at forstå det. Det samme er tilfældet med mange refleksionstekster og interviews om *Habitable Exomusics*-projektet udover denne specifikke 'analyse' tekst. Uanset hvor vigtig sådan en bredere form for formidling er – henvendt til f.eks. KUV-bedrivende kolleger fra andre kunstformer, og til nysgerrige medborgere – følte jeg et behov i dette projekt for også at dele nogle af de overvejelser, som jeg har haft omkring specifikke musikalske strukturer i processen, med andre musikere og komponister. Og for at gøre det med en grad af teknisk akkurate og detaljerigdom primært egnet til deling blandt fagfolk.

Eller jeg kunne sige det sådan her: Hvor en offentligt henvendt refleksion naturligt vil formidle overvejelser omkring, hvad det betyder for kunstneren at lave en kortlægning af sit eget kunstneriske sprog i et projekt som dette – og hvordan det kan gøres på en

frugtbar måde – der ønskede jeg også at skabe en langt mere specifik formidling af, HVAD kortet rent faktisk VISTE.

I denne forbindelse har jeg – som beskrevet tidligere – nøje overvejet forholdet mellem det bredt formidlende og det fagligt specifikke. Der findes strømninger i moderne europæisk tænkning, som vil sige, at det interessante er *måden*, kortet/kataloget er fremkommet på, og erkendelserne i forbindelse med skabelsen af overblikket. Jeg har gennem såvel arbejdet med som formidlingen af projektet stået fast på, at det ikke udelukkende er sådan, jeg ser det. Jeg mener, at det også er yderst relevant, *hvad* kortet viser, både i sig selv, og fordi diskussionen om frembringelsen af kortet gennem denne detaljerede videndeling bliver langt mere differentieret. Og endelig fordi jeg fornemmer en mindst lige så stor nysgerrighed omkring de konkret musikalsk/kunstneriske dimensioner i projektets formidling som omkring de overordnede tanker omkring det.

Man kunne også sige det på den måde, at de to elementer i projektet, som jeg har kaldt henholdsvis 'how the mapping works' og 'what the map shows', er de to hovedbidrag i projektets refleksionsdel. Eller, sagt på en anden måde, at selv om trilogiens titler antyder, at jeg gerne vil diskutere forholdet mellem *the map* og *the terrain*, så omhandler den centrale diskussion snarere forholdet mellem *the mapping* og *the map*. Jeg vurderer, at dette skisma er blandt de afgørende diskussioner i mit projekts formidling.

INTERVIEWS

Jeg interviewede en række toneangivende internationale improvisatorer om deres syn på improvisation, og herunder i særdeleshed om, hvorvidt de kunne genkende deres egne tankegange i det begrebsapparat, som jeg selv brugte til at beskrive mine metoder.

Mine interviews foregik ved, at jeg mailede et sæt enslydende spørgsmål til dem alle, som de svarede på.

Min interviewmail havde følgende ordlyd, som jeg har valgt her at gengive i den originale engelske version:

[...] The SUBJECT in brief:

I am interested in to what extend leading improvisers of today are concerned with / interested in “definable post tonal material structuring principles”.

When I talk about “definable post tonal material structuring principles”, I am thinking about concepts like melodic serialism, quasi-serialism or limitation to a few intervals at a time - melodic symmetry - “cells” - “set theory” - concepts of consistency of dissonances - multiple simultaneous tonalities - tone grids and twisted spectres - etc.

The QUESTIONS:

- To what extend have your processes as an improviser been informed/influenced by definable material structuring principles? – e.g. from specific concepts/theories, or specific parts of recent music history.
- If applicable, which concepts were or are the most important to you?
- And, to which degree of formative importance to your musical language and approach?

(You may answer in terms of either:

- Your formative years,
- Your present day activities,
- Your daily rituals/rehearsals/practice routines,
- Your compositional processes,
- Your approach to improvisation in your own compositions or in other peoples music,
- Your focus of awareness on stage, or in the recording studio, or,
- Your view on which approaches to music you want to pass on to future generations of musicians)
- Which sources of inspiration/information now and then were most crucial to form your present day approach to music? (e.g. in music, art, literature, musicology, pedagogic materials, others...)
- Other comments or additional perspectives on your music or methods?)

Den offentliggjorte interviewtekst indeholder de komplette besvarelser fra mine otte internationale kolleger, som generøst besvarede mine spørgsmål. Respondenterne var alle musikere, som jeg personligt kendte i forvejen, oftest fordi jeg havde optrådt sammen med dem på et tidspunkt. De er alle improvisatorer og desuden udvalgt, fordi deres kunstneriske virke har en slags affinitet med mit projekts æstetik. Der var ingen opfølgning på interviewspørgsmålene. Jeg redigerede ikke i mine interviews udover stavning og grafisk opsætning.

Respondenterne valgte at svare på meget forskellige måder, som man vil kunne se i den fulde tekst. Jeg mener at kunne se åbenlyse sammenhænge mellem deres svar og den æstetik, som kendetegner deres musik. Cirka halvdelen har åbenlyst tænkt i tilsvarende baner, som jeg selv har, om deres egne processer og musikalske grammatikker.

Tre små uddrag af svarene:

" (...) I have tried to develop a very clear intention with regard to phrasing and rhythmic generation of musical ideas. From rhythm comes melody. From this more gestural impulse come the pitches that I hear in the moment." - Ellery Eskelin.

" (...) Also the question what IS a definable material structuring principle. At the very end it always breaks down to limitation, because every system limits your possibilities." - Frank Gratkowski.

"For example, it has been a conscious choice to have never read a book on Serialist techniques." - Django Bates.

Respondenterne var: Django Bates, Marc Ducret, Ellery Eskelin, Frank Gratkowski, Mary Halvorson, Herb Robertson, Sten Sandell, Nils Wogram.

Selv om de formentlig ikke læser denne tekst (da den er på dansk), vil jeg gerne endnu en gang udtrykke min taknemmelighed for deres generøse svar.

Projektets effekt på og forankring i institutionen har til dels allerede været nævnt. Mest tydeligt fremstår projektets betydning og tilgængelighed for:

- De studerende, som var medlemmer af ensemblet Kinetics
- De studerende, som fulgte det *Habitable Exomusics*-valgfagsforløb, som jeg lavede i kompositionsundervisningen (i faget ”KAP”) på RMC i 2014
- De studerende, som overværede mine to open lectures i foråret 2015, hvor jeg lavede en mundtlig præsentation af de tanker, som senere blev samlet og offentliggjort i *Habitable Exomusics Analysis*
- Studerende og kolleger, som overværede min afsluttende præsentation i august 2015
- Alle studerende, som jeg i øvrigt har haft kontakt med i perioden, da projektets tankegange, spørgsmål og erfaringer har præget min undervisning i det hele taget

Derudover har projektets (og herunder hele KUV-områdets) tankegange været formende for den måde, hvorpå vi i dag laver uddannelser på Rytmask Musikkonservatorium. Alle studerende har nu et nyt hovedfag, *Kunstnerisk udviklingsarbejde (KUA)*, hvor deres kompetencer tænkes at mødes i et kunstnerisk udtryk med forankring i deres personlige kunstneriske ståsted, og med understøttende fokus på refleksion, herunder undervisning i refleksion omkring metode og kontekst. KUV-tankegange gennemsyrrer således i dag såvel Rytmask Musikkonservatoriums studieordninger som undervisningsfilosofi.

Derudover har projektet medvirket til opbygning af et netværk, ikke mindst mellem Rytmask Musikkonservatorium og det norske Artistic Research-program, som jeg har haft forbindelse med igennem hele forløbet. Jeg har desuden deltaget i to EPARM (European Platform for Artistic Research in Music) konferencer, i Lyon og Stockholm. Det vigtigste netværk, som jeg kunne have ønsket at deltage i, var et, hvor samtlige danske modtagere af Kulturministeriets KUV-tildelinger kunne mødes for at dele erfaringer og præsentere projekternes overvejelser og udviklinger for hinanden. Dette netværk var hverken Kulturministeriet eller de andre institutioner dog lige så interesserede i at etablere, som jeg var, og det kom først i gang, efter at mit projekt var afsluttet. Hvis jeg skal komme med et indspark omkring rammerne om KUV i Danmark, så lad mig opfordre til, at det bliver en forudsætning for at modtage KUV-tildelinger i fremtiden, at man i hele projektets løbetid deltager i seminarer med de andre modtagere på tværs af kunstarter og institutioner, helst mindst to gange årligt.

Jeg bringer her mod slutningen et længere citat fra mit sidste konkluderende blog-indlæg, ”Blog 12 – konklusion”, som bl.a. omhandler metodeovervejelser og vurdering af hele projektet:

Refleksion over proces og metode

Vedrørende mine valg af metoder i projektet vil jeg som opsummering af de tidligere tekster i projektet (især blog-indlæggene) sige, at mine metoder kan oplistes sådan her:

Mapping / Generalisering: Kortlægning af allerede eksisterende aktiviteter.

Mapping / Hypostasering: Mapping af endnu ikke skabte værker, eller af mulige værker.

(Ordet ”hypostasere” betyder egentlig en (fejlagtig) antagelse af, at noget, der blot eksisterer for tanken, også eksisterer i den objektive virkelighed. Men jeg har valgt at se det som et kreativt greb: Som den kreative aktivitet gående på at skabe noget ud fra antagelsen af, at det teoretisk kunne findes. Når jeg har valgt denne betegnelse, er det også, fordi ordet med sin bibetydning ’en overdreven objektivering’ selv antyder de faldgruber, der kunne være i denne type proces.)

Katalogisering: Et forsøg på at udtømme et mulighedsfelt. At udfylde kortet over de uopdagede områder med kunstneriske aktiviteter – måske endda produkter.

Bevidst osmose: Baseret på erkendelsen af at materiale, som opstår improviseret, oftest ikke kan skabes ud fra en ideel beslutning om, hvad man på forhånd ønsker skal opstå. I stedet etablerer kunstneren i sin daglige praksis en række aktiviteter, som sikrer, at de elementer, som man ønsker skal opstå i det improviserede øjeblik, faktisk melder sig som intuitive, naturlige indskydelser.

Iterative processer / ”The Feedback Loop”: Især i forbindelse med mine forberedelser til soloindspilningen, men dybest set som en gennemgående cyklus i hele projektet.

Spejling i feltet: Mine interviews med internationale kolleger.

De ovennævnte metoder er alle blevet nærmere beskrevet i bloggen eller i *Habitable Exomusics Analysis*. Jeg mener, at de har været yderst brugbare alle sammen, og at deres eventuelle begrænsninger

ikke ligger i den konkrete metodik, men i et mere generelt spørgsmål om, hvorvidt det overhovedet er optimalt at kaste et så skarpt lys som dette på nogle hypersensitive processer, da man risikerer at svitse magien væk.

Dette er et helt centralt spørgsmål i projektet og i mange lignende projekter, men det kan knap diskuteres indenfor det rationale, som spørgsmålet befinder sig i. Det handler om spørgsmålet om kunstnerisk intuition overfor projektbaseret arbejde. Om sansninger overfor metodologier. Om kreativitetens forhold til den hyperartikulerede sprogliggørelse, som ofte forekommer indenfor Artistic Research.

Kan vi sprogligt beskrive intuitionens livtag med (eller kamp mod) rationaliteten uden ENTEN at benytte (og dermed forudsætte) netop den type af sproglig rationalitet, som vi er ved at sætte spørgsmål ved, ELLER fortrække over i en metaforik, som gør diskussionen til et digt om den romantiske inspirations unikke egenskaber?

Jeg ved det ikke. Men jeg kan besvare spørgsmålet inden for rammen af dette specifikke projekt og den erfaring, jeg har gjort mig gennem det: Jeg føler, at jeg igennem projektet, baseret på en række ret klart definerede arbejdsdogmer, har udvidet og fornyet mit musikalske sprog indefra. Og så vidt så godt. Men jeg vil ikke udelukke, at dette kunne være sket på andre og lige så interessante måder, hvis den samme tid og energi var blevet kastet efter nogle endnu mere intuitive processer.

[...]

Jeg er endt med tre albums, som jeg opfatter som ligeværdige dele af samme større udsagn. Oprindeligt havde jeg forestillet mig en kulmination, når jeg nåede til sidste indspilning, men af forskellige grunde ser jeg nu mere udgivelserne som sideordnede. For eksempel er det mest gennemstrukturerede udsagn trilogiens volume 1, *Kinetics*. Da jeg først fik ideen til den endelige sammensætning af trilogiens enkeltelementer, opfattede jeg denne bevægelse fra struktureret værk til dokumentationer af improvisations-praksisser som en lidt tvivlsom bevægelse, som ikke havde den rette type macro-narrativ over sig. Men jo mere jeg tænker over det, finder jeg ikke blot fred, men nærmest glæde ved, at de gennemarbejdede elementer kommer før de frie. Fuldstændigt som i den tidlige jazz, hvor temaet kommer

først og fungerer som springbræt for den efterfølgende improvisation, kommer 'Kinetics' her til at fungere som det komponerede struktureforlæg, som de to efterfølgende albums udspringer af.

Det er også en måde at anerkende den gæld, som al musikken her i sidste ende har til jazzen.

...

Set fra et lidt højere luftlag vil jeg sige, at jeg er kommet overens med, at projektet så at sige har en 'ret svag verdensvendthed'. Projektet handler om fænomener inden i musikkens basale grammatik og ikke særlig meget om, hvordan musikken rammer lytteren, eller hvordan det omkringliggende samfund vil opfatte produktet i f.eks. stilistisk henseende.

Overvejelser om publikums oplevelsesrum har været mindre naturligt indbagte i projektets ambitioner end mange af de andre dimensioner, som er blevet diskuteret indtil nu.

I forlængelse af min brug af ordet 'hypostasering', som jeg egentlig ikke opfatter som et særligt positivt ord, vil jeg sige, at jeg opfatter de 'objektiverende' tendenser i projektet som både definerende for projektets identitet og for dets eventuelle svagheder.

Jeg har tidligere omtalt de stærkt eksponerende refleksionsaktiviteter som delvist i modsætning til den kunstneriske intuition. Men jeg vil gerne fastslå, at jeg opfatter det sådan, at der har været masser af plads til intuition i hele projektet – jeg har bare ikke ladet hele projektets forløb vokse ud af intuition, men derimod taget en række afgørende beslutninger så tidligt i ansøgningsprocessen, at de ikke kunne komme ud af en dyb intuitiv sansning. Det opfatter jeg ikke nødvendigvis som en svaghed. For til trods for at jeg ikke tror, at jeg ville fortsætte med at spille musik, hvis jeg ikke længere følte mig intuitivt inspireret, så vil jeg gerne indrømme, at jeg opfatter inspiration som et af de mere uforpligtende eller letkøbte ord, som sættes på skabelsesprocessen. Inspiration er oftest noget, der sker, efter at man er begyndt at arbejde. Og jeg har mange erfaringer med, at de kunstnere, som snakker mest om inspiration, ikke nødvendigvis er dem, der laver den mest inspirerede musik. Jeg husker tydeligt en samtale, jeg havde med Paul Bley for omkring 10 år siden, hvor han sagde, at intuition "var noget af det sidste, man kunne basere sin musikskaben på". Som sagt: Dette handler ikke om,

at inspirationen har været fraværende i projektet, den er tværtimod opstået rigtigt mange gange – det er bare ikke dér, mine aktiviteter er startet. Dette risikerer dog at åbne en diskussion, som jeg tror hører mere hjemme udenfor projektet, og jeg forlader den derfor her.

...

Afrunding

Jeg indså under min kortlægning af mine egne metoder (om ikke før), at jeg længe har haft en svaghed for kataloger. Ligesom J. S. Bachs værker kan ses som kataloger over f.eks. tonearter (Das Wohltemperierte Klavier), kirkeåret (koralerne), fuga-teknikker (Die Kunst der Fuge) og over afstande mellem stemmerne i en kanon (Goldberg Variationen), havde jeg efterhånden lavet en række udgivelser, som havde en klart katalogisk struktur – eller i det mindste en katalogisk ambition. Min *på Dansk* var (bl.a.) et katalog over årstider eller måneder i det danske klima udtrykt gennem højskolesangsbogsmateriale. Anderskov Accident's *Unity of Action* var et katalog over berømte irrationelle tal og deres mulige anvendelse i rytmik, primært π , ϕ , e & $\sqrt{2}$. *Granular Alchemy* var et (om end ufuldkomment) katalog over elementer, arketyper og landskabstyper. Og så videre.

I et af de mere modstandsfulde øjeblikke i løbet af *Habitable Exomusics*-projektet indså jeg pludselig, at jeg nu var ved at lave et katalog mere, men denne gang over min egen musik, dvs. over mig selv, og i et målestoksforhold lovlig tæt på størrelsesforholdet 1:1. Det var netop dér, jeg opdagede analogien til Spike Jonzes film *Being John Malkovich*, hvor alle mulige mennesker kan komme ind i John Malkovich' hoved med bizarre konsekvenser, men hvor handlingen først for alvor bliver absurd, da John Malkovich selv træder gennem den dør, som fører ind i hans eget hoved. - Et katalog over katalogerne? At psykoanalysere sig selv?

Jeg tænkte da, som nu, at dette projekt snart nærmer sig enden af vejen. Men også at enhver konklusion om, hvad der ligger inden for et kunstnerisk sprog, forhåbentlig er forældet i samme øjeblik, den er erkendt. For kan man overhovedet definere et kreativt sprogs grænser uden at historicisere udtrykket? Hvis sprogets grammatik står klart for den talende, kommer udsagnet så stadig det samme sted fra, som da sproget opstod? Jeg trøster mig med, at min mission

mere har været at udvide mit sprog end at erkende dets grammatik som en uforanderlig størrelse.

Mange af mine helte lavede deres mest interessante musik, før deres sprogs grænser var helt erkendt af dem selv. Omvendt vil jeg sige, at de allerstørste af dem har været i stand til kontinuerligt at forny udtrykket, selv når andre havde luret og imiteret, hvad de gjorde sidste år.

Jeg vil profetere, at samtidigt med at de opståede ensembler, kompositioner og tankegange i dette projekt kommer til at have et fortsat liv efter udløbet af projektperioden, så kommer mine kommende udgivelser til at gå i helt andre retninger.

Habitable Exomusics-universet var én gren på det større træ, som udgør min musik lige nu. Der vil også i nær fremtid komme andre projekter, som er langt mindre teoretiske, mindre pianistiske, måske mindre komplekse rent tonalt, og i hvert fald mindre optaget af definerbare (pitch-) materialer.

KONKLUSION

Jeg mener, at mit projekts bidrag til feltet er, at jeg:

- Har afdækket en række struktureringsprincipper, som jeg anvender i min musik, og radikaliseret deres anvendelse
- Har anvist og forklaret hvilke principper, og hvordan jeg har anvendt dem i skabelsen af nye musikværker
- Har vist, hvordan jeg har arbejdet kreativt med kortlægning, og derved formuleret anvendelsen af kortlægning som en generativ metode, som kan deles/gentages
- Har anvist en mulig model for balancen mellem faglig substans og bred formidling i projektets deling

Og (ikke mindst) at:

- Gennem denne metodiske tilgang har jeg skabt musik, som jeg ellers ikke ville have skabt, og dermed udviklet mit udtryk.

Et samlet overblik over hele projektet, dets formidling, de kunstneriske produkter, audio-, video- og nodeeksempler, teoretiske tekster med mere kan findes på http://jacobanderskov.dk/?page_id=468.

1. Definitionen er hentet fra Frans Mäyrä: "Preface" i *Game Research Methods. An overview*, redigeret af Petri Lankoski & Staffan Björk, ECT Press 2015, side xi. Her hedder det at: "[...] meta hodos in Ancient Greek meant following a path, as well as finding the way or means to achieve a certain goal."

Laura Toxværd er komponist, saxofonist og underviser. Kompositioner udgivet internationalt på 12 albums og koncertopført i Europa/Nordamerika. Partiturer publiceret af Edition S, i den amerikanske antologi *Notations21* og i hendes kunstbog *Compositions – 18 Graphic Scores* (Forlaget Spring). Toxværd's forskning er præsenteret på konferencer på bl.a. Norges Musikkhøgskole, Royal Irish Academy of Music og Aarhus Universitet samt som artikel i *Nordic Research in Music Education Yearbook Vol. 15*. Uddannet fra Rytmask Musikkonservatorium, herunder studieophold på Conservatoire National Supérieur de Paris, og Master of Arts (Music Education) fra Aarhus Universitet. 2009-2011 modtager af Statens Kunstfonds 3-årige arbejdsstipendium. Se mere på www.lauratoxvaerd.dk.

KOMPOSITION AF GRAFISKE OG SONISKE VÆRKER Gennem IMPROVISATORERS MEDSKABELSE

Af Laura Toxværd

I denne artikel vil jeg fortælle om et kunstnerisk udviklingsvirksomheds-projekt, jeg som studieadjunkt på Rytmisk Musikkonservatorium har arbejdet med fra januar 2015 til april 2016. Artiklen er baseret på uddrag fra min bog *Compositions – 18 Graphic Scores* udgivet på Forlaget Spring ved projektets afslutning i 2016. Projektet er på baggrund af en positiv bedømmelse fra Udvalget for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed under Kulturministeriet blevet finansieret af udvalgets puljemidler. Den korte projektbeskrivelse lyder således:

Med udgangspunkt i egne kompositioner undersøger projektet improvisatorers medskabelse i kompositionsprocessen. Komponisten udforsker, hvordan improvisatorernes idéer kan integreres i udviklingen af kompositionerne, og hvilken påvirkning denne integration øver på de kunstneriske værker. I projektet udformes egne grafiske partiturer, hvorved nye æstetiske udtryksformer søges skabt.

GRAFISKE PARTITURER

I min kunstneriske praksis er jeg optaget af at komponere værker, hvis forudgående kompositionsproces har inddraget improviserende musikers medskabelse, og til det formål udformer jeg grafiske partiturer. Et partitur kan kaldes en grafisk optegnelse af et musikværk, der beretter om, hvordan det skal opfattes og spilles. Når jeg bruger betegnelsen 'grafiske partiturer' om mine partiturer, er det for at understrege, at jeg i særlig grad undersøger partiturets grafiske muligheder for at formidle, hvordan mine musikværker skal opfattes og spilles.

Først og fremmest udformer jeg et grafisk partitur med blik for, at selve det at betragte partituret har en betydning for vores kunstneriske oplevelse af musikværket. Alle musikere får det samme grafiske partitur, som fylder et papirark, der kan stå på et nodedativ, uden at man behøver at bladre. Hensigten med dette er at bidrage til en helhedsforståelse af værket i stedet for at læse sig frem takt for takt. Et ark papir i A3-format, som jeg typisk benytter, udgør en pladsmæssig begrænsning for mig, når jeg komponerer. Den plads, jeg har til rådighed, anvender jeg til at gøre rede for en bestemt form ved hjælp af grafik. Hvert musikværks form består af mindre dele, og gennem grafiske elementer sætter jeg rammer for, hvordan musikerne skal forholde sig til at improvisere i hver af disse formdele.

SONISK GENKENDELIGHED

Derudover bruger jeg pladsen i de grafiske partiturer til at notere soniske kendetegn. 'Sonisk genkendelighed' er et begreb, jeg bruger om lydlige kendetegn i mine kompositioner. Fordi jeg beder musikerne om at improvisere i dele af mine musikværker, vil disse dele kunne fremstå ret forskelligt fra opførelse til opførelse. Til forskel herfra er den soniske genkendelighed med til at give hver af mine kompositioner en lydlig identitet, idet de soniske kendetegn optræder i enhver opførelse af musikværket uafhængigt af hvilke musikere, der spiller.

KONTEKST

Inden for eksperimenterende musik, der gør brug af grafisk notation, og den del af post-jazzen, der foruden improvisation også benytter et abstrakt sprog i forhold til akkorder, toner og rytmer, er der opstået mange grafiske notationsteknikker, som på forskellig vis inddrager den improviserende udøvelse af værket. Ligesom andre komponister i dette internationale miljø har jeg forsøgt at åbne kompositionerne og deres proces. Til forskel herfra har målet med dette projekt været at indlejre improvisatorers medskabelse i udviklingen af kunstnerisk interdisciplinære værker, hvor grafiske og soniske særpræg åbner for et flertydigt og overskridende udtryk.

Jeg har afgrænset mit undersøgelsesområde via termene 'grafisk notation' og 'post-jazz'. Historisk har jeg taget afsæt i en notationstradition

udviklet inden for den eksperimenterende musik og dernæst indsnævret feltet til den del af jazzen, der indeholder post-tonal improvisation. Formelt er der tale om en måde at komponere værker på, som retter sig mod improvisation, og endvidere stilistisk en komposition, der udtrykker sig i et abstrakt sprog i forhold til akkorder, toner og rytmer.

I projektet appliceredes en tilgang til komposition, hvor udøvelsen ikke adskiltes fra værket, og hvor der blev givet få detaljerede udførelsesinstruktioner. Da projektets formål har været at skabe værker, der er genkendelige ikke bare grafisk, men som også har soniske særpræg, der gør det muligt at genkende dem fra opførelse til opførelse, har jeg set bort fra en grafisk noteret komposition, som udelukkende lægger op til udøvelsens helt frie fortolkning uden konkrete anvisninger af nogen art.

Der tegner sig to spor, som projektets kunstneriske praksis relaterer sig til. Dels en forankring i post-jazzen, hvis praksis er kollektiv, improviseret og performativ, og udviklet fra f.eks. Ellingtons og Mingus' kompositoriske inddragelse af deres bandmedlemmers personlige kunstneriske udtryk frem til nutidens praksis hos komponister som f.eks. Anthony Braxton, Wadada Leo Smith, John Zorn, Barry Guy og Richard Barrett. Og dels en forankring i den eksperimenterende musik, hvor kompositionens musikalske udkomme er forbundet med uforudsigelighed, med afsæt i 1950'ernes eksperimenter med grafisk notation omkring kurserne i Darmstadt samt New Yorker-skolen og John Cages udgivelse af *Notations* samt Fluxus-bevægelsen. Desuden kan nævnes Cornelius Cardews musikfilosofi udtrykt gennem Scratch Orchestras virke fra 1969. Traditionen er ført op til nutiden eksempelvis i en praksis, der ses udfoldet i partituranalogen *Notations21*,¹ og som gennem bogens internationale distribution har indbefattet en formidlingsvirksomhed i form af udstillinger af partiturer, universitetsforelæsninger og koncertopførelser.

METODISK TILGANG

I KUV-projektet har jeg skabt kompositioner og tilhørende grafiske partiturer, som jeg til stadighed har videreudviklet til nye kompositioner og udformet som grafiske partiturer. Værkerne er blevet til i en vekselvirkning mellem mit eget kompositoriske arbejde samt mine

refleksioner over, hvordan kompositionerne og de grafiske partiturer blev opfattet og spillet af musikerne til projektets to proceskoncerter. Her har video været mit redskab, og den indsigt jeg derigennem fik i, hvordan musikerne opfattede og spillede værkerne, anvendte jeg til at udvikle de efterfølgende kompositioner og grafiske partiturer. De medvirkende musikere til proceskoncerterne var, foruden mig selv på altsaxofon og klarinet, trio'en Dødens Garderobe (Jeppe Zeeberg: piano, Nicolai Kaas Claesson: bas, Rune Lohse: trommer), og koncerterne blev dels afholdt i regi af komponistkollektivet SKRÆP på Rytmask Musikkonservatorium den 5. maj 2015 og dels i regi af kunstnerkollektivet ILK på 5e i Kødbyen den 9. juli 2015 under Copenhagen Jazz Festival.

GRAFISKE OG SONISKE RESULTATER

Det centrale kunstneriske resultat af dette KUV-projekt er et kombineret grafisk og sonisk værk:

Som KUV-projektets centrale grafiske værk står *Compositions – 18 Graphic Scores* udgivet den 13. april 2016 på Forlaget Spring og økonomisk støttet af Statens Kunsthjælps Projektstøtteudvalg for Musik. I bogen vises projektets 18 grafiske partiturer ledsaget af tekster, der reflekterer den kunstneriske proces, som har ført til hvert enkelt af værkerne. Tre af disse partiturer er afbildet senere i denne artikel.

KUV-projektets soniske resultat består af dobbeltkoncerten *Laura Toxvaerd Compositions*, der foregik på Jazzhouse i København den 17. marts 2016. Her opførtes majoriteten af projektets kompositioner og grafiske partiturer af to forskellige ensembler, som jeg begge medvirkede i som saxofonist, klarinettist og sanger. Det ene ensemble bestod af den danske pianist Carsten Dahl, den svenske trommeslager Raymond Strid og den danske, i Berlin bosatte, Jonas Westergaard på bas og vokal. Det andet ensemble var trio'en Dødens Garderobe, som også medvirkede ved projektets to proceskoncerter. Dobbeltkoncerten er udgivet den 1. juli 2016 via det kunstnerstyrede independent label ILK Music som to LP'er med titlerne *Laura Toxvaerd Compositions Part 1. Feat. Carsten Dahl (special guest), Raymond Strid & Jonas Westergaard* og *Laura Toxvaerd Composition Part 2. With Dødens Garderobe*.

KOMPOSITIONSPROCESSEN FOR Q Gennem Qua til Quarrel

I det følgende vil jeg vise tre grafiske partiturer, der er udviklet på baggrund af hinanden, og beskrive, hvordan de tre kompositioner er kommet til verden igennem projektets kompositionsproces.

Q

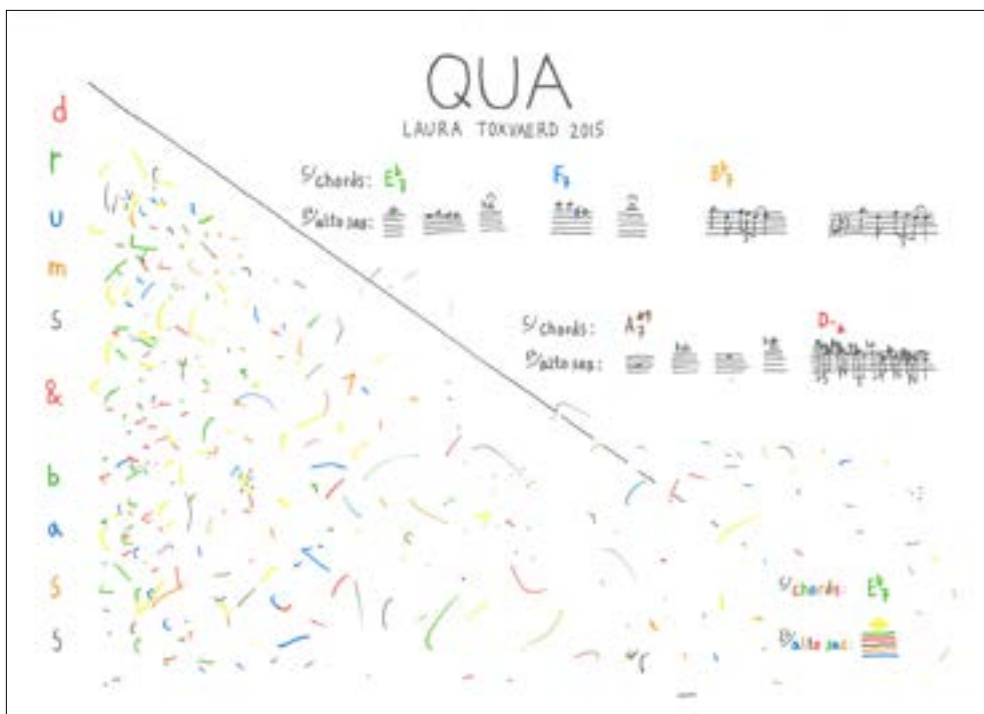
Jeg komponerede Q med en intention om, at bassistens og trommeslagerens bidrag til medskabelse af kompositionen skulle være et improviseret 'almost groove/nearly time'. Samtidig skulle altsaxofonisten og pianisten spille et sonisk genkendeligt element i form af en rubato-melodi med akkorder. På den led havde kompositionen fået et sonisk kendetegn, mens musikerne ville blive medskabere af kompositionen gennem deres improvisation. Dog var det ikke meningen, at bassisten og trommeslageren kunne medskabe kompositionen helt frit, idet de skulle sigte mod at etablere et 'almost groove/nearly time'. Med udtrykket 'almost groove' mener jeg, at groovet ikke skulle være præcist rytmisk koordineret mellem musikerne. Det skulle være lidt rodet og samtidig give indtrykket af, at et rigtigt groove potentielt kunne opstå. Men alligevel; et groove ville ikke komme til at opstå. I jazz og andre former for rytmisk musik betyder det at spille 'in time', at man (næsten) ville kunne have en metronom tikkende, som ville passe med det, musikerne spillede. Så når jeg anvender udtrykket 'nearly time', indikerer det, at en tikkende metronom ikke ville følge pulsen i musikernes spil – selvom man ville have fornemmelsen af, at musikernes spil næsten fulgte en metronomisk puls. I mine forudgående tanker om kompositionen forestillede jeg mig også ensemblet delt i to grupper, hvor hver gruppe spillede i sit eget separate lydlige landskab adskilt fra den anden gruppe. I den ene gruppe skulle der være interaktioner mellem altsaxofonisten og pianisten, og i den anden gruppe mellem bassisten og trommeslageren. Men jeg ville ikke have nogen interaktioner på tværs af grupperne.



QUA

Da Q blev spillet til øveren op til koncerten og til den efterfølgende koncert, var der ikke noget 'almost groove/nearly time'. I stedet for spillede bassisten og trommeslageren en abstrakt tekstur, hvor de små næsten-metronomiske pulserende øer, som jeg havde forestillet mig, aldrig dukkede op. Efter øveren og koncerten indså jeg, at bassisten og trommeslageren havde erstattet 'almost groove/nearly time' med et anderledes rytmisk lag. For at et groove kan etablere sig mellem nogle instrumenter, er der brug for en rytmisk koordinering, men musikerne medskabende improvisation havde bevæget dem væk fra en sådan koordinering. Fordi det viste sig at fungere så godt i forhold til at separere musikken i to adskilte lydige landskaber, besluttede jeg at integrere bassistens og trommeslagerens idé til et anderledes rytmisk lag i kompositionen QUA. Det var ikke af afgørende betydning for min intention, om musikerne improviserede et 'almost groove/nearly time' eller en rytmisk set mere abstrakt tekstur – så længe altsaxofonisten og pianisten holdt fast ved den sonisk genkendelige rubato-melodi med

akkorder. I den sidste del af kompositionen QUA lod jeg gradvist separationen mellem de to duetter opløse sig med det sigte, at alle musikere skulle have lov at møde hinanden i slutningen.



QUARREL

Nu var det blevet tid til den sidste runde i denne kompositionsproces, der så vidt havde resulteret i kompositionerne Q og QUA. Jeg følte et behov for at gentænke de elementer, jeg oprindeligt havde arbejdet med. Jeg ønskede en overordnet tekstur, som skulle improviseres af alle musikere. Deres medskabelse behøvede ikke at følge nogen anvisninger fra min side i retning af at sætte et særligt rytmisk lag op. Jeg ønskede i stedet for, at musikere skulle være frie til at fortolke lyse og mørke blå bløde sammenflettede linjer. Denne medskabende improviserede tekstur skulle være separeret fra rubato-melodien, som altsaxofonisten ville spille nu og da. Akkorderne, der var forbundet med melodien, tog jeg helt væk med det formål at give fornemmelsen

af et åbent rum omkring melodilinjerne og behæfte dem med noget fremmedartet i forhold til den omgivende lydlige tekstur. Når altsaxofonisten satte ind med melodilinjerne, var det vigtigt, at de andre musikere ikke blev overraskede og uforvarende kom til at ændre den måde, de spillede og improviserede på. De var derfor nødt til at være på vagt og have øje for, at netop den begivenhed ville indtræffe nu og da. Det er grunden til, at altsaxens melodi i det grafiske partitur er skrevet i en form, der skal forestille et øje. Jeg gav kompositionen navnet QUARREL og besluttede, at pianisten skulle have en soloimprovisation i den sidste del af kompositionen.



KONKLUSION

Mit arbejde med dette kunstneriske udviklingsvirksomheds-projekt har givet mig adgang til at undersøge selve min kunstneriske praksis i forhold til mig selv og til omverdenen. Det har fået mig til at tænke over, hvorfor jeg er interesseret i at gøre, som jeg gør i min kunstneriske

praksis. Jeg er nået frem til, at mit ønske er, at vi som både musikere og lyttere til stadighed skal kunne udvikle os og lære i vores perception og skabelse af musik. At udvikle og lære noget nyt kræver tanker og refleksioner, og ofte tager vi det for givet, at ord må tages i brug til det formål. Når vi anvender ordene, kommer vi til at sætte os uden for musikken for at blive klogere på den. Først når det nye er lært og opfattet, kan vi gå ind i musikken igen og forstå nye sider af den. I modsætning hertil er jeg interesseret i at gøre selve perceptionen og skabelsen af musikken til en proces, hvor vi kan lære og udvikle nyt.

Mine grafiske partiturer er invitationer til at percipere og skabe musikken i en sådan tankevækkende og reflekterende proces. Konsekvensen bliver, at jeg som komponist ikke træffer alle afgørelser vedrørende musikken, fordi andre deltageres tanker og refleksioner fører dem mod andre valg end mine. Gennem deres valg kommer de medvirkende til at bidrage med forskellige smage, der ikke er tilpasset en komponists overordnede smag. Min idé med sonisk genkendelighed er at understøtte en smagsmangfoldighed ved at tilsætte musikken endnu flere smage, som man i udgangspunktet måske ikke ville mene stemte særlig godt overens. Men faktisk ønsker jeg, at min musik bliver et multi-smagslandskab, som får lyttere og musikere til at reflektere over smag og tænke over valgmuligheder.

1. Redigeret af Theresa Sauer og udgivet af Mark Batty Publisher, New York City 2009.

Kristine Heebøll er uddannet violinist i 2000 på Center for Rytmask Musik og Bevægelse (Det Jyske Musikkonservatorium) og fra folkemusiklinjen ved Syddansk Musikkonservatorium 2002. Siden 2007 har Kristine Heebøll været tilknyttet Syddansk Musikkonservatorium som underviser i arrangement/komposition, sammenspil, spil-til-dans og siden 2013 som studiekoordinator. Hun er aktiv musiker og komponist i Trio Mio, HeebøllVintherDuo samt Bark&Blik og turnerer både i Danmark og udlandet. Siden 1995 har Kristine Heebøll udgivet 10 CD'er med folkemusik i grænselandet med dens beslægtede genrer. Kristine Heebøll har modtaget 7 Danish Music Award (Folk) for udgivelserne. Hun er opvokset i folkemusikalsk tradition med dansen og den gehørsbaserede musik som fundament og evig inspiration.

"DET GÆLDER OM AT BEVARE TAW'ET!"

– en samtale med folkemusiker Kristine Heebøll

Af Anne Gry Haugland

Hvad sker der, når man overfører en musikalsk tradition, der er udviklet til små grupper af musikere, til store ensembler? Hvad gør overførslen til den store skala ved musikken – og ved gruppedynamikken blandt musikerne? Disse spørgsmål satte komponist og uddannelseskoordinator ved folkemusikuddannelsen på Syddansk Musikkonservatorium (SDMK) Kristine Heebøll sig for at undersøge i KUV-projektet *Storspil i folkemusik*. Om baggrunden for spørgsmålene siger Kristine Heebøll:

Folkemusik har traditionelt set været brugsmusik, dansemusik, og man har oprindeligt spillet i små konstellationer som solo, duo, trio. Efterhånden som brugen af musikken har ændret sig fra de små samfund og de lokale 'almue'-sammenhænge til det mere foreringsprægede, er grupperne blevet større. I 1970'erne begyndte folkemusiklav at spire frem i det nye folk-revivalmiljø, og dette betød ensembler efter de forhåndenværende søms princip. Der var de instrumenter med, som lige havde lyst, eller som man kunne skaffe, og så fik man musik ud af det.

Denne form, storspilsformen, er blevet hængende i folkemusikmiljøet lige siden. Som folkemusikunderviser bliver man ofte bedt om at 'ryste noget storspil ud af ærmet'. Man hyres som instruktør/lærer for et ensemble på minimum 10 personer, og målet er at få noget musik op at stå per gehør i et rimelig overskueligt tidsmæssigt perspektiv, f.eks. på en eftermiddag. Melodien udlæres til alle 'på øret', de dygtigste instrumentalister byder ind med en andenstemme, eller der bliver givet retningslinjer for andenstemmer; terts over eller under, drone, følg akkorderne eller lignende. Et akkordskema

udleveres til akkompagnementsinstrumenterne. En form (f.eks. intro, AB, AB, bro/solo, AB) bliver sat sammen, som dagsformen nu indbyder til. Måske er der fremførelse af 'værket' senere samme aften eller dagen efter. Og opgaven er løst.

Der er mange variationer over denne form af storspil. Ensemblet kan være fasttømret og har spillet sammen i mange år, eller det kan være et ensemble, som kun eksisterer ved selvsamme lejlighed. Niveauet kan være på begynderplan eller professionelt eller en blanding, unge og gamle på kryds og tværs eller helt aldersspecifikt. Jeg har undret mig over, i hvor høj grad jeg og andre folkemusikere gør brug af storspil som sammenspilsform uden at reflektere over, hvad det egentlig er, den kan, og hvad den gør ved musikken. Og jeg ville gerne vide mere om storspilsformen, forstå grænserne og mulighederne. Hvordan bibeholder jeg taw'et – det folkemusikalske grundsving – i et stort band, samtidig med at jeg opnår den store lyd i et stort ensemble? Hvor finder jeg den gode balance imellem noder og gehørmetodik i indstudningsfasen? – når vi optræder, bruger vi jo aldrig noder! Og ikke mindst: Hvordan kan jeg bruge storspilsformen til at udfordre folkemusikken og mig selv kunstnerisk set?

ET FOLKEMUSIKER-LABORATORIUM

Kristine Heebølls interesse for storspilsformen voksede frem i mødet med nogle af de udfordringer, hun stødte på i sit praktiske arbejde som folkemusiker. Den flade ledelsesstruktur i den lille gruppe, hvor musikerne optræder som en gruppe af solister, der skiftes til at byde ind med stemmer, der kan ændre sig fra gang til gang, er uden tvivl med til at give musikerne en særlig tilgang til musikken – og til at give musikken et særligt liv. Men hvordan bevarer man denne særlige folkemusikalske fornemmelse i en stor gruppe, hvor en eller anden form for topstyring er nødvendig, for at det hele ikke skal ende i kaos? Hvordan inkorporerer man det improvisatoriske i den store skala? Kristine Heebøll valgte at invitere en gruppe af studerende til et forløb, der mest af alt mindede om et laboratorium.

Jeg ville eksperimentere med forskellige kombinationer af indlæringsformer, og jeg ville afprøve forskellige metoder til at fastholde et element af medbestemmelse og ejerskab over musikken hos den

enkelte musiker. Som materiale skrev og arrangerede jeg musik i storspilsformat. Der var både tale om nykompositioner og om arrangementer af traditionelle danske melodier.

De studerende og jeg mødtes hver anden uge i et halvt år og gennemgik materialet under min ledelse. Forløbet blev afsluttet med en koncert samt indspilning af 3 værker. Undervejs blev forløbet dokumenteret på film. Jeg arbejdede undervejs med at afprøve metoder og teknikker, der ikke alene gjorde mig klogere på storspillet som kunstform, men som også kunne bruges i det konkrete arbejde med at udvikle storspillet blandt folkemusikere.



Fra indspilningen maj 2016. Annelene Toft Christensen, Kristine Heebøll og Clara Tesch

HVOR SKAL VI HEN? – LEDELSE OG FÆLLESSKAB

Undervejs i forløbet har Kristine Heebøll eksperimenteret med forskellige typer af styring af ensemblet. Hun har selv oplevet, hvordan al energien forsvandt i et storspil, der var blevet organiseret med noder og en dirigent. I KUV-laboratoriet har hun derfor prøvet flere

styringsformer: Nogle gange har hun optrådt som dirigent, og andre gange har hun selv spillet med som forspiller for gruppen. Hun har været interesseret i at undersøge, hvor langt i processen man kan tage beslutningerne på et fælles niveau. Om det er muligt at se et ensemble som ét instrument med mange hjerner, der arbejder sammen. Hun har også arbejdet med improvisationen i storspilsformatet:

En af de ting, som jeg afprøvede med de studerende, var en metode til at fastholde det solistiske element i overgangen til storspil. I traditionel folkemusik kommer dette element især ind, når man improviserer en andenstemme under udførelsen af et nummer. Jeg lærte de studerende to melodier, A og B, og lod dem efterfølgende vælge, hvilken melodi de helst ville lægge andenstemme til. De blev delt i to grupper alt efter hvilken melodi, de havde valgt, og skulle i grupper arbejde med en andenstemme til denne melodi. Derefter kunne den store gruppe samles igen og tilføje andenstemme til henholdsvis melodi A og B. De to melodier og deres andenstemme fungerede nu i storspilsformen samtidig med, at musikerne havde haft mulighed for at arbejde mere solistisk med stoffet. Alt sammen inden for så relativt kort tid, at det ville kunne lade sig gøre i forbindelse med en optræden.

Jeg udførte også en anden øvelse med musikerne, der åbnede mine øjne for, *hvor* vigtig følelsen af intimitet og sammenspil er for en folkemusiker. Jeg begyndte med en øvelse, hvor gruppen stod i en rundkreds. Når én i rundkredsen fangede en andens blik og blinkede, skulle de to bytte plads. Denne øvelse blev udvidet med instrumenter: Musikerne skulle spille, mens de blinkede og byttede plads som før. Derefter blev musikerne delt op i første- og andenstemme, og de skulle så prøve kun at bytte plads med dem, der havde den samme stemme som dem selv. Endelig skulle de prøve kun at bytte plads med dem, som *ikke* havde den samme stemme, som dem selv. I det sidste tilfælde skete der noget interessant: Når musikerne krydsede hinanden midt i kredsen, stoppede de spontant og spillede til hinanden. De spillede sammen, men omgivet af den store lyd fra resten af gruppen, og oplevelsen var så god, at de blev stående og nød det. Det viste, hvor vigtigt det er at have en at spille op ad, selv når man er en del af en større gruppe.

GEHØR ELLER NODER?

Kristine Heebøll var også interesseret i, om selve indlæringsteknikken kunne påvirke taw'et og følelsen af ejerskab over musikken. Gehørindlæringen er den mest fremherskende inden for folkemusik: Traditionel folkemusik har været overført ved, at den enkelte musiker lærte melodien ved at lytte til den. Hvis der var noder, var der tale om noder i en simpel skeletform, som den enkelte musiker selv skulle fylde ud. Men gehørindlæring er en indlæringsform, som kan være svær at praktisere, når der er tale om en stor gruppe musikere i et storspilsformat. Derfor kan noder være en nødvendighed. Dette kunne virke som en rent praktisk detalje, men ifølge Kristine Heebøll gør det noget både ved musikernes egen tilgang til det indlærte stof og ved deres indbyrdes sammenspil.

Gehörindlæring er effektiv indlæringsform i den forstand, at man husker det indlærte stof godt og hurtigt kan bruge det i praksis. Ved indlæring via noder bliver nogle musikere 'hængende ved noden' og mister den opmærksomhed på gruppen, der er en nødvendighed for taw'et. Det er ofte lettere for musikere at være opmærksomme på hinanden, når de ikke har brugt noden som 'mellemstation' i indlæringen. Og så er folkemusikere heller ikke særlig vant til noder – de føler sig mindre hjemme og derfor mindre frie i forhold til det musikalske udtryk, når vejen dertil går gennem noder.

STORSPILS-LABORATORIET MELLEM PÆDAGOGISK OG KUNSTNERISK UDVIKLINGSARBEJDE

Som med mange andre KUV-projekter har det i Kristine Heebølls projekt været svært at opretholde et skarpt skel mellem pædagogisk og kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Kristine Heebølls fokus på storspillet krævede, at hun kunne arbejde i et længere forløb med en stor gruppe musikere, og det var det mest nærliggende (og i realistisk set også det eneste mulige) at arbejde med folkemusiklinjens studerende. Der er ingen tvivl om, at et projekts som Kristine Heebølls projekt har tilført en forholdsvis lille linje på SDMK en frugtbar fælles ramme for de studerende at mødes i, og at Kristine Heebøll undervejs i forløbet har afprøvet arbejdsformer, som kan bruges som pædagogiske værktøjer senere hen. Samtidig havde projektet ikke været muligt at gennemføre, hvis Kristine

Heebøll ikke havde kunnet trække på de studerende som musikere. Hun er dog opmærksom på, at det, at der er tale om studerende, har gjort noget ved den gruppedynamik, som hun gerne har villet undersøge:

Det, at jeg er lærer, og resten af gruppen er studerende, har selvfølgelig præget arbejdet. Det kunne have været interessant at gennemføre et lignende forløb med en gruppe af lærere, som var mere ligestillede i udgangspunktet. Det kunne i det hele taget være interessant at være flere lærere sammen om et KUV-projekt – det ville også give mulighed for på en anden måde at få kunstnerisk inspiration og sparring undervejs i processen.



Folkekons optræder med "Stat op sankte Simeon" i Cafe Ørsted på konservatoriet i Esbjerg

VIDEO SOM DOKUMENTATION OG FORMIDLING

Når det gælder fænomener som taw og gruppedynamik, foregår mange af de interessante ting på et ikke-sprogligt plan. Derfor valgte Kristine Heebøll at dokumentere sit projekt gennem levende billeder. Folkekons-alumne Benjamin Bøgelund Bech fulgte sessionerne med de studerende og optog også løbende de studerendes refleksioner over arbejdet – et perspektiv, som det var vigtigt for Kristine Heebøll at få med i projektet. Valget af videoformatet havde dog også formidlingsmæssige grunde:

Jeg vil gerne nå ud til andre folkemusikeruddannelser i Norden. Jeg har selv oplevet, hvordan interessante undersøgelser lavet på Sibelius-Akademiet i Helsinki udelukkende kunne fås på finsk! Hvis vi skal kunne udveksle erfaringer skolerne imellem – også på tværs af landegrænser – er det nødvendigt at formidle i formater, som alle kan forstå, og som er nemt tilgængelige. Min video foregår ganske vist på dansk, men den bliver forsynet med undertekster, og al den ordløse kommunikation, som videoen kan indfange, behøver ingen oversættelse. Og når den er færdigredigeret, bliver den tilgængelig for alle gennem SDMK's Youtube-kanal.

Katya Sander er billedkunstner og professor ved Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, leder af afdelingen for sprog, rum & skala. Afdelingen har rødder i en billedhuggertradition, men fokuserer ikke så meget på det skulpturelle objekt i sig selv som på rummet omkring det: Det konkrete, fysiske rum, dets infrastrukturer og magtforhold, de sproglige og institutionelle parametre, såvel som videns- og forestillingsrum. Således arbejdes der med arkitektur og installation, med sprog og dets omgivelser – tekst og kontekst, såvel som med kroppen både som betingelse og som agerende. Hun er p.t. forskningsansvarlig for 2. fase af *Mediated Matter*, der handler om krop og bevægelse og sansning af og i digitale rum.

MEDIATED MATTER

Om at undersøge og udvikle strategier og metoder for arbejde med 3D-teknologi i billedkunstnerisk praksis

Af Katya Sander

Billedkunstskolernes forskningsprojekt *Mediated Matter* blev søsat i begyndelsen af 2014 og er planlagt til at løbe over 3 år.

Formålet har fra begyndelsen været at give samtidskunsten nye indsigter og perspektiver i 3D-feltet, der indtil videre primært er blevet udviklet af animatorer, arkitekter, ingeniører og designere. I *Mediated Matter* har vi sat os for at bruge 3D-teknologier som billedkunstnere. Billedkunst er ikke et fag, der har midler eller ekspertise til at betyde noget for den måde, disse teknologier er udformet på. Når man således lægger sig ind under andre fagområders teknologier, sker det ofte, at de processer og projekter, man arbejder med, formateres af disse teknologier: Nogle måder at tænke og handle på er ligetil, mens andre ikke er.

Den største udfordring ved dette projekt er helt overordnet at benytte de ret komplekse teknologier, der allerede findes, ikke blot til at skabe værker, men også for at undersøge disse teknologier og artikulere områder, som brugerfladerne ikke lægger op til; områder, der derfor yder modstand – men også indeholder interessant billedkunstnerisk potentiale.

Ved at bruge 3D-teknologier som billedkunstneriske værktøjer og metoder ønsker vi dermed dels at udfordre vores normative forståelser af billeder, krop og rum- og tidsmæssige relationer, og at undersøge grænsefladerne mellem digitale og fysiske rum, og dels at forhandle og anskueliggøre de momenter, hvor vi kommer til kort eller mister

retningen, fordi teknologien lægger op til formater og processer, der er rettet ganske præcist mod en særlig form for resultater.

Mediated Matter vil således ikke blot benytte teknologierne, som det er meningen, at de skal benyttes, men især undersøge, hvad de *også* kan – og hvad det *ikke* er meningen, de skal kunne. Derfor er det udforskning, eksperiment og materialitet, der er i højsædet, og ikke teknologien selv som sådan. Man må f.eks. meget gerne bruge maskinerne 'forkert', og det er ikke vores ambition at imponere folk med teknisk ekspertise indenfor disse områder: Forskningen er først og fremmest processuel og billedkunstnerisk betinget.

Det kan umiddelbart lyde oplagt, men når man samtidig er afhængig af rådgivning fra designere, programmører og/eller teknikere med en høj viden om disse teknologier for overhovedet at få dem til at fungere, er det faktisk svært samtidig at 'bruge dem forkert'.

Derfor har en helt elementær del af arbejdet været overhovedet at finde ud af, hvilke dele af processerne, som vi kunne hive over 'på egen boldbane', og hvordan: Hvordan vi selv kunne komme til at arbejde direkte med udstyret – hvilket vi har skullet lære – uden at underlægge den kunstneriske proces vores egen tekniske læringsproces.

Dette forhold er i sig selv helt centralt for *al* den tekniske undervisning, akademiets billedkunstskoler tilbyder. Forskellen er her, at vi ikke har eller umiddelbart kan få fat på kunstnerisk praktiserende undervisere, der i forvejen har specialiseret sig i disse teknologier netop med henblik på at kunne undervise i at give slip på dem. Det er netop derfor, dette forhold er så vigtigt at holde centralt for *Mediated Matter*.

ET TVÆRFAGLIGT PROJEKT

Det praksis- og procesbaserede forskningsprojekt er sat ind i en eksperimentel og tværfaglig ramme. Vi arbejder sammen fra forskellige afdelinger med meget forskellige kunstneriske interesser og metodiske greb. Vi skaber objekter, billeder og bevægelser gennem meget forskelligartede kunstneriske greb på 3D-teknologierne, altid med undersøgelsen i forgrunden snarere end resultatet: 3D-modelleringssoftware,

3D-scanning, 3D-print/fræsning i en række materialer, samt 3D-animationsteknologi og 3D-interaktionsteknologi.

Vi har opdelt forskningen i 3 faser:

Første fase har primært fokuseret på objektorienteret forskning: Formgivning og produktion af genstande ud fra digitalt oprettede (digitalt modulerede eller indscannede) billeder, gennem eksperimenter med 3D-scanning og 3D-print i en bred vifte af materialer.

Vigtigt for dette arbejde har især været at opbygge en database om projekterne. Databasen er frit tilgængelig, hvorved viden om software, hardware og processuelle eksperimenter i billedkunstnerisk kontekst kan deles og spredes til oplysning og videre inspiration.

Anden fase har fokus på live-animation og teknikker for 3D-optagelse og afspilning af kroppe i bevægelse, simultant såvel som forskudt. Vi har arbejdet med at skabe rum- og tidslige forskydninger af forskellige formater for figurer og forskellige versioner af aktører og interaktioner. Formålet har været at eksperimentere med grænsefladerne mellem:

- Almindelige filmiske gengivelser af kroppe, der bevæger sig i rum, og så de samme bevægelser, men optaget og afviklet som 3D-data. Eller: At 'se' bevægelse simultant gengivet på flere forskellige måder gennem forskellige optage-teknologier, og dernæst eksperimentere med de forskelle, der er i den viden, som de forskellige apparater giver os om bevægelserne og en given krop. Her har vi særligt brugt motion-capture-optagelser i kombination med almindelige filmoptagelser.
- Egen krop, og dét at se sig selv simultant som tredjeperson – også med helt andre slags kroppe (figurer) end vores egen. Her bruger vi motion-capture-udstyr live, i kombination med forskellige 3D-figurer og 'rigs', der til dels allerede findes og til dels skabes af os.
- At se og opholde sig i 3D-rum og -universer live, i førsteperson; dvs. at se og opleve fra egen synsvinkel. Her bruger vi forskellige 3D-modelleringssoftware og VR-briller.

Anden fase leder jeg selv, og jeg vil derfor give nogle mere konkrete eksempler herfra, for at belyse udfordringerne ved denne form for forskningsambition.

FRA STUDIE TIL DRAGT

Både film- og spilindustrien arbejder med store og dyre motion-capture-studier, der med op til hundredvis af kameraer skaber et rum, hvori den bevægende krop optages ved hjælp af lysende prikker anbragt strategiske steder på kroppen. Prikkerne 'filmes' hver især i traditionel forstand af et almindeligt kamera, men deres rumlige sammenhæng – altså 3D-data – beregnes ud fra de mange forskellige vinkler/kamerapositioner, som der filmes fra. De store studier optager og leverer de færdige bevægelser data-sets, parate til den videre programmering og rendering.

Det har været centralt for os ikke blot at få optaget visse bevægelser hos eksterne leverandører for derefter at benytte eller eksperimentere med afspilningen, men derimod også selv at kunne arbejde med motion-capture-optagelsesteknologien helt fra bunden. Denne ambition er egentlig absurd i lyset af forskningsmidlernes størrelsesorden. Under vores research besøgte vi Lunds Universitet, som har et meget avanceret motion-capture-studie. Det bruges f.eks. af sprogforskere til at optage detaljer af en tunges bevægelser ved forskellige dialekter. Et sådant studie er fuldkommen udenfor rækkevidde for os, og et muligt samarbejde med Lund ville betyde, at de allerede højt specialiserede teknikere der ville være dem, der 'rører' ved teknikken, hvorved vores kunstneriske proces ville være placeret et andet sted end i den direkte interaktion med teknologien. Selvom de færdige filer er af meget høj præcision, og ville være meget fristende at arbejde med kunstnerisk, har det været vigtigt for os at holde fast i vores fokus: At undersøge teknologiernes 'modstand' via vores processer, og dermed ikke at lade os forføre til at få færdigt højteknologisk materiale leveret på bestilling.

Med ambitionen om selv at kunne betjene og bruge teknologien direkte har vi været tvunget til at søge billigere, meget lav-teknologiske løsninger. Således har vi indledt et direkte samarbejde med et mindre start-up firma, Rokoko, der oprindeligt var et teaterensemble. De



På besøg i Lund Universitets motion-capture-studio

brugte motion-capture i deres live-forestillinger, og søgte at forenkle og simplificere teknologien, så de ikke var afhængige af de mange faste kameraer, men f.eks. kunne rejse på turné. Rokoko har nu helt forladt teateret for at fokusere på udviklingen af deres motion-capture-system. I stedet for at lade kroppen bevæge sig omgivet af kameraer, der optager lysende prikker, har de skabt en dragt, hvori der er indsyet sensorer, der selv måler og fortæller om bevægelsen. Det er samme slags sensorer som f.eks. bruges i mobiltelefoner, hvor de måler, om telefonen holdes vandret eller lodret. Sensorerne er billige og almindeligt tilgængelige, og de opfanger og omsætter selv deres bevægelser til data, som kan sendes via wifi til en 'optager'. Således 'ved' punkterne så at sige selv, hvor i rummet de er, og de mange kameraer og efterfølgende beregninger af enorme mængder af 2D-billeder er overflødige. For Rokoko betyder det en udvikling mod almindelige konsumenter, som er brugere i deres egne hjem. For os betyder det, at den krop, der optages, pludselig kan forlade studiet og gå ud i verdenen. Vi kan tage

dragten på i bussen eller på indkøb, og vores bevægelser kan blive optaget, så længe dragten har wifi-signal, som vi kan give den med selv.

Hvor Rokoko arbejder på at udvikle en enkel dragt til konsum-markedet med henblik på interaktion i diverse spil og digitale fortællinger, kan vi bruge dragten med helt andre hensigter. Her er frigørelsen fra et særligt optage-rum essentielt og meget spændende.

I stedet for f.eks. at skulle arbejde med dygtige dansere og koreografer, der kan efterligne bevægelser og gøre dem virkelighedsnære, selvom de er optaget i et studie, kan vi bare selv tage dragten på og udføre de handlinger – ude i virkeligheden – som vi gerne vil optage. Og i stedet for at skulle indstudere bevægelserne med en danser, *før* de optages, kan vi nu nærstudere bevægelserne i detaljer *efter* optagelse.

Disse simple tekniske forskelle har givet os enorme muligheder; muligheder, der i høj grad er kunstnerisk interessante, og som vi ikke havde anelse om eksisterede, før vi gik i gang.

Vi indgik tidligt et samarbejde med Rokoko, hvor de leverede endnu ikke færdigudviklede test-dragter, som vi selv kunne lege og



Eget arbejde med dragten hjemme



Stills fra egen produktion "The Many Lifes of Images"

eksperimentere med. Dragterne var langt fra præcise eller nemme at arbejde med; de havde masser af tekniske udfordringer, men processen med at arbejde med dem og deres skavanker har kunnet vise os teknologien og dens begrænsninger på en måde, som vi selv meget direkte har kunnet omsætte og bruge konkret i kunstneriske processer.

FRA GENERISK OG MULTIPLICERET TIL 1:1

Når bevægelserne fra en krop er optaget – dvs. findes som digital data – skal de overføres til en digital figur, hvorigennem de kan afspilles igen – en såkaldt 'avatar'.

I forlængelse af vores udforskning af optage-teknologier og disses muligheder og begrænsninger har vi ligeledes arbejdet med at undersøge de teknologier, man typisk skaber avatarer med. Her har vi ligeledes fokuseret på at holde teknologierne tæt på vores egen proces. Ofte arbejder avatar-designere med analoge materialer: Hårtotter scannes ind i 3D, ligesom hud, fjer, skæl og andre detaljer, der skal skabe figurernes overflader. Nogle af disse formgives typisk i ler og i mindre udstrækning i andre materialer for at blive scannet og multipliceret digitalt.

Også skitser til hele avatarer formes nogle gange i ler i lille skala for at blive scannet ind og brugt som skitse eller udgangspunkt for f.eks. proportioner. Men for selve bevægelserne skal figuren have et digitalt 'skelet'; en *rig*, der kan udføre selve bevægelserne, og som overfladen kan lægges udover. Der findes utallige færdige rigge online, de fleste menneskelignende. De kan downloades, og de forskellige punkters bevægelsesdata kan placeres på riggenes givne punkter, hvorefter riggen 'bevæger sig' og afspiller optagelserne.

Men også her er vi interesserede i at lave egne rigge, om end de naturligvis vil blive langt mere simple og kluntede end de præprogrammerede. Også hvad angår figurernes overflader arbejder vi med at vride processen over mod vores eget område: I stedet for at skabe mindre, generiske materialeprøver, som kan scannes ind og multipliceres, arbejder vi med at skabe hele figurer i skala 1:1 – sågar med ansigter og forskellige ansigtsudtryk – der først scannes ind på et langt senere tidspunkt i processen. Således er det f.eks. ikke en generisk ler-overflade, som vi har scannet ind og multipliceret, så avataren har en 'hel' overflade af ler. Det er tværtimod en hel krop, som vi har modelleret op i ler i skala 1:1, og dennes overflade, der er scannet og lagt over. Man kan nu se på avataren, at de fingre, der har modelleret oversiden af fødderne, har haft andre strøg og bevægelser, end når de f.eks. modellerer indersiden af en hånd. Overfladen 'ler' har vi således ikke ladet være generisk, men snarere singulær.

På samme måde har vi arbejdet med at producere masker analogt. Det er således ikke de optagede bevægelser, der skærer ansigt på et digitalt ansigt, men derimod et virkeligt ansigt, der har skåret en grimasse og er blevet afstøbt analogt, scannet og først derefter animeret. Avatarens ansigtstekstur er dermed defineret af den analoge maske, dennes fibre, farver, ujævnheder etc., snarere end den beregnes digitalt på baggrund af et sample. Dette giver naturligvis mærkværdigheder og paradokser, når avataren ikke har samme grimasse som den oprindelige maske. Men hvad er et 'generisk' ansigtsudtryk? Hvad sker der, når ansigtets 'nulpunkt' sættes et andet sted end det udtryksløse – f.eks. ved et meget overdrevent udtryk? (Findes der et 'udtryksløst ansigt'?).



Fod modelleret af Johanne Østervang. Foto: Anna Moderato

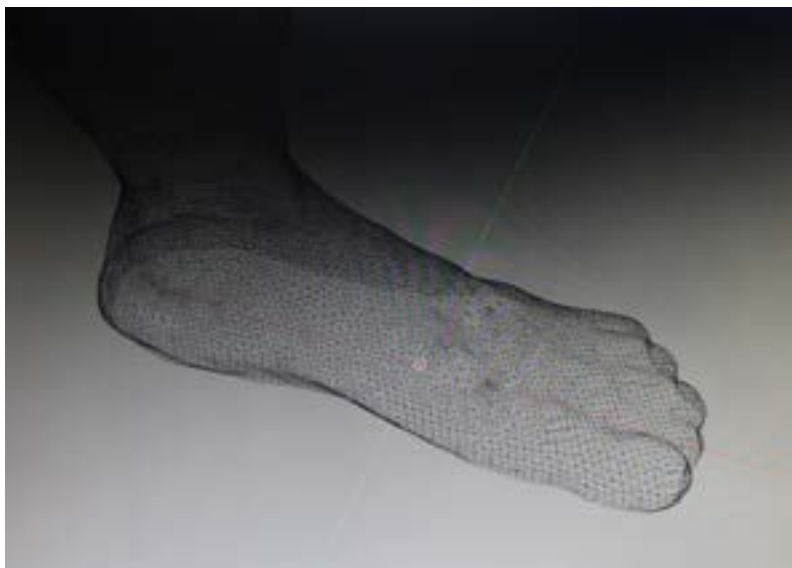


Foto: Katya Sander

Ved at omtænke forventninger til produktionshastighed og billedkvalitet har vi kunnet undersøge både optage-, beregnings- og afspilningsprocesser på måder, som har kunnet afsløre og til dels også undersøge og bruge steder i processerne, der rummer store potentialer, både æstetisk og kunstnerisk.



Maskeworkshop på Akademiet



Studerendes eksperiment. Foto: Billedkunstskolernes 3D-lab

Tredje fase involverer opsamling og formidling af de teknologier og eksperimenter, vi har beskæftiget os med, samt en artikulering af mere overordnede erfaringer og tanker på baggrund af arbejdet. Vi har løbende samlet billeder og beskrivelser og lagt op på vores wiki, og arbejder nu mere målrettet dels på en udstilling, og dels på en række mindre seminarer og symposier. Ét med udgangspunkt i idéen om 'at måle'; opmåling af krop og rum, og også måling og beregning af bevægelser og følelser. Et andet seminar omhandler modellen og diagrammet, både historisk og kunsthistorisk, nu med vores nyeste forskningsmateriale tilføjet.

Undersøgelse af idéen om vores umiddelbare tilstedeværelse har altid været en helt grundlæggende præmis for 'samtidskunst': Begrebet 'samtid' i ordet 'samtidskunst' handler om ikke at skabe kunst for historiens skyld, men for nuets skyld; en udforskning og udfordring af 'nuet'; beskuerens nu og beskuerens tilstedeværelse.

I dag står vi midt i en rivende udvikling af virtual reality-teknologier; teknologier, der for alvor i den kommende tid vil præge og ændre vores idéer om, hvad 'nu' og 'tilstedeværelse' kan være. Udviklingen af disse teknologier stræber i meget høj grad mod at gøre de bagvedliggende processer så hurtige og gnidningsfrie som muligt – de skal helst slet ikke sanses, idet det ville give forsinkelse. Netop her er det vigtigt at bruge vores billedkunstneriske viden og metoder med henblik på langsommeliggørelse og modstand. Som at zoome ind, men i tid og omstændelighed: En udvidelse af den tid, som nogle af de enkelte dele i disse højteknologiske dataprocesser tager, dels for at forstå disse, og dels for at udfordre eller vride dem. Det er afgørende for samtidskunst at være med i disse undersøgelser og udfordringer med udgangspunkt i vores eget fag og vores fags ekspertiser, og ikke dikteret af diverse forhåndsdefinerede brugerflader. Det er derfor et vigtigt område at bidrage til med ny, samtidskunstnerisk viden; viden om metodikker og processer, der ikke kan fås på andre måder.

Bine K. Bryndorf er organist og cembalist; uddannet i Wien, Saarbrücken og Boston. Professor i orgel og kirkemusik på DKDM og faggruppeleder sammesteds samt gæsteprofessor på Royal Academy of Music, London. Desuden ansat som organist i Trinitatis Kirke, København, hvor hun bl.a. formidler de studerendes deltagelse i mange af kirkens musikaktiviteter. Bine Bryndorf har indspillet samtlige orgelværker af D. Buxtehude foruden værker af J.S. Bach og nutidsmusik samt kammermusik. I foråret 2016 indspillede hun Carl Nielsens orgelværker på det historiske 1931 Marcussen & Søn orgel i Nikolaj Kunsthall. Hun er meget aktiv som orgelsolist og som lærer ved masterclasses i ind- og udland. Mere info på www.dkdm.dk

DEN GENFUNDNE KLANG OG DEN INSPIRERENDE TREKANT

Komposition – instrument – musiker

Af Bine Katrine Bryndorf

GENNEMSPILNING PÅ ORGLET I NIKOLAJ KUNSTHAL

Det var en almindelig grå formiddag, jeg fandt vej op til orglet i Nikolaj Kunsthal med mine store fotokopier fra Det Kgl. Bibliotek og et par orgelsko i rygsækken. Pulpituret var rodet, det lignede mest af alt et pulterrum, og jeg skulle først rykke en del til side for at kunne få plads til at åbne dørene foran spillebordet og sætte orgelbænken på plads. Tangenterne så ikke ud til at have været rørt i lang tid, og spændt tændte jeg motoren og lyset på nodepulten. Det virkede! Jeg satte fotokopierne op på nodepulten og begyndte gennemspilningen af Carl Nielsens sidste store værk *Commotio for Orgel* fra 1931. Det var første gang, jeg skulle høre værket med en klang fra samtiden, som den er optegnet i en førsteudgave fra Det Kgl. Bibliotek.

EN OMSKIFTELIG ORGELSAG

Carl Nielsen satte sidste pennestrøg på *Commotio* samme dag, som orglet i Nikolaj Kunsthal blev indviet, den 27. februar 1931. Det var et orgel bygget efter helt nye principper, som skulle komme til at danne skole i mange år fremover. Nikolaj-orglet blev starten på den danske orgelbevægelse, et nyt tankesæt omkring orgelbygning, som udsprang fra idéer fremsat af den fransk-tyske

organist, organolog, læge og teolog Albert Schweitzer tilbage i 1906.

Da orgelsagen begyndte i 1925, lignede den alle andre orgelsager fra sin tid. Man planlagde at bygge et stort tidsty-pisk senromantisk koncertorgel. Men så, i 1927, skiftede sagen pludselig karakter. Muligvis var Albert Schweitzers besøg i København samme år med til at skubbe til tingene? I hvert fald ændrede man radikalt planer. Det nye orgel fik færre registre end oprindelig planlagt, og spille- og registermekanik blev fuldt mekanisk i stedet for elektrisk. Også orglets klang blev markant anderledes, nye vinde blæste.



Orglet i Nikolaj (facaden). Foto: Bo Seedorff

NIKOLAJ-ORGLET, EN NY ORGELTYPE

I en omtale af orglet umiddelbart efter indvielsen skriver organist Svend-Ove Møller fra Varde om tankerne bag projektet, at man ønskede at skabe ”et Orgel for vor Tid, ud fra den barokke Orgeltype”.¹ Det skulle ikke være nogen kopi, men ved at bygge på en tidligere periode skulle der vokse ”noget virkelig ægte og sundt frem”. Målet var en orgeltype, som egnede sig til fremførelse af polyfon musik, som udgør en stor del af orgelrepertoiret; og man tilstræbte, at orglet skulle have ”*helt igennem sin egen Klang, væsensforskellig fra Orkestrets*”. Møller var ordentlig ude med riven efter det senromantiske orgel og de idealer, som var knyttet til det!

I sin artikel roser Svend-Ove Møller Nikolaj-orglets klassiske disposition og fremhæver samtidig nyskabelser som septim og none, som findes i et par af stemmerne og gør klangen særligt ”fornem og fyldig”. Han betoner, at hver enkelt stemme kan høres for sig, og at alt alligevel kan smelte sammen:

Den massive, noget døde Orgeltone [underforstået: i det senromantiske orgel], som let trætter Øret, kendes ikke i dette Orgel; her er alt Liv og Farverigdom. Ogsaa Tuttiklangen staar meget levende. Grundstemmer, Aliquot-, Mixtur- og Rørstemmer smelter her sammen til et afrundet Hele. Dybde, Fylde, Glans og en gennemsigtig Klarhed præger helt igennem dette Instrument.

Orglet har stået uberørt siden 1931, noget ret enestående i Danmark, hvor man jævnligt bygger orgler om, udvider og forandrer. Men Nikolaj er ikke nogen almindelig sognekirke; fra den blev bygget, har den været ejet af Københavns Kommune og haft mange forskellige funktioner, senest Kunsthal. Måske derfor har orglet fået lov at være i fred. Og for ganske nylig er det blevet rensat og eftersat, så det nu fremstår i bedste stand.

EN ANDERLEDES KLANG

Mange tanker går gennem mit hoved den dag, hvor jeg hører orglet for første gang med Carl Nielsens *Commotio*. Jeg bærer jo mine erfaringer med mig. Jeg er vokset op med orgler fra orgelbevægelsens generation 2, alle de gode danske orgler fra 1960'erne og 1970'erne. Og nu er vi nået til generation 3, en slags 'ny tilbagetænkning', men denne gang mod en anden fortid – romantikkens. Samtidig bygger vi i dag kopier af tidligere tiders orgler som aldrig før, noget de ville have foragtet dengang i 1930'erne!

Vil jeg være lige så begejstret som Svend-Ove Møller? Vil jeg også fremhæve "dybden, fylden, glansen og den gennemsigtige klarhed"? Umiddelbart hæfter jeg mig ved grundstemmernes varme klang og ved de farverige, men ikke skrigende mixturstemmer. Grundstemmerne lyder for mig ikke så langt fra grundstemmerne i Christiansborg Slotskirkes Marcussen & Reuter orgel fra 1829. Og dispositionen bærer lignende træk – senbarokke træk. Den nyopfundne septim gør stort indtryk på mig, så også her kan jeg følge Møller. Den giver nogle fantastiske farver til tuttiklangen! Men begejstringen for orglets klarhed? Jo, den skal nok forstås på baggrund af samtidens senromantiske orgler, hvor midterstemmer nemt kunne forsvinde i klangbilledet. Her i Nikolaj høres alle stemmer klart. Man behøver ikke gøre noget ekstra for at fremhæve midterstemmer.

ORGLET SOM INSTRUMENT

Alle musikere kender til, at instrumentet har stor betydning. To violiner kan lyde væsensforskelligt, selvom de for det blotte øje synes ens. Jeg vover at påstå, at denne tematik skal ganges med 100 og nærmest drives ad absurdum, når det er orgler, det drejer sig om! De tidligste orgler bæres med en rem over ryggen og blæses med den ene hånd, mens den anden hånd spiller. Hundrede år senere flytter orglet ind i kirken og klistres op ad væggen højt oppe under loftet med adgang fra kirkens tag. Senere rykker det

ned bagerst i kirken og vokser i dimensioner til flere manualer og fuldt udbygget pedal. Det bliver så stort som et helt hus, og den ydre ramme for piberne og spillemeknikken får også meget passende navnet 'orgelhus'.

Orglet som instrument har udviklet sig ekstremt meget fra de tidligste instrumenter i 1400-tallet og frem til i dag. Og der er tale om en ubrudt linje, hvor orglet stedse følger med sin tid og spejler æstetiske og klanglige tendenser i tiden. Lige så ubrudt i udvikling er repertoiret for instrumentet. Instrument og repertoire er altid tæt forbundet. Oftest er organister også komponister, og de skriver til det instrument, de har for hånden. Det betyder noget rent spilleteknisk, fordi der er forskel på størrelsen af instrumentet, forskel på antal af toner til hænder og fødder. Men det betyder også noget rent klangligt, fordi orgler fra forskellige stilistiske perioder har meget forskellig klang. Dertil



Spillebordet i Nikolaj. Foto: Bo Seedorff

kommer regionale forskelle, som præger orgelbygningen markant helt frem til slutningen af det 20. århundrede. Derfor er det så utrolig interessant, hvilket orgel eller hvilken orgeltype en komposition er skrevet til. Man kan selvfølgelig spille et givent stykke på mange forskellige slags orgler, og det gør alle organister. Men for at kunne forstå en bestemt komposition, dens form, dens udvikling, dens indre liv, kan det være af stor betydning at finde frem til den klang, som komponisten har kendt og måske ligefrem skrevet til. Og det drejer sig ikke kun om selve orglet, men også hvilke klange, der vælges på det orgel. Det kaldes *registrering* i fagsprog og beskriver, hvordan vi skifter klange undervejs i et stykke musik. Det kan gøres på ufattelig mange måder og er den enkelte organists valg. Og det er et kunstnerisk valg, der i sagens natur har store konsekvenser for det enkelte musikstykkets fremtoning.

NIELSENS INTERESSE FOR ORGEL

Carl Nielsens første interesse for orglet går tilbage til 1913, hvor den tyske orgelprofessor og virtuos Karl Straube var i København for at spille to koncerter. Straube op-søgte Nielsen i hans hjem, og det blev starten på et langt venskab. Nielsen hørte ikke Straubes koncerter i 1913, fordi han selv skulle dirigere begge aftener. Men Straube spillede for ham privat. Året efter hørte Nielsen Straube spille ved to koncerter og ytrede ønske om at komponere en fantasi for orgel. Han var begejstret over Straubes spil: ”Jeg har faaet Lyst til at skrive en Phantasi for Orgel og har allerede begyndt. Det er mægtigt som et Orgel kan lyde, naar en stor Mester tumler med det.”² Fantasien blev ikke til noget, men ønsket om at skrive for orgel må være blevet hos ham i alle årene. Således skriver han i 1931 under færdiggørelsen af *Commotio* på hans yndlingsfri-sted Damgaarden: ”Jeg er her en 10-12 Dage for at lægge sidste Haand på et større Orgelværk som jeg i mange Aar har ønsket at prøve paa”.³



Straubes koncertprogram med uopførelse af Nielsen-sange. Foto: Det Kgl. Bibliotek

Ved koncerterne i 1913 og 1914 spillede Straube hver gang et rent Bach-program og et blandet program. En sanger deltog i alle fire programmer, som vekslede mellem

soloværker og kammermusik. Der blev fremført værker af Max Reger, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Franz Liszt, D. Buxtehude og César Franck, samt en uopførelse af tre åndelige sange af Carl Nielsen i 1914.

At Carl Nielsen satte stor pris på Brahms og César Franck er alment kendt. Måske mindre kendt er, at han også – allerede før Straubes besøg – værdsatte Max Reger: ”Af de nyere komponister føler jeg mig mest beslægtet med Tyskeren, Max Reger, saa vidt jeg kender til hans Værker. Han tilstræber nemlig ligesom jeg selv en fast og sikker Form og behandler de tonale Forhold i et Musikstykke fuldkommen frit.”⁴ Senest ved Straubes besøg lærte Carl Nielsen flere af Regers orgelværker at kende. Straube sørgede for opførelse af flere af Carl Nielsens værker i Tyskland. Carl Nielsen talte varmt for Straube i København og prøvede også at skaffe ham koncerter andre steder. I årene 1913-15 var der megen kontakt, sidenhen mindskedes den noget; og det blev Carl Nielsens danske organistvenner, som til sidst fik ham overtalt til at skrive for orgel.

PETER THOMSEN

Peter Thomsen (1893-1976) var organist ved Simeons Kirke i København og redaktør for Dansk Kirkemusiker Tidende. Han var også lærer og havde en ungelev, Chresta Hansen, som siden blev hans hustru. Hende tilegnede han førsteudgaven af *Commotio* med ordene ”Chresta Hansen / fra Peter Thomsen / Erindring om Studieaarene 1931-33”. Carl Nielsen havde mange gode organistvenner, men Peter Thomsen var en af de vigtigste, og Carl Nielsen karakteriserede ham som ”en af de bedst funderede og mest begavede blandt de unge Kirkemusikere”.⁵ Thomsen uopførte Carl Nielsens 29 små Præludier i 1929, og Carl Nielsen skrev siden 2 præludier mere til Thomsen. Carl Nielsen var kommet til at love førsteopførelsen af *Commotio* til to af sine organistvenner, Peter Thomsen

og Emilius Bangert (1883-1962, domorganist i Roskilde). Bangert var den ældste og mest prominente af de to. Han havde mange samtaler med Nielsen om *Commotio* i hjemmet i Roskilde og ved orglet i Domkirken,⁶ og han spillede uropførelsen den 14. august i Århus Domkirke, mens Thomsen spillede førsteopførelsen 1 ½ måned senere i Helligaandskirken i København.⁷



Førsteudgaven fra Det Kgl Bibliotek; forside og side 1. Foto: Det Kgl. Bibliotek

REGISTRERINGERNE I FØRSTEUDGAVEN

Den første gennemspilning i Nikolaj var spændende, for registreringerne i førsteudgaven viser en tilgang til værket, som overraskede mig flere steder. De løser nogle af værkets klanglige problematikker på en virkelig radikal måde. Og det sker med det åbenlyse formål at skabe større klarhed i værket. Indledningen er delt op på to manuser, så stemmerne høres bedre ud fra hinanden. Pedalet er holdt relativt svagt samme sted, så det ikke overdøver med sine lange liggetoner. Senere i værket finder flere manualskeft sted, hvilket understreger motivers indbyrdes samhörighed og laver en god opbygning uden brug af register-crescendo. De to store fugaers indledning har ingen registerskift trods Nielsens anvisninger om crescendo; her skal orglets klang kunne bære uændret i den strengt polyfone struktur. Set i forhold til den i førsteudgaven angivne dynamik finder et diminuendo sted en gang før selve højdepunktet (takt 232, højdepunkt tre takter senere), et andet sted kommer et diminuendo senere end forventet (takt 29, diminuendo angivet allerede ved begyndelsen af takt 28). Ved hvert nyt afsnit står metronomtal, som i sig selv er et vigtigt vidnesbyrd om tolkningen af værket, især da de må menes at være resultatet af den spillendes grundige overvejelser ved instrumentet og ikke komponistens flygtige tanke "uden fingrene i dejen"! Sidste side er overraskende langsom i metronomtal. Her må førsteudgavens spiller have realiseret det, som Nielsen skriver i en kladde til slutningen af værket: at sidste tema-gennemførelse skal "udarbejdes til stor Bredde (min understregning) og Afslutning på Værket". I et brev til Bangert, som havde gjort anmærkninger om slutningen på *Commotio* (Bangert foreslog at forkorte værket hen mod slut),⁸ kommer Carl Nielsen med en lignende kommentar, nemlig at "den sidste fuge-rede Sats skal være mere mægtig, altsaa ogsaa bredere".⁹

SAMTIDENS TANKER OM COMMOTIO

Carl Nielsen døde den 3. oktober 1931 og nåede hverken at høre Bangerts førsteopførelse af *Commotio* i Lübeck eller Thomsens førsteopførelse af værket i København. Han nåede heller ikke at høre uopførelsen i Aarhus trods planer om at rejse dertil.¹⁰ Hans yngste datter skriver om begivenheden:

Men så i august på Skagen blev han atter fyr og flamme. Det nye, store orgelstykke skulle opføres i Aarhus Domkirke. Han skrev efter Margrete Rosenberg, ungdomsveninden, og hun kom op fra Damgaard og overværede sammen med moder og mig selv det hele. "Commotio" er et stort og mærkeligt værk. I begyndelsen disharmonisk, det stormer og larmer, men slutter paradisk, ligesom lignende steder i Symfonien "Espansiva".¹¹

Anne-Marie Telmanyi fremhæver ligheder med *Espansiva*, Nielsens 3. symfoni fra 1910/11. Noget lignende bemærker Povl Hamburger 36 år senere:

I sit allersidste leveår fuldførte Carl Nielsen imidlertid endnu et uomtvisteligt storværk – orgelværket "Commotio", som ved sin storlinjede holdning og sit umiddelbart inspiratorisk prægede udtryk i mange måder bringer de tidlige symfonier i erindring. Ville det have stået som et blot isoleret fænomen eller betød det, at Carl Nielsen hermed havde begivet sig på vej "hjem til sig selv"? Svaret herpå tog han med sig i graven."¹²

Med de sidste bemærkninger hentyder Hamburger til, at mange både i Nielsens samtid og i generationen efter ham havde svært ved at forstå og acceptere Nielsens sjette symfoni fra 1925 og de værker, der fulgte efter. De håbede, at han ville vende tilbage til tidligere værkers skrivemåde.

SENERE UDTALELSER OM COMMOTIO

Niels Schiørring skriver i 1978 om *Commotio*:

Titlen ”Commotio” kalder på forestillingen om det kompositorisk bevægede og det følelsesmæssigt engagerede. Som så mange andre af Carl Nielsens værker, der giver en syntese af fortidens største resultater og en dybt personlig udvikling i stil og teknik, bygger ”Commotio” på mindelser om orgelkunstens store fortid. Det er Buxtehude og Bach, ikke César Franck og Max Reger, der har stået faddere til værket.¹³

Lignende tanker finder vi hos Finn Viderø i en artikel fra 1965:

I dette værk er det lykkedes ham [Carl Nielsen] ikke alene at gøre sig fuldt fortrolig med den særegne skrivemåde, som orglet kræver, men også at omplante væsentlige træk fra baroktidens musik til nutiden.

Senere i artiklen hedder det ”.. er værket skrevet i en ganske fri form, hvis nærmeste forbillede er at søge i baroktidens toccata”.¹⁴

Mange har hæftet sig ved de barokke træk ved *Commotio*. Således også den danske komponist Hans Abrahamsen, som har lavet en transskription af værket for klassisk orkester, hvor han søger at yde netop disse træk ved værket fyldest.¹⁵ Han ser det i høj grad som et neoklassicistisk, barokt inspireret værk. Men i lighed med orgelbevægelsens idealer vil Nielsen ikke kopiere barokken. Han vil koncentrere og videreudvikle sit udtryk på basis af det gamle. Om det især er orglet, der som traditionsrigt historisk instrument inspirerer ham til dette, eller om det var en ny almen tendens, forbliver desværre ubesvaret. Hans næste værk skulle ifølge eget udsagn have været en ny opera!

NIELSEN SELV OM COMMOTIO

Carl Nielsen blev bedt om at skrive programkommentarer til førsteopførelsen i Lübeck, og han skrev følgende:

Jeg ved ikke rigtigt hvorledes vi skal forsyne Programmet, men i Titlen maa vi vist hellere forsyne Commotio med en Fodnote, saaledes altsaa:

Carl Nielsen:

Commotio* für Orgel Op 58

*Bewegung, auch geistig. [Bevægelse, også åndelig]

Jeg vil ikke gerne have noget om ”phantaserende” ind. Værket er jo saa strengt i sin Form og Stemmeføring at jeg ikke evner at gøre noget fastere.¹⁶

Jeg kunne tænke mig følgende ifald man vil have mere Forklaring end selve Titlen (omstaaende) som jeg egentlig helst saa det indskrænket til:

Det latinske ord, Commotio gælder igunden al Musik, men Ordet er her især benyttet som et Udtryk for Selv-Objektivering. I et større Værk for det mægtige Instrument som kaldes Orgel og hvis toner er betingede af det Naturelement som kaldes Luft, maa Komponisten forsøge at undertrykke alle personlige, lyriske Fornemmelser. Opgaven bliver stor og streng, kræver Tørhed fremfor Følelse og maa hellere beskues med Øret end favnes af Hjertet.

Værket bæres af to Fugaer, hvortil Introduktion, Mellemsatser og Koda klamrer sig, som brede Slyngeplanter til Stammer i Skoven, men Komponisten mener at videre Analyse er overflødig.¹⁷

Påfaldende er Nielsens betoning af det strenge, både hvad angår form og stemmeføring (polyfonien) jf. ovenfor: ”Jeg vil ikke gerne have noget om ”phantaserende” ind. Værket er jo saa strengt i sin Form og Stemmeføring at jeg ikke evner at gøre noget fastere.” Hans idé om en ”Phantasi for Orgel” tilbage fra 1914 synes helt væk.¹⁸

Tiden er en anden, og Nielsen er kompositorisk et helt andet sted.

Han lægger desuden vægt på undertrykkelsen af alle ”personlige, lyriske fornemmelser”. Lignende bemærkninger finder vi i kommentarerne til et andet værk med en latinsk titel, vokalværket *Hymnus amoris* fra 1896. Her skriver Nielsen:

– At jeg har valgt Latin, mener jeg at kunne forsvare derved, at dette Sprog er monumentalt og hæver En ud over altfor lyriske eller personlige Fornemmelser, der ikke vilde være på deres Plads, hvor Talen er om gennem et stort polyfont Kor at skildre en saa almenmenneskelig Magt som Kjærligheden.¹⁹

Latinsk sprog brugte han igen kort inden *Commotio* nemlig i 1929, hvor han skrev tre latinske motetter til Mogens Wöldikes Palestrinakor. Jeg tror, noget lignende gør sig gældende her, at det latinske – konkret den latinske titel – hjælper til at understrege det objektive ved værket, også selvom det her drejer sig om et rent instrumentalt værk.

LIDT OM FORMEN

Commotio er et stort koncertstykke for orgel, ikke noget liturgisk værk sådan som de små præludier, Nielsen skrev årene forinden. Straube fik *Commotio* sendt efter Nielsens død og skriver i et brev til Anne-Marie Carl Nielsen 1. juni 1932 bl.a.:

Kompositionen ... hører uden tvivl til blandt de få ekstraordinære værker, som er blevet skrevet og udgivet på orgelkompositionsområdet inden for det seneste halve århundrede.. Dette enestående orgelværk står ligeværdigt ved siden af mesterens symfonier, som efter Brahms og Bruckner udgør det himmelstræbende højdepunkt inden for den symfoniske musik.²⁰

Man kunne være frisk og kalde *Commotio* en orgel-symfoni på baggrund af Straubes sammenligning med symfonierne. Men det ville næppe være hverken i Carl Nielsens eller Straubes ånd. 1930'ernes nye musik havde helt andre mål og midler, som både Straube og Nielsen var optagede af. Nielsen skriver selv om formen, at den "[...] hviler på to Fugaer hvortil følger sig Introduktion, Mellemspil og Koda som slyngplanter om Skovens Stammer. Komponisten mener at videre Analyse er overflødig." Fugatemaerne (takt 113 og 319) er tydeligt inspireret af barokken, polyfonien gennemføres strengt, som Carl Nielsen selv betoner, og det lyriske hovedtema udføres sågar i kanon (takt 78ff). Indledningens lange orgelpunkt-forløb minder om den barokke orgelpunkt-tocata. Den overordnede fem-delte ramme: introduktion – fuga – mellemspil – fuga – afslutning kunne være et præludium af Buxtehude eller Bruhns, og Nielsen er lige så fantasifuld som Buxtehude med hensyn til, hvad han fylder i rammen! Men alt iføres Nielsens helt eget tonesprog og umiskendelige melodiføring. Det barokke bliver inspiration for noget nyt og markant anderledes og selvstændigt, ligesom det gjorde sig gældende for orgelbevægelsen. Selvom Nielsen udtrykte sin afsky over for programmusik på lige fod med f.eks. den tyske Max Reger, så peger hans egne korte programnoter hen imod en beskrivelse af værket bygget på naturoplevelser.

Jeg holder af at tænke på værket som en køretur på Fyn, med Nielsen ved rattet i hans nye elskede bil! Det går ikke alt for hurtigt gennem landskabet, som bølger op og ned og veksler mellem vidtstrakte marker (indledning), yndige blomsterenge (takt 39), stolte skove (1. fuga takt 113), voldsomme uvejr (takt 206ff), en blikstille skovsø (takt 258), som fører videre ud til åbent land (takt 271), en ny tættere og vildere skov (takt 319), som tynder ud og fører frem til en idyllisk lysåbning (takt 441), før den afsluttes af stolte bøgestammer ved kysten (takt 489)!



Carl Nielsen i sin bil (Morris 1928). Foto: Det Kgl. Bibliotek

NIELSENS INSPIRATIONSKILDER

Med inspiration i barokken, men uden at kopiere den, søgte orgelbevægelsen tilbage i tiden for at skabe nyt på gammel grund i et opgør med den nærmeste fortid, med senromantikken. Noget lignende gjorde sig gældende på musikkens område med den 'ny saglighed' i slutningen af 1920'erne.

For at sætte sig ind i hvordan man komponerer for orgel, studerede Nielsen barokke orgelværker forud for sine første orgelkompositioner. Men han ønskede ikke at kopiere dem, "intet er saa lummert som Musik i saakaldt "gammel Stil" eller Efterligning af de gamle Mestres Udtryksmaade".²¹ Han ønskede at bygge nyt på baggrund af det gamle, med udgangspunkt i det gamle, og her var han helt i samklang med orgelbevægelsens idealer!

De små præludier – Nielsens første orgelkompositioner fra 1929 – viser mange forskellige formtyper, lige fra stort anlagte festlige satser til mere indadvendte lyriske sange og små næsten salmeagtige satser. Enkelte er udformet

som regulære små fugaer, andre med mere frit imiterende forløb. Viderø beskriver dem i 1965 som ”studier i orgelsats med det formål at finde sig til rette med instrumentets muligheder”; og han fortsætter: ”Flere af dem ser endda ud til at være direkte skitser til det store værk, Carl Nielsen måske allerede da havde i tankerne, og som han snart tog fat på at udarbejde, den vældige og store orgelfantasi *Commotio*, der skulle blive hans svanesang”.²² Nielsen skrev en hel række mindre værker i sine sidste år, formentlig afledt af tidens diskussion om opdragelse af børn og unge i musik.²³ Det blev bl.a. til de 25 små klaverstykker ”for smaa og store”, hvor Nielsen havde pålagt sig selv, at pianistens to hænder ikke skulle flytte sig fra start til slut i ét stykke! Sådanne spilletekniske krav stillede han ikke til orgelpræludierne, og de kan sagtens – tilsigtet eller utilsigtet – have været små øvelser i at skrive for orgel.

DE SMÅ PRÆLUDIER OG REGISTRERING

Peter Thomsen anmeldte præludierne i *Dansk Kirkemusiker Tidende* i oktober 1930 og diskuterede dem indgående med Nielsen, som efterfølgende bad ham om at offentliggøre forslag til registrering. Men Thomsen foretrak kun at give forslag til dynamik til hvert enkelt præludium og skrev i en kort notits i det efterfølgende nummer af *Dansk Kirkemusiker Tidende*:

Til Gengivelse af Præludierne vil et ”Mixturorgel” [dvs. et orgel som det i Nikolaj], som raader over mange – og *milde* – blandede Stemmer være bedst egnet; paa et ”moderne” Instrument med den mindre gennemsigtige Klang og det store Antal strygende og svævende Registre vil de vanskeligere komme til deres Ret. Indenfor de enkelte Stykker bør ingen Registerændring finde Sted – helt misforstaaet vil det være at anvende generalcrescendo eller at tilføje et stærkt klingende Register paa Slutningsakkorden.²⁴

I førsteudgavens registreringer til *Commotio* genfinder man tydeligt Peter Thomsens tanker fra anbefalingerne til registrering af de små præludier. Der er ikke mange registreringsændringer, og polyfone afsnit gennemføres helt uden registreringsskift. I en liveoptagelse med Finn Viderø fra Yale University i 1960 kan man genkende samme tendenser.²⁵ Anderledes lyder det i 1953 i en indspilning af Georg Fjeldrad fra Danmarks Radios Studie 1. Fjeldrad følger den trykte udgaves *crescendi* og *diminuendi* og tilføjer henholdsvis tager registre bort undervejs, også i de fugerede afsnit.²⁶

EN KLANGLIG REJSE

I 2015-16 spillede jeg Carl Nielsens *Commotio* ved i alt 17 koncerter. Som organist er man altid gæst ved et fremmed instrument. Man må spille på det orgel, som står på koncertstedet. Det er en stor udfordring hver gang og – oftest – en stor inspiration! Jeg havde *Commotio* på programmet på meget forskellige orgler og i meget forskellige rum-akustikker.

Til ekstremerne hørte en koncert i Mariager Kirke, hvor et nybygget instrument med stærk karakter i fransk barok-retning påvirkede min spillemåde til en noget anden spillestil, end jeg havde planlagt. Her ville orglet absolut helst spille barokmusik med barok artikuleret spillemåde, og mit legatospil i *Commotio* gav problemer. Det førte til den nok mest barokke opførelse af *Commotio*!

Et andet ekstrem var Domkirken i Erfurt, hvor der står et meget kraftigt nyere tysk orgel i en stor akustik. Jeg prøvede at overføre førsteudgavens registreringer ret så tæt, men orglets fulde mixturklang var ikke behagelig, og akustikken gjorde den hård. Her ydede en grundstemmebetonet registrering musikken mere fyldest.

Domkirken i Berlin med sit store tysk-romantiske Sauer-orgel krævede helt andre tilgangsvinkler. Her virkede udpræget brug af Roll-Schweller (*registercrescendo*) meget velanbragt, og jeg gjorde brug af alle den trykte

udgaves anvisninger til *crescendi* og *diminuendi*. *Tempi* måtte drosles noget ned på grund af den store akustik, og en tydeligere artikulation (*non-legato*) i hurtige afsnit var nødvendig. Konsekvent *legato* ville her føre til den rene klang-grød.

Paul Hindemith lader det i 1937 være op til organisten selv, om man vil spille på et senromantisk orgel og gøre brug af dets muligheder, eller på et nyere eller ældre orgel uden samme muligheder: ”Spillere af orgler med registervals og jalousi-sveller står det frit for, gennem rigere farvegivning og dynamiske overgange at forstærke udtrykket udover det i dynamik-angivelserne foreskrevne”.²⁷ Måske Carl Nielsen kunne have fundet på at skrive noget lignende, hvis han havde levet længe nok til selv at stå for udgivelsen af *Commotio*? Jeg tror, han ønskede at være mere radikal og faktisk helst havde set en udgave uden nogen angivelser. Og alligevel er jeg i dag glad for, at dynamiske angivelser og spilleanvisninger er taget med og kan lede mig på vej i min tolkning af *Commotio*.

TANKER OMKRING UDGIVELSEN

Commotio vakte stor interesse både i Tyskland og Danmark, og Nielsens svigersøn Emil Telmányi sørgede for en udgivelse af værket, der kom allerede i 1932. Nielsen havde selv haft kontakter ude for at få *Commotio* udgivet, men det nåede ikke at falde på plads før hans død.

Finn Viderø (1906-1987) var en ung fremadstræbende organist i 1931, og han var en af dem, som lærte sig *Commotio* og spillede den for Carl Nielsen kort før hans død. 35 år senere skrev han en artikel om Carl Nielsens orgelværker, hvor han argumenterede for, at Carl Nielsen ikke havde taget stilling til orgelbevægelsen, og at Nielsen bedst kendte tidens mere gængse orgeltype, det senromantiske orgel.²⁸ Men påfaldende er det, at *Commotio* kun indeholder få dynamiske angivelser. Nielsen havde forhandlinger med den tyske orgelekspert og filosof Hans Henny Jahnn (1894-1959) om udgivelse af *Commotio* på Jahnn's

eget forlag Ugrino i Hamborg.²⁹ I korrespondancen med Jahnn lagde Carl Nielsen vægt på, at han foretrak så få angivelser af nuancering og foredrag i nodeudgivelser som muligt. Nodebilledet skulle være nøgternt og klart ligesom i de første urtekstudgaver fra tiden, som Jahnn bl.a. stod for.

Kun få år forinden, i 1928, skrev Carl Nielsen til Straube og takkede for et bind af Straubes Bach-udgave, som han havde fået tilsendt.³⁰ Straube udgav Bachs orgelværker med et væld af spillemæssige angivelser.

Der må være sket noget i Carl Nielsens holdning til udgivelsespraksis i de tre år, fra 1928 til 1931! Måske de mange tanker omkring orglet i Nikolaj, som Wöldike kan have indviet Carl Nielsen i, orgelbevægelsens tanker og idéer, har sat sig spor hos Carl Nielsen?

Carl Nielsen døde, før han kunne nå at ytre sig om den nye orgeltype. Og måske har den heller ikke interesseret ham? Men han var meget interesseret i den ny saglighed. *Commotio* og Nielsens betoning af værkets strenghed og tørhed vidner om dette. Nielsen havde også stor interesse



*Indspilning af Commotio i Kunsthallen Nikolaj, januar 2016.
Ved orglet: Bine Bryndorf. Stående bagved: Registranterne Simon Enig og Isaac Lee. Foto: Skærbillede fra video af Louise Værum, Casablancafilm*

for den ny saglighed i andre kunstarter, bl.a. som den kom til udtryk i Kaare Klints imponerende Grundtvigs Kirke. Carl Nielsen skrev musik til en støttekoncert for Grundtvigs Kirke i foråret 1931. Carl Nielsens livslange interesse for og kendskab til billedkunsten og til arkitektur samt hans mange og lange rejser gav ham et større indblik i tidens kulturelle tendenser end mange af hans samtidige.

INDSPILNINGEN

I februar 2016 indspillede jeg *Commotio*, de små præludier for orgel, Festpræludiet i Viderøs transskription og de tre åndelige sange, som Straube uropførte, samt nogle flere salmer og åndelige sange, som blev opført ved en mindekoncert i Roskilde af Carl Nielsens ven Emilius Bangert kort efter Carl Nielsens død.

I præludierne forsøger jeg at få vist orglet så meget frem som muligt – at bruge en bred palet af registreringer, som gør det muligt at høre alle de forskellige nyskabelser, orglet byder på rent klangligt. Det fører muligvis til en større brug af rørstemmer, end Thomsen og Viderø kunne have fundet på? Men dynamisk holder jeg mig inden for de af Thomsen anførte styrkegrader.

I sangene valgte jeg registrering ud fra karakter i de enkelte vers og ud fra ønsket om bedst mulig balance med solisten. Måske Thomsen ville have foretrukket samme registrering til alle vers i en salme?

I *Commotio* bruger jeg førsteudgavens registreringer. Det kan ikke bevises, at de stammer fra 1931-33. Men Nikolaj-orglet er det eneste klangbillede bevaret fra tiden, og førsteudgavens hovedpersoner, Chresta Hansen/Thomsen, Peter Thomsen og Finn Viderø har haft helt tæt kontakt til værket, tiden og til Carl Nielsen. Registreringerne kan diskuteres – og bliver det i artiklen om dem.³¹ Mest påfaldende er det nok, at pedalet flere steder fremstår noget svagt i forhold til resten af klangbilledet. Måske har vi i dag en anden opfattelse af klanglig balance, end man havde i 1930'erne?

COMMOTIO I DET 21. ÅRHUNDREDE

Det er et mægtigt Værk, saa omfattende, at det spiller næsten en halv Time. Hr. Bangert gav Værket en glimrende Udførelse. Rytmen var urokkelig sikker, og dog følte man den indre Bevægelse, der rækker fra stille Lyrik til den voldsomste Styrke.³²

Carl Nielsen rækker frem mod nye tider i sit sidste store værk, der i al sin bevægelse samtidig rækker bagud og omfavner historien. Det er mit håb, at mine artikler om og indspilningen af *Commotio* i Nikolaj må være med til at kaste nyt lys over Carl Nielsens sidste store værk og inspirere mange flere til at spille og lytte til værket!

-
1. Svend-Ove Møller: "Et nyt mekanisk Orgel i Nicolai Kirkesal", artikel i *Dansk Kirkemusiker Tidende*, April 1931 Nr. 4, side 31ff. De følgende citater stammer sammestedsfra.
 2. Carl Nielsen dagbogsnotat, mandag den 6. oktober 1913, i John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, Multivers 2008, bind 4, brev nr. 761.
 3. Carl Nielsen, brev til Ebbe Hamerik den 17. februar 1931, i John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, side 26.
 4. Carl Nielsen manuskript, februar 1905, i John Fellow (red.): *Carl Nielsen til sin samtid*, Gyldendal 1999, bind 1, side 51.
 5. *Vor Ungdom* 1931, se forord til *Carl Nielsen Udgaven, Klaver- og Orgelværker*, side xivii.
 6. Niels Bo Foltmann: "Emilius Bangert, Carl Nielsen og "Commotio"" i *Historisk årbog fra Roskilde amt* 1996/97, side 53.
 7. For private gennemspilninger inden uropførelsen: se komplet liste i John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, side 26, fodnote 1.
 8. Niels Bo Foltmann: "Emilius Bangert, Carl Nielsen og "Commotio""", side 55.
 9. Niels Bo Foltmann: "Emilius Bangert, Carl Nielsen og "Commotio""", side 56.
 10. John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, side 27.
 11. Anne-Marie Telmanyi: *Mit barndomshjem: erindringer om Anne Marie og Carl Nielsen*, Thaning & Appel 1965, side 176-177.
 12. Povl Hamburger: "Orkester- og kammermusikken" i Jürgen Balzer (red.): *Carl Nielsen i hundredåret for hans fødsel*, Nyt Nordisk Forlag 1965, side 45.

13. Niles Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, Politikens Forlag 1978, bind 3, side 155.
14. Finn Viderø: "Orgelværkerne" i Jürgen Balzer (red.): *Carl Nielsen i hundredåret for hans fødsel*, side 67.
15. Tak til Hans Abrahamsen for timelang samtale om Nielsen og *Commotio* i efteråret 2015!
16. John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, brev nr. 759.
17. Citeret efter John Fellow (red.): *Carl Nielsen til sin samtid*, bind 2, side 64o.
18. Se afsnittet "Nielsens interesse for orglet".
19. John Fellow (red.): *Carl Nielsen til sin samtid*, bind 1, side 32.
20. Oversat af forfatteren, brevet befinder sig i Carl Nielsen samlingen på Det Kgl. Bibliotek.
21. Carl Nielsen: *Levende Musik*, Martins Forlag 1925, side 53.
22. Finn Viderø: "Orgelværkerne", side 67.
23. John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, side 10.
24. *Dansk Kirkemusiker Tidende*, november 1930, Nr. 11, side 98.
25. *Carl Nielsen on Record, Vintage and other Historical Recordings*, CD 23, DACOCD 801-830.
26. *Carl Nielsen on Record, Vintage and other Historical Recordings*, CD 25, DACOCD 801-830.
27. "Spielern von Orgeln mit Walzen und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge, den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Mass zu verstärken." Oversat af forfatteren fra *Sonate I für Orgel*, B. Schott's Söhne, Mainz 1937.
28. Finn Viderø: "Orgelværkerne", side 65ff.
29. John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 11, brev nr. 741.
30. John Fellow (red.): *Carl Nielsen Brevudgaven*, bind 10, brev nr. 413.
31. Bine Bryndorf: "Registreringer i en førsteudgave af *Commotio*", under udgivelse.
32. Niels Bo Foltmann: "Emilius Bangert, Carl Nielsen og *Commotio*", side 61.

Søren Rastogi er pianist og uddannet ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og Universität der Künste i Berlin. Han har optrådt som solist med de fleste danske symfoniorkestre og er meget efterspurgt som kammermusiker og akkompagnatør. Han har modtaget talrige legater og hædersbevisninger, som for eksempel Musikanmelderingens Kunstnerpris. Han har været uddannelsesleder på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og er nu ansat som adjunkt samme sted. Han er derudover lektor ved Det Jyske Musikkonservatorium.

FORMING PERFORMING

– en undersøgelse af den klassiske musikers øveproces

Af Søren Rastogi

Et typisk klassisk musikstykke – lad os for eksempel sige en koncert for klaver og orkester – spiller i ca. 30 minutter. Bag de 30 minutters optræden ligger et uhyre stort antal timer i arbejdsrummet, et uhyre stort antal timer af det, som de fleste klassiske musikere har helt centralt i deres praksis, nemlig: øvning.

Vi har ofte koncerten eller performance som vores primære fokus, og vi er i det hele taget meget resultatfokuserede som klassiske musikere. Vi bliver vurderet på udførelsen af de samme værker og indenfor samme stilarter som tusindvis af vore kolleger, og konkurrencen er hård. Vi udøver en aktivitet, hvor beherskelsen af yderste komplekse motoriske færdigheder skal kobles med en meget lille ramme for fejl (nodeteksten giver os meget få frihedsgrader) – det er kort sagt rigtig svært bare at spille noderne. Og at fremføre disse korrekt er bare midlet: Målet er i sidste ende at opnå en musikalsk fremførelse, som bevæger publikum, som har en stor personlig integritet, som formidler et varieret og modent sæt af emotionelle forestillinger, som kort sagt virker stærkt kunstnerisk. Som musikstuderende på et konservatorium foregår vores feedback derfor som oftest ved, at vores lærer korrigerer vores performance, med forslag til ændringer på detaljeplanet – eller et mere overordnet plan – samt fra tid til anden med anvisninger til, hvordan man skal øve på specielt komplicerede steder. Men vi er måske knap så gode til at hjælpe den studerende med at finde sin egen vej ind i arbejdet med musikken?

Det, der nemlig sjældent finder sted, er en dialogisk og udviklende samtale om, hvordan den studerendes egen proces er. Vi sender de

studerende afsted og møder dem ugen efter og håber på, at de har kunnet bruge de instruktioner, vi har givet dem med, men dybest set er vi som oftest uvidende om, hvordan deres arbejdsproces rent faktisk foregår. Og ikke nok med det – vi er tit heller ikke specielt bevidste om, hvordan vi selv arbejder. Hvordan kan det være, at vi ikke ved mere om dette, i virkeligheden helt grundlæggende, aspekt ved at være musiker?

En forklaring på, at vi ikke superviserer vores studerendes arbejdsproces, er selvfølgelig tidsforbruget. En sportsstjerne in spe har fra en tidlig alder en personlig træner, som overvåger og coacher stort set hvert eneste træningsminut. Det har vi ikke midler til i den klassiske musikbranche (hvis man undtager de tidlige barneår, hvor det ikke er ualmindeligt, at al øvning sker sammen med en forælder). Der er ingen tvivl om, at et superviseret træningsforløb af denne slags med en klassisk musikstuderende ville kunne generere rigtig mange nyttige refleksioner hos både den studerende og læreren, viden, som andre også ville kunne nyde godt af.

Men der er også andre ting på spil: Så snart vi er kommet et stykke vej på vores kunstneriske løbebane, bliver det vigtigt for os at fremstå så optimalt som muligt overfor omverdenen. Derfor er dårlige anmeldelser så hårde at forholde sig til, fordi vi *ved*, at de kan medføre, at vores professionelle omverden i mindre grad vil sætte pris på os. Så selvom vi er nødt til at leve med muligheden for at lave en dårlig koncert, er vi tilbageholdende med at tale om selve processen frem til koncerten (endsige vise den frem), da den jo i sagens natur indeholder ufærdige resultater. Derfor er studerende ofte nervøse for at komme til time selv sent i deres studieforløb.

Vi er tilbageholdende med at tale om det kvalitative indhold i vores arbejdsproces og derfor kommer fokus ofte til at være på kvantitative forhold: Mange samtaler blandt studerende på et musikkonservatorium handler enten om, hvor mange timer man øver sig (= høj disciplin), eller hvor få timer man har øvet sig (=stort talent). Eller det magiske antal optimale øvetimer diskuteres: Er det 6, er det 4, er det 8 timer? Og hvad med ham den russiske superstjerne, der også øvede på hotellet efter koncerten?

Faktum er, at jeg ved utrolig lidt om, hvordan mine kolleger øver sig, hvordan mine studerende øver sig, og i virkeligheden også om, hvordan jeg selv øver mig. Det sidste er lettest at tage fat på, så det har jeg gjort. Målet er på den ene side at blive bevidst om, hvad der rent faktisk sker i øvelokalet, og ved hjælp af denne bevidsthed blive bedre til at formidle det til mine studerende og indgå i en dialog med dem om dette, for mange stadig noget tabubelagte, emne. På den anden side håber jeg ved at sætte fokus på denne del af min praksis at kunne udvikle mig som kunstner. Jeg oplever også i branchen et reelt behov for viden-
deling omkring vores arbejdsprocesser. Måske kan vi alle blive bedre, hvis vi begynder at åbne ind til det allerhelligste?

OM ØVNING

For at kunne opnå en meget høj grad af detaljekontrol inden for den førnævnte stærkt begrænsende ramme (det nedskrevne værk) er vi nødt til at arbejde meget grundigt med værket, så det motorisk og perceptuelt bliver indlejret hos os. Mange delelementer skal automatiseres, og meget stof skal gentages mange gange, før vi opnår en tilstrækkelig grad af sikkerhed, hurtighed, klangligt og musikalsk udtryk, kort sagt en tilstrækkelig grad af kontrol og beherskelse af værket.

Repetition af elementer er således et primært omdrejningspunkt i vores øveproces. En 'proto'-øvelse med den laveste grad af bevidsthed omkring processen ville derfor være fra start af at spille musikstykket 'som var det koncert', om og om igen, indtil et tilfredsstillende resultat opnås. Dette er for de fleste i praksis uopnåeligt, da det typisk er svært at nå at afkode nodebilledet i det rigtige tempo, men selv hvis man er i stand til det, giver det sjældent gode resultater. Sandsynligheden er stor for at indlære fejl, som man så skal aflære igen, sikkerheden i ens kontrol af motoriske og musikalske elementer bliver sjældent optimal, og i det hele taget er det en arbejdsproces, som risikerer at blive præget af stress, frustrationer og manglende stillingtagen til indholdet i værket.

Så hvad gør vi?

En metode er at repetere afsnit langsomt og med stor detaljebevidsthed for derefter gradvist at sætte tempoet op. Variationer af denne metode udgør nok i virkeligheden ryggraden i de fleste professionelle musikeres

øvning. Nogle har sat det i system og spiller et afgrænset afsnit med en metronom, som de gradvist skruer tempoet op på. Det binder selvfølgelig den musikalske fleksibilitet i tid, men på den anden side er det en kontrolleret metode af processen, som har basis uden for en selv.

En anden tilgang, som især benyttes af pianister og andre musikere, som skal koordinere mange elementer, er at øve de enkelte elementer for sig. En hånd ad gangen, kun melodilaget, den enkelte stemme i en fuga, brudte akkorder som samlede greb osv. Formålet er her at få automatiseret det enkelte element i en grad, så vi ikke behøver at bruge så meget opmærksomhed på det i det samlede billede, samt at tilegne sig de forskellige lag i musikken optimalt.

En tredje angrebsvinkel er at nærme sig værket analyserende og oplevende. Man kan prøve at afkode strukturer i nodeteksten, harmonier, rytmer, form, eller man kan lytte til indspilninger for at få en fornemmelse af, i hvilken retning målet for ens tilegnelse er. Som sanger kan man øve teksten for sig for at få en oplevelse af aspekter som intonation, rytme og timing, og hvad disse elementer gør for formidlingen af dybere betydningslag i teksten.

Ofte er der i begyndelsen af en indstuderingsproces helt konkrete problemer, der skal løses – her bruger de fleste en eller anden form for 'trial and error' metode. Vi afprøver forskellige muligheder, indtil vi finder en løsning, der fungerer. Jo større erfaring, den øvende har, jo flere problemer er man formodentlig i stand til at få løst, inden man begynder den mere langstrakte proces, der har til formål at indlejre det musikalske værk i os, så vi kan opføre det frit og på et højt kunstnerisk niveau til koncerten.

Samlet set har vi mange måder at gå til øvningen på, og selvom mange professionelle musikere har udviklet stor disciplin omkring de formelle ting i øvningen – hvornår øves der, hvor meget tid på hvilke værker i hvilken rækkefølge, hvor meget opvarmning, hvilke tekniske øvelser osv. – har indtrykket for mit eget vedkommende været, at bevidstheden og evalueringen af de indholdsmæssige elementer ikke altid har været på et lige så højt plan: Hvilken parameter har jeg fokus på netop

nu, hvad er succeskriteriet/mit delmål netop nu, er min strategi den rigtige, hvordan er kvaliteten af min proces m.m.? Jeg havde også en forestilling om, at vi har potentiale til at flytte os langt hurtigere, end vi 'normalt' gør. Blandt andet har jeg selv haft den oplevelse – som deles af mange – at man ofte spiller langt bedre, når man demonstrerer et sted for sine studerende, end man ville gøre, hvis man gik i gang med at arbejde alene med det samme sted.

Ind i mellem er vi altså i stand til på en eller anden måde at springe stadier over. Ligeledes er der åbenlyst individer, som er i stand til at flytte sig meget hurtigt og lære ting på utroligt kort tid – det, vi kalder 'vidunderbørn' f.eks. Er de måske i højere grad i en tilstand eller har en tilgang til deres egen læring, der på en eller anden måde fjerner nogle læringsmæssige forhindringer? Og kan vi opdage disse forhindringer ved at sætte et spejl op foran vores arbejdsproces? Det var jeg spændt på.

KLENAU OG PROJEKTET FORMING PERFORMING

Med projektet *FormingPerforming* vil jeg udforske øvningsens komplekse processer, og jeg ønsker at bruge min egen indstuderingsproces som objekt for undersøgelsen.

Jeg har været så heldig at få adgang til et værk af høj kvalitet, som ikke har været opført tidligere. Det er Paul V. Klenaus klaverkoncert, som i skrivende stund er ved at blive udgivet på Dansk Center for Musikforskning. Jeg har – formodentlig som den eneste nulevende danske pianist – beskæftiget mig med Klenau og bl.a. opført hans f-mol sonate ved en del lejligheder. Klaverkoncerten er fra samme periode (i starten af 1940'erne), hvilket giver mig en god for forståelse af Klenaus kompositoriske stil og forhåbentlig kan medvirke til, at min udførelse af værket bliver god. Så på den ene side er værket helt 'jomfrueligt' og derfor et meget egnet materiale at bruge til at udforske arbejdsprocesser fra 'scratch'. Det må forventes, at der er færre elementer, som er genkendelige, og derfor skal disse elementer indstudereres forfra uden at trække på detaljeerfaring fra lignende steder i andre værker. Men på den anden side er værket traditionelt nok til, at jeg kan bruge meget af den indlejrede erfaring, som jeg har optrænet gennem et mangeårigt arbejde med at lære at spille svære musikværker.

Med den lette adgang til video- og lyddokumentation har vi som udøvende kunstnere fået et fantastisk redskab til at udvikle os. Men vi er først lige begyndt at skrabe i overfladen på disse muligheder. Vi lever i en tid, hvor alting bliver dokumenteret og fremvist elektronisk – det kan vi bruge positivt. Det har i mange år været almindeligt for klassiske musikere at optage optrædener og i øvelokalet at 'prøvespille' for et optageapparat, men jeg har ikke kendskab til musikere, der systematisk optager deres øvning for at reflektere over og udvikle deres egen proces.

Jeg har valgt, helt simpelt, at optage min øvning med et videokamera med god lyd kvalitet (Zoom Q3). Jeg optager ikke al min øvetid på Klenaus klaverkoncert (herefter benævnt klaverkoncerten), men udpluk af 5-10 minutters varighed. Da målet ikke kun er at dokumentere, men også at udvikle min proces, ser jeg videoen med det samme og noterer mine observationer. Tanken var oprindeligt at sætte gang i en personlig iterativ proces, hvor jeg ved løbende at observere og reflektere kunne eksperimentere med og udvikle min arbejdsproces. Men jeg har allerede fået gode oplevelser ved at vise disse optagelser og diskutere dem, både med kolleger på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og med repræsentanter fra andre kunstarter, der arbejder med kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Næste skridt er at inddrage optagelserne i min undervisning med mine studerende, samt at offentliggøre enkelte videoer og invitere til kommentarer og diskussioner bredt i det professionelle musikliv.

EKSEMPEL

Her er et eksempel på notater fra en øvesession, hvor jeg spiller et afsnit af 1. sats i klaverkoncerten for første gang. Notaterne er nedskrevet ved gennemsyn af videooptagelsen bagefter:

0:13 Første forsøgsvisse gennemspilning.

0:54 Øver tyngde og fortissimo klang.

1:40 Problemer med at spille de store greb uden at spænde og ramme forkert. Overvejer at ændre, så mellemstemmer slippes. Finder ud af, at det er den rigtige løsning (omkring 2:45).

3:04 Pause. Mæthedspunkt.

Begynder igen. Øver tyngde og 'metal' i klangen. *Lytter til klangen/mærker kropslig fornemmelse.*

Efterfølgende eksperiment med proces skyldes nok den øgede fokus på selvrefleksion via kameraet.

3:53 Pause. *Utrolig kort overgang, før ny strategi prøves. Ombestemmer mig på vej ned mod tangenten. Det må være overvejet kort tid inden.*

3:57 Første eksperiment: Jeg øver melodi alene, for at finde en naturlig og musikalsk fraserings.

4:23 Andet eksperiment: Jeg øver stedet svagt, som det står med fraserings fra 1. eksperiment. *Hvornår kom idéen – hvordan?*

4:40 Jeg spiller stedet kraftigt som før – men har nu mistet fortissimo klang/fornemmelse. *Finder den på ca. 5 sekunder.*

4:45 Spiller stedet vellykket med horisontal fraserings og ff-klang! *Har 'release' i armene. Holder ikke på den fysiske energi. Oplever musikken udefra, men mærker tung kontakt til instrumentet.*

5:10 Flere gode forsøg.

OBSERVATIONER

Generelt har jeg haft svært ved at filme min øvning i mere end 10 minutter ad gangen. Derefter bliver min øvning mærkbart ringere. Jeg oplever, at der er to mulige forklaringer på dette: Enten bliver jeg simpelt hen ekstra træt pga. den forøgede koncentration (se 3:04), eller også er jeg, via den mere intensive selvrefleksion, i langt højere grad i stand til at vurdere, hvornår jeg har brug for pauser. (At begge dele er i spil, er selvfølgelig også en mulighed).

En af de første ting, der stod fuldstændigt klart, var, at selve bevidstheden om, at jeg skulle se min øvning senere og forholde mig til den,

ændrede min bevidsthed om øveprocessen radikalt, se 3:57 ovenfor. Jeg kunne ikke bare øve løs som sædvanlig, men oplevede en stærkt forhøjet grad af intensitet og løbende selvrefleksion. Jeg blev også med det samme bedre til ikke at indføre unødigt stress og fokusere på naturlige, bløde bevægelser.

Der opstod hyppigere end sædvanligt nye måder at arbejde med stoffet på, og to ting stod klart: 1. Øveprocessen er en ekstrem kreativ proces, hvor innovation og 'mønsterbrud' spiller en afgørende rolle. 2. Skift i strategi kommer tit spontant/førbevidst, og det er svært at sige, hvad der styrer disse skift. De udviklende forløb er tit ekstremt korte (3:57 til 4:45). De repeterende forløb, hvor en færdighed indlejres kropsligt/perceptuelt, er ofte længere.

Derudover er det tydeligt, at der er en sammenhæng mellem at kunne lytte/opleve musikken og kropslig frihed/afspændthed (4:45). At undgå overflødige kropslige spændinger er vigtigt for klassiske musikere, da det giver en større grad af kontrol og dermed udtryksmuligheder. At muskulære spændinger har som konsekvens, at den finmotoriske kontrol reduceres, er i øvrigt et kendt resultat fra idrætsforskning.¹

Når jeg ikke kan komme længere med en repetitiv proces, vil min normale adfærd være at gå videre til et nyt sted. Men på grund af den øgede procesbevidsthed, som leder mig til at skifte opmærksomhed og fokusere på nye strategier, bliver jeg ved i længere tid med at beskæftige mig med en passage og kommer derfor langt hurtigere 'i mål' med min tilegnelse.

Det er også tydeligt i en anden øvesession: Her møder jeg modstand, fordi jeg ikke fra begyndelsen har bevidstgjort, at en samlet figur indeholder to markant forskellige typer af spillemåder: oktavspil og arpeggiobevægelser (brudte akkorder). Disse to spillemåder har motorisk helt forskellige bagvedliggende mønstre og bør også fra begyndelsen opleves og 'indkodes' forskelligt. Men jeg startede med, at mine fingre 'læste noderne', altså at mit fokus var på den enkelte fingers position og ikke på de overordnede bevægelsesmønstre. Derfor tog tilegnelsen længere tid end nødvendigt, men da jeg først havde indset problemet,

gik det meget hurtigt. Vi kan åbenbart sagtens flytte os meget hurtigt fra enkeltvis perception af noder (enkeltanslag) til en mere overordnet opfattelse af figurer og samlende bevægelser – det fremmer faktisk indstuderingen af de enkelte anslag og øger præcisionen.

I en tredje session møder jeg modstand i en svær passage, især i en enkelt takt. Jeg 'går død' i de langsomme og bevidste repetitioner og giver nærmest op. Da kameraet er slukket, prøver jeg 'for sjovs skyld' at spille stedet i et langt hurtigere tempo med fokus på klanglig brillians/artikulerede anslag. Det løser stort set problemet, og jeg skynder mig at tænde kameraet og får det dokumenteret. Efterfølgende har jeg et processuelt redskab til at beherske tilsvarende steder.

I en fjerde session prøver jeg bevidst at fokusere 'væk fra mig selv' første gang, jeg arbejder med indledningen til den langsomme sats i klaverkoncerten. Det virker virkelig godt; jeg oplever, at jeg formidler på et kunstnerisk højere niveau, end jeg plejer. Og ikke mindst er jeg nået til et brugbart resultat allerede ved første øvesession på en bestemt passage.

Til slut: En sideeffekt af den øgede selvbevidsthed ved at sætte et kamera op er allerede nu, at jeg også i en almindelig øvesituation (uden kamera) er blevet bedre til at monitorere min øveproces og ændre den, hvis den ikke er optimal. Jeg er blevet bedre til at 'træde uden for mig selv' og vurdere effekten og værdien af det, jeg er i gang med. Jeg er også blevet meget bedre til at evaluere den kunstneriske effekt af mit spil, mens jeg spiller.

ET OVERORDNET BEGREBSPAR

I mine egne overvejelser og i samtale med kolleger om mine arbejdsprocesser begyndte der tidligt at optræde en 'indenfor/udenfor'-metafor. Den dukker op i to sammenhænge, som er grundlæggende forskellige:

1. Når vi spiller, oplever vi visse fænomener som kommende indefra os selv – et 'indenfor': Den æstetiske vision om musikken og dens musikalske elementer samt den indre oplevelse af vores bevægelser og

kontakten til instrumentet. Og vi oplever også et fænomen 'udenfor': den auditive oplevelse af lyden. I den auditive perception ligger også den æstetiske vurdering.

Det er en afgørende del af en professionel musikers udvikling at kunne opleve sin udførelse så 'rent' som muligt – at opfatte hvad det er, man udtrykker, *mens* man spiller. Det er sværere, end det lyder. Mange gode amatørmusikere har gode motoriske færdigheder og en stærk forestilling om musikken, men en mangelfuld løbende monitorering og vurdering af deres eget spil.

Disse tre elementer: æstetisk forestilling/vision (indenfor), kropslige perceptioner (indenfor) og auditiv perception (udenfor) opleves i praksis ikke som adskilte. Jeg oplever ikke: "Jeg ønsker en bestemt klang" efterfulgt af "Jeg gør en bestemt bevægelse" efterfulgt af "Nå, er det sådan, det lyder". Det er ofte en helhedsoplevelse: Jeg forestiller/bevæger/oplever som et *samlet* fænomen, og det er erfaringsmæssigt også her, at den gode og kunstnerisk formidlende opførelse befinder sig. Et af de svære skridt at tage som udøvende musiker er at lytte samtidig med, at man spiller – at optræde som æstetisk oplevende samtidig med, at man udfører musikken. At kunne have opmærksomhed *både* 'indenfor' og 'udenfor'. Når jeg ser mig selv øve, er det påfaldende, hvor meget den gode fraserings, den store klangkontrol, den frit bevægelige krop afhænger af at kunne pendulere mellem 'udenfor' og 'indenfor'. Jeg er begyndt at spille meget mere med lukkede øjne, da det faciliterer begge disse opmærksomheder. Den visuelle feedback er nemlig ikke optimal til hverken at 'mærke' eller 'lytte', fordi det visuelle system fokuserer på placering af fingre, på bevægelers ydre form og på nodebilledet. (Det kan dog være gavnligt at fokusere visuelt på elementer, der ligger tæt på toneproduktionen, f.eks. dæmpernes bevægelser inde i klaveret – det faciliterer fokus på resultatet – hammerens anslag på strengen og klangen af denne). Jeg oplever det altså langt mere gavnligt at være opmærksom på min indre fornemmelse af muskulær spænding og bevægelse *samtidig* med at lytte efter det kunstneriske resultat – klangen og fraseringen.

2. Men 'indenfor'/'udenfor' kan også bruges mere overordnet – som et opmærksomhedsskift i forhold til ens egen proces. Øvning, selv på højt professionelt plan, kan være automatiseret i en sådan grad, at vi ikke mærker, hvornår vores proces ændrer sig; vi har nok en tendens til at lade os føre med til en vis grad. Det kan give en dejlig og afspændt fornemmelse at være passivt fordybet i sin øvning, at opleve et processuelt flow, som vi ikke griber ind i. Vi er inde i os selv. Men denne tilstand er efter mine erfaringer i dette projekt ikke nødvendigvis af det gode. Når vi ikke forholder os kritisk og evaluerer vores processer løbende, risikerer vi at henfalde til vaner, som vi i virkeligheden ikke ved om er optimale. Vi kan derfor bevidst tvinge vores opmærksomhed 'udenfor' vores proces. Så vi ikke bare flyder med, men er bevidste om at overvåge os selv. Dette bliver i den grad faciliteret af at have et kamera stående, og min oplevelse er at have opnået en langt skarpere øveproces. Jeg er mere bevidst om retningen for en arbejdsproces, jeg er mere bevidst om at afbryde strategier, hvis de ikke fungerer optimalt, og jeg er mere bevidst om den overordnede sammenhæng i min øvning. Og også mere ubevidste skift af strategi lader til at opstå hyppigere og med større kvalitet.

EN AFSTIKKER TIL KOGNITIV PSYKOLOGI

Der er flere nyere resultater fra neurovidenskab og kognitiv psykologi, som er interessante i denne sammenhæng:

Det viser sig, at vores sansninger 'skrues ned', når vi selv udfører en handling – i modsætning til, når handlingen bliver udført af andre. Det er derfor, at vi ikke oplever, at verden drejer, når vi drejer hovedet – og derfor, at man ikke kan kilde sig selv.² Men det er jo en stor udfordring for os musikere: At vores lytteapparat forringes samtidig med, at vi spiller. På en eller anden måde kan vi alligevel optræne at 'skru op' igen for de umiddelbare sansninger, men det er udfordrende, og det kommer ikke af sig selv. Som tidligere nævnt er vi nødt til at kunne lytte 'rent', da vi ellers ikke er i stand til at vurdere kvaliteten af det, vi formidler til den lyttende. Vi ved alle, at det er enormt meget lettere at opleve musikken, når vi lytter til andre. Selv ikke-trænede musikere kan umiddelbart komme med gode vurderinger af forbedringer af endog meget avancerede præstationer. Det er straks sværere at opleve

effekten af vores egne handlinger ved instrumentet. Vi skal kort sagt træne os op til at kunne kilde os selv.

Et andet meget interessant resultat er, at det viser sig, at vores motorik fungerer meget hurtigere end vores bevidsthed om den. Det ved vi, hvis vi skal undvige noget på motorvejen. Vi reagerer først og 'opdager' først bagefter, hvad der skete. Det vil sige, at automatiserede bevægelser er langt mere effektive end bevidstgjorte bevægelser.³ Og endnu mere interessant viser det sig, at vi begynder at udføre en handling, *inden* vi bliver bevidst om, at vi tager beslutningen om den. Man taler om et "readiness potential" i forbindelse med motoriske handlinger, som forudgriber beslutningen om at bevæge sig med 345 millisekunder.⁴ Så vores hjerne starter, før vores bevidsthed sætter ind – og det er jo netop, hvad jeg oplever i min øvelse, når jeg skifter strategi, uden jeg oplever at have taget en beslutning om det. Her ekspliciterer undersøgelsesmetoden nogle generelle aspekter ved vores kognition, og det viser sig, at det ikke er usædvanligt, at jeg oplever, at jeg skifter adfærd uden at bevidstgøre det inden. Det overraskende er, at jeg opfatter det som unormalt!

Til slut er der et nyere begreb om "action representation" (handlingsrepræsentation), som kan give mening for projektet. Begrebet dækker over, at den samme neurale mekanisme er i spil, uanset om vi forestiller os en handling, udfører en handling eller observerer en handling.⁵ Også selvom de to førstnævnte (forestillingen og udførelsen) kommer indefra subjektet og den sidstnævnte (observationen) fra en anden person. Men det er altså de samme områder i hjernen, der aktiveres. Det stemmer jo godt overens med den helhedsfornemmelse, som jeg beskriver tidligere. Og det vil helt konkret sige, at det i princippet er muligt at lære lige så meget ved at observere, som ved selv at udføre.⁶ Så en arbejdsproces som min, hvor jeg kontinuerligt observerer mig selv, vil altså *alene* ved selve observationen kunne forbedres.

KUV SOM UNDERSØGELSESMETODE

Det har overrasket mig, hvor frugtbart det har været at sætte min proces under lup på denne måde. I stedet for primært at være en dokumentation og bevidstgørelse af min 'normale' arbejdsmetode har selve det

refleksive element i min undersøgelsesmetode vist mig nye veje, ikke bare i mine egne processer, men også i forhold til, hvordan jeg tænker øvning generelt. Jeg har oprindeligt haft mine tvivl om berettigelsen af et projekt, der på den måde 'lukker sig' om mig, om den opnåede viden kunne have nogen form for relevans for andre. Men for det første oplever jeg en enorm frihed i, at jeg som udgangspunkt kun skal stå til ansvar for mig selv – hvis jeg oplever en forbedring, så *er* der en forbedring, og så har den gyldighed for mig. Og for det andet har jeg et meget stærkt og dokumenteret materiale at diskutere med kolleger og studerende på baggrund af, og med det sætte gang i en videndeling og udvikling af generelle tanker på området. Og slutteligt er der selvfølgelig håbet om, at nogle af de observationer og overordnede fænomener, som jeg ser udfolde sig, rent faktisk har gyldighed for andre end mig selv, og således umiddelbart kan anvendes af andre.

Der er en overvejelse omkring, i hvor høj grad og på hvilken måde man skal inddrage viden fra andre fagområder i et projekt som dette. På den ene side er der ikke lavet særlig meget forskning inden for traditionelle forskningsområder som f.eks. psykologi og neurovidenskab, der omhandler en langstrakt kunstnerisk proces. Og den forskning, der findes, er i sagens natur ofte fokuseret på meget præcist formulerede delaspekter, som ikke er i nærheden af udtømmende at kunne beskrive den erfaring, som man har som udøvende kunstner. På den anden side er det forlokkende at søge 'forklaringer' – at de personlige oplevelser, som jeg har haft, kan skyldes nogle generelle aspekter ved det at være menneske, have en hjerne osv. Men det kan også begrænse et udviklingsprojekt som dette, hvis man f.eks. for tidligt leder efter fænomener, der kan underlægges helt specifikke kognitive modeller. Jeg synes, at det er en pointe, at videnskabelige forklaringsmodeller kontinuerligt er under udvikling, og derfor ikke nødvendigvis rammer plet lige her og nu. Derfor tror jeg, at det er meningsfuldt at inddrage viden fra andre fagområder, når den kan perspektivere iagttagelserne og bidrage til en større forståelsesramme – hvilket ofte vil være tilfældet. Der kan også på sigt vise sig frugtbare samarbejdsområder. Faren indtræder kun, hvis udefrakommende teorier på forhånd søges som 'løsninger' eller 'svar' og dermed risikerer at begrænse projektets undersøgelsesområde.

Overordnet set er det sikkert, at mine betragtninger skal have modspil fra andre professionelle musikere og musikundervisere, og jeg forventer at blive meget klogere i denne proces. Jeg føler mig dog overbevist om, at der er substans at komme efter, og at vi internt i det udøvende klassiske musikmiljø vil have meget gavn af at forholde os mere reflekteret til vores arbejdsprocesser. Til gavn for os selv og ikke mindst for at kunne dele vores viden med hinanden og vores studerende.

-
1. R.A. Schmidt og C.A. Wrisberg: *Motor learning and performance*, Human Kinetics 2008, side 10.
 2. Marc Jeannerod: *Motor Cognition: What actions tell the self*, Oxford University Press 2006, side 19.
 3. Marc Jeannerod: "*Motor Cognition*", side 46.
 4. B. Libet et. al: "Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). The unconscious initiation of a freely voluntary act" i *Brain nr. 106* (1983).
 5. Marc Jeannerod: *Motor Cognition*, side 116.
 6. C.M. Hayes og C.L. Foster: "Motor learning by observation: evidence from a serial reaction time task" i *Quarterly Journal of Experimental Psychology nr. 55A* (2002).

Lasse Laursen er komponist, musikteoretiker og docent på Det Jyske Musikkonservatorium. Han er især optaget af instrumentationens betydning for musik og udgav i den forbindelse, i samarbejde med Karl Aage Rasmussen, online instrumentationsbogen *The Idiomatic Orchestra* i 2014. I perioden 2015-2017 arbejder han på et kunstnerisk udviklingsprojekt omhandlende instrumentationsstrategier i lydorienteret komposition. Projektets resultater vil blive publiceret på www.orchestration.dk

INSTRUMENTATION AF LYDOPTAGELSER

Af Lasse Laursen

INTRODUKTION

Musik afspejler altid sin instrumentation. Man kan spille mange melodier på både fløjte og violin, men fløjten vil bibringe melodien andre klanglige kvaliteter, pga. dens vejtrækning, tonedannelse, artikulationsmuligheder m.m., end violinen. Men instrumentation handler ikke bare om valget af instrumenter og de enkelte instrumenters muligheder, det handler i lige så høj grad om, hvordan de kan samvirke. Som f.eks. når forskellige instrumenter skal balancere en akkord, når en melodi skal høres igennem et akkompagnement, eller når et musikalsk højdepunkt også skal være et dynamisk højdepunkt.

Instrumentation kan forstærke kompositoriske virkninger, men instrumentation fastholder også kompositionen inden for de valgte instrumenters rammer. Og ganske ofte er det særdeles vanskeligt at afgøre, hvad der er instrumentation hhv. komposition, og instrumentation anses inden for kompositionsmusikken for at være en væsentlig side af den kunstneriske praksis. ”To orchestrate is to create, and that is something which cannot be taught,” skriver Rimskij Korsakov i forordet til sin instrumentationsbog *Principle of Orchestration* (udgivet posthumt 1911).¹

I den nyere forskningslitteratur om instrumentation er et tilbagevendende emne fraværet af instrumentationsteori (se f.eks. Meyer 2012 eller Maresz 2013).²⁺³ Faglitteraturen om instrumentation f.eks. i form af Samuel Adlers *Study of Orchestration*⁴, som formodentlig er den mest anvendte bog til undervisningen af komponister i instrumentation, er i realiteten en usystematisk samling af eksempler, metoder og

tommelfingerregler, og forskere efterlyser derfor en sammenhængende teoridannelse på området. Det er dog næppe muligt, dertil er emnet for uafklaret og komplekst. Et alternativ til én samlende teori kunne være en kortlægning af praksis inden for de mange delområder, som udgør instrumentation.

I denne artikel forsøger jeg med udgangspunkt i et bestemt perspektiv på instrumentation, instrumentation af lydoptagelser, at demonstrere, hvordan man ved at fokusere på et lille delområde kan kortlægge en kunstnerisk praksis inden for instrumentation. Artiklen indgår i et større kunstnerisk udviklingsprojekt, *Instrumentationsmetoder i lyd-orienteret komposition* (2015-2017), som går ud på at indkredse nogle af det 21. århundredes instrumentationsteknikker.

LYDORIENTERET INSTRUMENTATION

Jeg bruger undertiden begreberne lydorienteret hhv. toneorienteret komposition om det 20. og 21. århundredes musik. Forskellen imellem de to begreber kan anskueliggøres via transskription. Toneorienterede værker kan transskriberes (eller re-instrumenteres), uden at de mister deres identitet. F.eks. har Hans Abrahamsen (f. 1952) transskriberet Carl Nielsens 6. *Symfoni* (1925) til sinfonietta, og også i denne version fremstår værket som Nielsens 6. *symfoni*. Værkets identitet er i højere grad dets toner og deres kronologi end dets klang.⁵ Man ville derimod ikke kunne fastholde den originale instrumentation og ændre på tonestrukturen, uden at værket ville være afgørende forandret. Værker, der er lydorienterede, er derimod vanskeligere eller umulige at transskribere. Disse værkers identitet er bundet op på deres klanglige/instrumentale kvaliteter. Et eksempel kunne være Rebecca Saunders (f. 1967) *Ire* (2010), for solo cello, strygere og slagtøj. I dette værk er solo celloens d-streng hævet $\frac{3}{4}$ -toner, mens c-strengen er sænket en hel oktav. Musikken fokuserer på klanglige virkninger, bl.a. ved brug af ekstreme dynamikker og alternative strøg på den afspændte 4.-streng. De noter, der angives i partituret, har meget lidt med det klanglige resultat at gøre. *Ire* kan næppe genkendes i en transskription til blæserkvintet eller klaver.

Dette problem, når en musik ikke kan anskues uafhængig af sin instrumentation, gør det betydeligt vanskeligere at skelne imellem værkets

komposition (hvad det er) og instrumentation (hvordan det præsenterer sig), og dermed også vanskeligere at sige noget om instrumentations betydning for værket. Litteraturen om instrumentationsmetoder koncentrerer sig derfor også i høj grad om toneorienteret komposition. Mange af de metoder, der beskrives, kan dog utvivlsomt genfindes i lydorienteret musik, men den lydorienterede musik rummer også en praksis, som er dens egen. I et forsøg på at beskrive nogle af denne praksis' muligheder eksemplificerer jeg i denne tekst instrumentationen i lydorienterede værker, der tager udgangspunkt i lydefterligninger. Hvor en lydefterligning kan identificeres, kan der igen skelnes imellem, hvad noget er (lydefterligningen), og hvordan det fremtræder for os (via sin instrumentation).

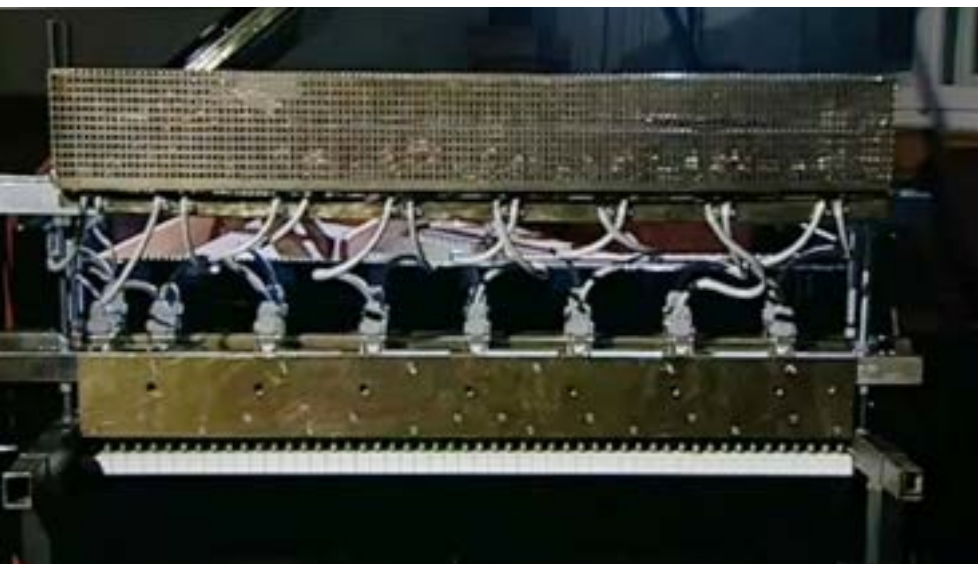
I et historisk perspektiv har lydefterligning formodentlig rødder helt tilbage til musikkens opståen. Typisk som efterligninger af naturens lyde f.eks. i form af fugle- og vandlyde, men også mere kulturelle lyde. Tænk f.eks. på den gøende hund i Vivaldis *De fire årstider* (1723), stormen i Beethovens 6. *Symfoni* (1808) og toget i Honeggers *Pacific 231* (1923). Disse og flertallet af fortidens lydefterligninger er stærkt stiliserede. Når det stormer i Beethoven, må uvejret tilpasse sig f.eks. toneart, taktart og periodisering. Den akustiske lighed er ikke forudsætningen for at opfatte imitationen. Den forudsætter derimod et kendskab til, hvordan kompositionsmusikken igennem tiderne har imiteret naturlyde. Ikke ulig onomatopoietik, hvor identifikationen af en hund på lydordet 'vov' forudsætter et kendskab til dansk. En rød tråd igennem det 20. århundredes orkestermusik er en stigende interesse for større akustisk realisme i lydefterligningen. Denne tendens hjælpes på vej af den teknologiske udvikling. Det begynder måske for alvor med Messiaens *Oiseaux Exotiques* (1956).⁶ I dette værk aflytter Messiaen, formodentlig som den første, fieldrecordings⁷ i udarbejdelsen af værket. Det sker via en LP med fieldrecordings af nordamerikanske fugle. Samme teknologi gør det senere i århundredet muligt at lytte til lyde, som ikke ellers er tilgængelige for øret, som f.eks. den hvalsang Crumb imiterer i *Vox Balaenae* (1971). Den canadiske komponist James O'Callaghan (f. 1988) præsenterer i sin artikel "Mimetic Instrumental Resynthesis" (2015) en række nyere eksempler på transkription af lydoptagelser til orkester.⁸ De følgende eksempler omhandler alle

kompositioner, hvor lydefterligningen sker med udgangspunkt i lydoptagelser.

I denne tekst argumenteres for tre forskellige instrumentationsstrategier i forbindelse med instrumentationen af lydoptagelser i lydorienteret instrumentation. De tre strategier er: Computerassisteret instrumentation⁹, komponistbaseret instrumentation og musikerassisteret instrumentation. De tre strategier eksemplificeres med et særligt fokus på lydefterligningens dobbelte identitet: Det, som lydefterligningen foregiver at være, og det/de instrumenter, der realiserer lydefterligningen. Desuden diskuteres emnet i relation til O'Callaghans artikel "Mediated Mimesis" (2012), hvori der foreslås tre kategorier for lydefterligningens genkendelighed.¹⁰

COMPUTERASSISTERET INSTRUMENTATION

Det første eksempel er den østrigske komponist Peter Ablingers (f. 1959) *Deus Cantando* (2009). Lydoptagelsen er en skoledrengs oplæsning af Adolfo Perez Esquivel og Dalai Lama's *Declaration of the International Environmental Criminal Court*. Lydoptagelsen er af en



Figur 1. Screenshot from *Deus Cantando*

computer transskriberet til et specialbygget computerstyret mekanisk klaver. Afspillet på dette klaver kan den læste tekst stadig delvis identificeres. Værket er audiovisuelt. På billedsiden ses det computerstyrede mekaniske klaver, som genererer musikken samt musikkens tekst – efterhånden som den gennemspilles. Tekstningen forstærker den klanglige identifikation af hvert enkelt ord. Det virker, som om klaveret taler!

Eksempel 1: Peter Ablinger: *Deus Cantando* 0:00-1:00
www.orchestration.dk/ialeksempel1

Ablingers instrumentation tager udgangspunkt i en spektralanalyse af lydoptagelsen. En spektralanalyse visualiserer frekvensindholdet i en lydfil i relation til tid.¹¹ I en spektralanalyse arbejdes der typisk med flere tusinde målinger per sekund, hvor hver måling optegner frekvensindholdet i det hørbare register med angivelse af frekvensernes interne dynamiske relation. Ablinger har imidlertid fået udviklet en algoritme, der kun registrerer 16 målinger per sekund, og hvor hver måling er en kraftig reduceret version af lydfilens frekvensspektrum og tilpasset den kromatiske skala. Denne algoritme fodres med lydoptagelsen, hvorefter den genererer de midi-informationer, som er det mekaniske klavers partitur. Med 16 toner pr. sekund opnås en informationstæthed i lydbilledet, som etablerer en forbløffende lighed med den oprindelige optagelse, men som samtidig er en kraftig distortion af denne. Ablinger beskriver klaverets lydefterligning som en reproduktion og sammenligner det med fotorealistisk maleri. Man kunne også kalde det en illusion – det lyder, som om klaveret taler – eller at klaveret fortolker virkeligheden.

I den engelske komponist Joanna Bailies (f. 1962) ph.d.-afhandling (2015) *Transcribing Reality: how the nature of audio and visual media have affected culture, perception, and the role of the artist* (in prep.) beskrives værkoplevelsen sådan her:

Hearing it is like squinting at a pixelated picture — our tendency is to want to blur the discrete elements into one whole thing. At the edges of the sound I become aware of a piano as opposed to a voice, through the wisps of material that have come loose from a fused centre.

En del af projektets kunstneriske intention kan beskrives som en undersøgelse af forholdet imellem musik (lyd) og betydning (ord), ikke ulig øjets kamp i Rubins Vase (vase eller ansigt). Ablinger beskriver det sådan her:

Actually however, my main concern is not the literal reproduction itself but precisely this border-zone between abstract musical structure and the sudden shift into recognition [...]the observation of "reality" via "music".¹²

I Ablingers transskription er stemmen mirakuløst forvandlet til noget så kvantificeret og toneorienteret som klavermusik. Det er den computerassisterede instrumentation, der muliggør dette, men at anvende et mekanisk klaver til at fremføre værket er så at sige på tværs af strategien. Frekvensanalyse opmåler en lydfil, som bestod den af isolerede frekvenser (sinustoner) i forskellige dynamikker. Anvendes denne opmåling som et partitur, ville sinustoner være bedst til at genskabe lydfilen. Når Ablinger vælger at (af)spille sin lydoptagelse på et klaver, realiseres hver eneste frekvens med klaverets klangfarve og ikke den neutrale sinustone. Klaveret er derfor en forvrængning, på samme måde som den reducerede frekvensanalyse i sig selv er en forvrængning. Til gengæld får stemmen et sted at bo – i klaverets krop. Tekstningen tydeliggør stemmen, forvrængningen tydeliggør klaveret – de sameksisterer.

Med lyden af klaveret vækkes naturligvis alle de referencer, klaveret kommer med, ikke mindst dets repertoire. Men også idéen om en pianist – en association, der gør musikken umådelig virtuos. Værket rummer impulshastigheder, som næppe er hørt før, og som giver lytteren mulighed for både at sanse og studere den måde, hvorpå vores perception forsøger at organisere tonerne under så usædvanlige betingelser.

Eksemplet kan synes ekstremt og vanskeligt at bygge videre på, men computerassisteret instrumentation rummer flere muligheder. Et andet eksempel på computerassisteret instrumentation er IRCAM's software Orchidée og dens efterfølger Orchids (released 2014).¹³ Ideen med denne software er at automatisere instrumentationsprocessen vha. computerassisteret instrumentation. Computeren laver en spektralanalyse af den lyd, målllyden, der skal imiteres, og forsøger dernæst,

med udgangspunkt i en lydbank bestående af ideelt set alle de enkelte lyde et orkester kan frembringe, at rekonstruere målllyden vha. error minimisation.¹⁴ Først findes den lyd i lydbanken, som kommer tættest på den givne målllyd. Dernæst reduceres målllydens frekvensspektrum med den fundne lyds frekvensspektrum, og processen gentages på den rest af lyd, der er tilbage. Når den reducerede målllyd går i nul, er summen af de fundne instrumenter et bud på instrumentationen af målllyden. Opskriften er enkelt, men eftersom et frekvensspektrum er i fortsat forandring, kan en målllyd ikke repræsenteres af ét frekvensspektrum, så processen skal gentages i relation til hastigheden af lydforandringerne over tid. Den grundlæggende idé med denne software er at give komponisten mulighed for at kunne instrumentere alle verdens lyde, så længe de kan optages. I praksis viser det sig dog, at især percussive støjlyde, f.eks. konsonantlignende lyde, er vanskeligere at efterligne med akustiske instrumenter end mere tonede og vokalklingende lyde. Den computerassisterede instrumentation har (indtil videre) heller ingen mulighed for at indregne de associationer og kulturelle referencer, der knytter sig til de enkelte instrumenter. Den tager sine 'valg' på baggrund af akustiske informationer. Software som Orchidée/Orchids er i øjeblikket et supplement eller hjælperedskab til den traditionelle instrumentation. Et af de mest inspirerende resultater af Orchidée er den nyligt afdøde engelske komponist Jonathan Harveys 28 minutters lange en-satsede orkesterværk *Speakings* fra 2008. I *Speakings* efterligner orkesteret bl.a. lyden af babygråd, stemmer og sang i værkets tre overlappende sektioner. Alle tre lydefterligninger er orkestreret med inspiration fra Orchidée.¹⁵ Lydbilledet i *Speakings* præges dog i høj grad af andre instrumentationsstrategier bl.a. bestående af et unikt spatialiseret mix af lydoptagelser, live elektronisk manipulation, forstærkede og akustiske instrumenter.

Eksempel 2: Jonathan Harvey: *Speakings* (2008)
www.orchestration.dk/ialeksempel2

KOMPONISTBASERET INSTRUMENTATION

Et omfattende og legende eksempel på komponistbaseret instrumentation af lydoptagelser er den danske komponist Simon Steen-Andersens (f. 1976) *Double Up* for sampler og orkester (2010). Værket

består af 122 optagelser af hverdagslyde, også kaldet fieldrecordings. Det er f.eks. lyden af brusebad, fodtrin på trapper, elevatordøre, der åbner, og øl, der hældes i glas. Disse samples udgør hele værkets materiale. Orkesteret har ikke et selvstændigt materiale, det imiterer konsekvent de samples, som afspilles – heraf bl.a. titlen *Double Up*. Af partituret fremgår det, at de to versioner af materialet skal balanceres, sådan at den ene ikke kan høres fri af den anden. Titlen og værkets koncept kommer fra et opslag i www.investopia.com: "Doubling up is a risky strategy, but it can yield large returns".

Første halvdel af *Double Up* er udformet som et narrativ. Sample for sample fortælles historien om en person, der efter et one night stand forsøger at komme i kontakt med kvinden. Her er et eksempel fra starten af historien, som 'beskriver' en dag i vores hovedpersons liv. Jeg har lavet eksemplet som en video, hvor navnene på de lydfile, der afspilles, kan læses på skærmen. Lydfileerne er navngivet af Simon Steen-Andersen.

Eksempel 3: Simon Steen-Andersen: *Double Up* t. 28-58
www.orchestration.dk/ialeksempel3

I anden halvdel af værket genanvendes de samme samples (*Double Up*), men nu kombineres de efter en ny logik, i partituret beskrevet som en musikalisering af materialet. Sample for sample sættes i forlængelse af hinanden som en "musical linearity" (fra partituret). Lydoptagelsernes indeksikalske betydning og narrative logik undsiges til fordel for en sammenstilling af samples med akustiske ligheder. Det resulterer i en musikalisering af materialet, f.eks. i form af en motivisk opbygning. Eksemplet er, på samme måde som før, udarbejdet som en video.

Eksempel 4: Simon Steen-Andersen: *Double Up* t. 381-392
www.orchestration.dk/ialeksempel4

I instrumentationsprocessen anvender Simon Steen-Andersen *ingen* teknologiske hjælpemidler. Alle de 122 samples instrumenteres for hver sin lille, men unikke gruppe af instrumenter, som var der tale om kammermusik. Antallet af alternative spilleteknikker er højt, og det vanskeliggør identifikationen af de instrumenter, som skal etablere lydefterligningen.¹⁶

Instrumentation er almindeligvis et anliggende, der i høj grad tilpasses intentionerne med en komposition løbende, uanset om værket komponeres og instrumenteres i en og samme proces, eller, som det ofte sker, at værket først instrumenteres efter selve kompositionsprocessen. Men instrumentationen i *Double Up* er ikke udarbejdet med henblik på at tydeliggøre, optimere eller spidsformulere de musikalske udsagn i den konkrete kontekst – den er end ikke tilpasset den konkrete kontekst. Instrumentationen af det enkelte sample er, ligesom samplet er det, altid den samme. Når instrumentationen af det enkelte sample er udarbejdet, genbruges instrumentationen uforandret. Hvor flere samples spilles samtidig og lægger beslag på de samme instrumenter, udelades den ene af stemmerne. Instrumentationsmetoden kunne kaldes præ-instrumentation, idet den sker uden hensyn til den faktiske kontekst. Instrumentationen er, eller kunne være lavet, før kompositionen.

Lydene i Steen-Andersens *Double Up* er hverdagslyde optaget i meget forskellige afstande fra lydkilden med hverdagens udstyr (f.eks. mobiltelefon og diktafon). Placeret side om side og med mange uforandrede gentagelser fremstår de fortegnede, piktogramlignende eller tegneserieagtige.

Eksempel 5 + 6: ”kaffeslupren” og ”nøgle”
www.orchestration.dk/ialeksempel56

Det er ikke lydene, men lydoptagelsen, der efterlignes i orkestersatsen. Ligesom lydoptagelsen er en forvrængning af lydkilden, er orkestersatsen en forvrængning af lydoptagelsen. F.eks. er den brummen, som findes på alle optagelserne, og som afslører, at der ikke er tale om optagelser i høj kvalitet, medtaget i instrumentationen. Både i figur 1 og 2 instrumenteres denne støj som en kombination af tone og pustelyde (figur 1 segment B og figur 2 segment D og E).¹⁷ Instrumentationen af de primære lydkilder er tilsvarende alternativ. I figur 1 instrumenteres f.eks. attacket på clockradioen med en clicker¹⁸, og de støjlyde, som nøglen forårsager i figur 2, er opbrudt i en kompliceret gennembrudt instrumentation med mange alternative spilleteknikker.¹⁹

A

Oboe
 Trumpet
 Picc. trumpet
 Clarinet
 Trombone 1
 Percussion 2
 Sampler

B

A

Oboe
 Percussion 1
 Flute
 English Horn
 Clarinet
 Contrabassoon
 Viola

B

C

Piccolo Trumpet
 Percussion 1
 Double Bass

D

Horn
 Harp

E

Bass Clarinet
 Bassoon
 Sampler

Figur 2. *Double Up*, nøgle, t. 33-34

Figur 3. *Double Up*, vækkeur, t. 28

Idealet er ikke den perfekte efterligning. Stod orkestersatsen alene, ville referencen til de oprindelige lydkilder være tabt. Instrumentationen er mere en forvrængning end en reproduktion.

Den komplicerede instrumentations opdeling i mange små ensembler, de mange alternative spilleteknikker og fordoblingen med samples kan alt sammen ses som en maskering af orkesteret. Der er næppe mange, der alene på øret ville kunne identificere værkets instrumentarium.

Vi bruger almindeligvis en sampler som en erstatning for andre lydkilder – f.eks. et orkester. I *Double Up* er det omvendt orkesteret, der anvendes som en sampler. Og hvad er en samplers identitet? I *Double Up* lytter vi til forvrængede kopier, der henviser til begivenheder, men hvem der er lydens afsender, og hvem der efterligner hvem, er svært at svare på.

MUSIKERASSISTERET INSTRUMENTATION

Den musikerassisterede instrumentation kan på eksemplarisk vis eksemplificeres med *Zugvögel* (2012) af den tyske komponist Carola Bauckholt (f. 1959). *Zugvögel* (trækfugle) er hverken et orkesterværk, et computerprogram eller instrumenteret for et mekanisk instrument, men et stykke kammermusik for en blæserkvintet bestående af obo, klarinet, altsaxofon, basklarinet og fagot.

Eksempel 7 + 8: Carola Bauckholt: *Zugvögel*

www.orchestration.dk/ialeksempel78

Zugvögel bygger som de to andre værker på optagelser, der instrumenteres. I dette tilfælde af fugle – strømand, urfugl, svane m.m. Værket instrumenteres tilsyneladende uden yderligere hjælpemidler og som en en-til-en øvelse. Et instrument til hver lydefterligning. Musikhistorien rummer mange eksempler på enkelte instrumenters evne til at imitere bestemte lydkilder (oboen som vagtel (Beethoven 6. *symfoni*), cello som en måge (Crumb's *Vox Balaenae* (1971)), trombone som en motorcykel (Sandströms *Motorbike Concerto* (1989))). Fordelen ved at overdrage en lyd til ét instrument er blandt andet, at musikeren er mere frit stillet i den klanglige udformning, modsat en lydimitation, der komponeres som en sum af instrumenter (stormvejret i Beethovens 6. (1808), de brægende får i Strauss' *Don Quixote* (1897) og fuglene i Messiaens *Oiseaux Exotiques* (1956)). Bauckholt forfølger potentialet i en-til-en i sin komposition på en meget enkel og elegant måde. Til alle fugleimitationerne i partituret er der en henvisning til et spor på cd'en til brug for indstuderingen. Musikerne arbejder derfor ikke kun med udgangspunkt i komponistens notation, men også inspireret af den vedlagte fieldrecording – såvel komponist som musikere har samme mållyd.

Figur 4. Zugvögel t. 118-120

Musikerens udgangspunkt for at finde en bestemt kvalitet i det hørte på sit eget instrument er bedre end komponistens af to grunde: (1) Komponistens viden om det enkelte instrument er kun undtagelsesvist ledsaget af personlige erfaringer ved at spille på instrumentet, og (2) partiturets notationssystem er ikke velegnet til f.eks. at beskrive de nuancer i klangdannelse og intonation, der er brug for i disse imitationer.

Lydefterligningernes troværdighed understøttes af den måde, hvorpå de enkelte lydscener udstrækkes i tid og flettes sammen i brudløse overgange. Der er ganske vist lyde, der ikke henviser til fugle, men det er liggetoner, der lejlighedsvis og diskret udfylder lydbilledet med kontinuerlige klange. Der gøres ingen forsøg på at musikalisere dyrelydene, og lydefterligningerne har en troværdighed, som havde dyrene overtaget instrumenternes identitet. Det er mange steder vanskeligt at identificere instrumentet bag efterligningen. Musikken låner naturens stemmer, uden at de tilsyneladende påtvinges nogen anden hensigt, der kunne bryde illusionen – lydefterligningerne fremstår derfor ualmindeligt naturalistisk.

DISKUSSION

I føromtalt artikel ”Mediated Mimesis: Transcription as Processing” opstiller James O’Callaghan tre kategorier for transskription af en måll lyd (f.eks. i form af en fieldrecording) for akustiske instrumenter til at vurdere lydefterligningens genkendelighed. Kategoriseringen anvendes bl.a. til at beskrive forskellige orkesterværkers inddragelse af lydefterligninger vha. computerassisteret instrumentation. De tre kategorier defineres som: (1) En transskription, der er genkendelig som repræsentant for det, der efterlignes og med en høj grad af akustisk lighed. (2) En transskription, der har nogle akustiske ligheder med den lyd, der efterlignes, men som kræver udenomsmusikalske informationer for at blive genkendt. (3) En transskription, som kun har en meget lille akustisk lighed med den oprindelige måll lyd, og som kun kan vække associationer til den originale lyd via en ekstramusikalsk kontekst. Opdelingen i akustisk lighed og ekstramusikalske virkemidler er formodentlig et forsøg på at indføre objektive hhv. subjektive kriterier. Der findes imidlertid ikke nogen eksisterende konsensus om, hvordan akustisk lighed skal gøres op, og dette er derfor umiddelbart lige så svært at måle som betydningen af ekstramusikalske virkemidler. For øret er akustisk lighed imidlertid ikke den eneste afgørende faktor for identifikationen af lydefterligningen. En lydefterligning kan udmærket være stiliseret eller distorted og stadig blive genkendt. Dette kommer f.eks. til udtryk i spectromorphologiens surrogasi-begreb, hvor en lyd netop kan være mere eller mindre elektronisk manipuleret, men stadig pege tilbage på den lydkilde, den kommer fra.²⁰ En raffinering af O’Callaghans kategorier kunne derfor være at udbygge dem til at omfatte nogle identifikationskriterier og en metode for opgørelsen af akustisk (u)lighed som to selvstændige parametre og dertil metoder for indregningen af ekstramusikalske virkemidler.

Denne artikels tre primære eksempler må nok alle henregnes til O’Callaghan’s 1. kategori; de kan formodentlig, også uden de ekstramusikalske virkemidler, som er indregnet i værkerne fra komponisternes side, identificeres som repræsentanter for det, de efterligner, om end efterligningens akustiske lighed kan diskuteres. Eksemplerne peger derimod med al tydelighed på, at også en kategorisering af identifikationen af den instrumentation, der realiserer lydefterligningen, kunne udbygge denne teori. I en akustisk efterligning af en måll lyd

synes en forhøjet opmærksomhed på identifikationsmulighederne af såvel instrumenterne som det, de efterligner, relevant.

DE TRE STRATEGIER

I denne artikel eksemplificeres tre instrumentationsstrategier i forbindelse med instrumentation af lydoptagelser: Computerassisteret, komponistbaseret og musikerassisteret. De tre strategier kan kombineres, og de udgør et kontinuum af muligheder, der forudsætter, at der tages udgangspunkt i en lydoptagelse. Tekstens tre hovedeksempler er tænkt som en konkretisering af de tre strategier, og de giver samtidig et indblik i en af lydefterligningens måske mest interessante problemstillinger: Forholdet imellem lydefterligningen og det eller de instrumenter, der producerer den. I alle de tre eksempler kan lydefterligningen identificeres. Instrumenternes identitet derimod fremstår med meget forskellig tydelighed i de tre værker. I *Deus Cantando* balancerer stemmen og klaveret side om side, i *Double Up* er orkesteret nærmest maskeret, mens instrumenterne i *Zugvögel* (næsten) går i et med lydefterligningerne.

Efterligningernes kvalitet er i høj grad et resultat af den anvendte strategi. I den computerassisterede instrumentation er måden, hvorpå efterligningen opmåles, videnskabelig – det er et spørgsmål om, hvad der kan vejes og måles, hvilket vil sige frekvenssammensætninger og volumekurver. Jo mere detaljeret lyden opmåles, jo mere præcist kan det 'partitur', hvormed lydene skal gengives, blive. Metoden kan praktiseres som en strengt videnskabelig proces, hvor man kombinerer opmålingen af den lydkilde, der skal efterlignes, med opmålinger af de akustiske instrumenter, der skal gengive lydkilden. Men komponister kan også mere lavpraktisk konsultere standardiserede spectrogrammer, som dem man finder i freeware som Audacity eller Sonic Visualiser, til at understøtte aflytningen af en given lyds konkrete frekvensindhold. En række værker inden for den lydorienteerde orkestermusik har helt eller delvist anvendt spektralanalyser som udgangspunktet for instrumentation, f.eks. åbningen af Gérard Grisey's *Partiels* (1975) (Rose, 1996), Clarence Barlow's *Im Januar am Nil* (1984) (Poller, 2015) og Peter Ablingers *Drei Minuten für orchester* (2003).

Vælges en musikerassisteret tilgang til lydefterligningen, åbner det for en afsøgning af muligheder på det enkelte instrument, som er intuitiv

og målrettet. Strategien muliggør også en ændring af tilgangen til den lyd, der skal efterlignes. Alle solsorter lyder som solsorter, men de har alle hver deres individuelle karakteristika – en kopi er ikke altid svaret på det, der skal kopieres. Kan lyden, der skal efterlignes, anskues som en repræsentant, kan den musikerassisterede efterlignings formål f.eks. være en adaption.

Både computerassisteret og musikerassisteret instrumentation kan som nævnt fungere som en supplerende af den traditionelle komponistbaserede instrumentation, som almindeligvis guides af erfaringer, kendskab til instrumentationsmetoder, forestillingsevne og intentionen med efterligningen.

I det konkrete eksempel *Double Up* eksemplificerer instrumentationen af lydoptagelserne en række instrumentationsmetoder, der kendes fra den toneorienterede musik (instrumenteret accent, gennembrudt instrumentation, kammermusikalsk instrumentation), men også en utraditionel anvendelse af alternative spilleteknikker og præinstrumentation. Lydorienteret kompositionsmusik er ikke et brud med velkendte instrumentationsmetoder, men en fortsat udvikling af eksisterende metoder i kombination med de nye muligheder, som f.eks. anvendelsen af lydoptagelser og f.eks. amplifikation og elektronisk manipulation medfører.

1. N. Rimskij-Korsakov: *Principle of Orchestration*, New York: Dover 1964.

2. R. J. Meyer: *Principles of Orchestration and the Analysis of Musical Gestures*, dissertation 2012.

3. Y. Maresz: "On Computer-Assisted Orchestration" i *Contemporary Music Review*, 32(1) 2013, side 99-109.

4. S. Adler: *The Study of Orchestration*, New York: Norton Company 1989.

5. Jeg vil selvfølgelig ikke afvise, at 6. symfoni kunne transskriberes på en måde, hvor væsentlige indholdsmæssige aspekter ville gå tabt; f.eks. i en utraditionel anvendelse af instrumenterne eller ved inddragelse af utraditionelle instrumenter.

6. P. Hill & N. Simeone: *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*, Ashgate Publishing Limited 2007.

7. Lyddoptagelser, der ikke er lavet i et lydstudie, men i det miljø, hvor den akustiske lyd forekommer, kaldes en 'fieldrecording'.
8. J. O'Callaghan: "Mimetic Instrumental Resynthesis" i *Organised Sound*, 20 (2) 2015, side 231-240.
9. Mange komponister skriver deres partiturer i nodeskrivningsprogrammer, der i et vist omfang kan simulere det skrevne. Det er selvfølgelig også en form for computerassisteret instrumentation, men ikke den, der henvises til med dette begreb. Med computerassisteret instrumentation menes primært brugen af spektralanalyse i instrumentationsprocessen. Se f.eks. <http://articles.ircam.fr/textes/Maresz13a/index.pdf>
10. J. O'Callaghan: "Mediated Mimesis: Transcription as Processing", Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, 2012.
11. F. Rose: "Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music" i *Perspectives of New Music* 34(2), 1996, side 6-39.
12. <http://ablinger.mur.at/phonorealism.html>
13. G. Carpentier & J. Bresson, "Interacting with symbolic, sound and feature spaces in Orchidée, a computer-aided orchestration environment" i *Computer Music Journal*, 34(1), 2010, side 10-27.
14. T. Hummel, "Simulation of Human Voice Timbre by Orchestration of Acoustic Music Instruments.", Proceedings of the 2005 International Computer Music Conference, 2005. Tilgængelig online på www.thomashummel.net/english/pdf/simulation.pdf
15. G. Nouno et al.: "Making an Orchestra Speak." Proceedings of the Sound and Music Computing Conference – SMC'09, 2009. Tilgængelig online på smc2009.smcnetwork.org/programme/pdfs/221.pdf
16. A. Eronen: *Automatic Musical Instrument Recognition*, master's thesis, Tampere University of Technology, 2001.
17. Læs om segmentanalyse i K. Aa. Rasmussen & L. Laursen: *The Idiomatic Orchestra*, 2014. www.theidiomaticorchestra.net
18. En clicker anvendes til dyretræning, og den lyder, som den hedder – der er ingen mulighed for dynamisk eller klanglig variation på en clicker.
19. L. Laursen: "Orchestration strategies in Simon Steen-Andersen's *Double Up*" i *Music Theory Online* 22, (3), 2016.
20. D. Smalley: "Spectromorphology: Explaining sound-shapes" i *Organised Sound* 2 (2), 1997, side 107-126.

Turid Nørlund Christensen er sanger/musiker, sangskriver/komponist og lektor ved Det Jyske Musikkonservatorium (DJM). Hun er uddannet rytmisk musiklærer (RM) fra DJM (1995), og har taget en række efter-/videreuddannelser som fleksible masterstudier ved Aarhus Universitet.

Hun er en internationalt anerkendt sangskriver og musiker med flere turnéer i Europa, Canada og USA, har modtaget en Danish Music Award, en nominering til en dansk Grammy, samt tre gange været finalist i Dansk Melodi Grand Prix som sangskriver. Hun har modtaget adskillige arbejds- og produktionslegater, og er pt. medlem af bestyrelserne for DJBFA og SPOT-Festivalen.

KREATIVT SAMMENSPIL UD FRA ET KREATIVITETSTEORETISK OG ERFARINGSBASERET PERSPEKTIV

Af Turid Nørlund Christensen

Siden 1983 har jeg arbejdet professionelt som udøvende sanger, musiker og komponist, og al min undervisning relaterer direkte til de erfaringer og værdier, jeg finder her. Mit mål er ikke blot at give de studerende færdigheder, gode vaner og sund teknik, men især at søge at fremelske det personlige og unikke. For mig er nærværet og kommunikationen det vigtigste i musikken. Jeg arbejder derfor med at bibeholde det improvisatoriske element hele vejen i processen, uanset genre, og jeg lægger lige stor vægt på refleksion og sansning i arbejdsprocessen.

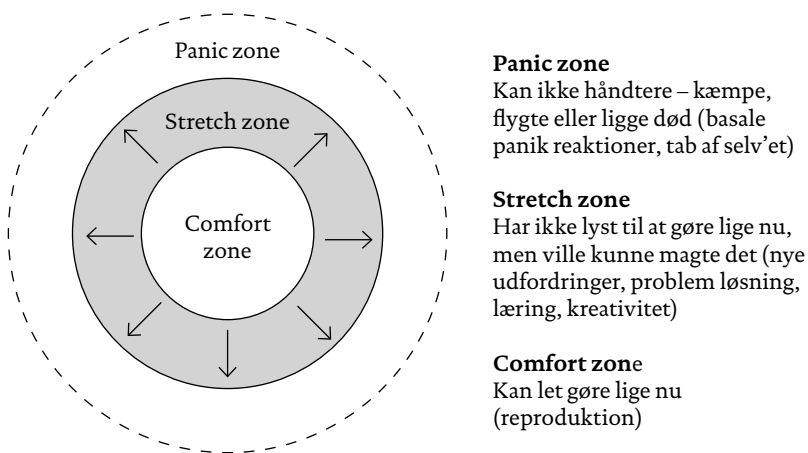
Mine egne musikalske rødder er i rock- og popmusikken, men jeg synes, især cross-over feltet mellem forskellige genrer og mellem mainstream og undergrund er et interessant sted at opholde sig. For mig personligt bliver genrebegrebet mindre væsentligt, som tiden går. Det er mere en indstilling til det at spille og et værdisæt baseret på nærvær og kommunikation, der interesserer mig, og i særdeleshed hvad der sker i de kreative processer og i mødet mellem værk, kunstner og publikum.

Igennem mit kunstneriske virke har jeg gennemgået en udvikling, der startede med mit arbejde som keyboardspiller, korsanger og danser hos Mariam Mursal. Hendes afrikanske, improvisatoriske indstilling, med fokus på energien i musikken, gav mig inspiration til mit senere arbejde med det tværdisciplinære kunstnernetværk omkring orkesteret Spektakel, hvor vi arbejdede med improvisation med fokus på publikums interaktion. I de senere år har jeg arbejdet videre med

improvisation, men nu i et samspil med en lille akustisk gruppe, med fokus på nærvær og autenticitet.

Et gennemgående tema i mit arbejde er *mødet* på alle planer – mellem genrer, udtryksformer, kunstarter, værk/udøver/publikum, mennesker. I mødet opstår grænseområdet, hvor fællesskabet og brydningen på én gang er til stede, det vil sige både det, vi er enige om/genkender, og det vi støder sammen over/det overraskende og uforudsigelige, der får os videre. Jeg søger at bruge fællesskabet til at skabe trygheden og fundamentet ('comfort zone') for, at individet kan udvikle sig og bidrage til fællesskabet ('stretch zone') (figur 1). Det er centralt, både hvad angår undervisningssituationer (lærer-elev), orkestre/sammen-spil (kunstner-kollega) samt koncertsituationen (kunstner-publikum). Jeg mener, dette samspil er en væsentlig pointe i rytmisk musik, og jeg søger gennem mit kunstneriske udviklingsarbejde at få denne indstilling formuleret og omsat i praksis, både som kunstnerisk udviklingsmetode og som undervisningsredskab.

Hvornår er vi kreative (What if – The Innovative Company)



Figur 1. De tre zoner i CSP-zone modellen'

PÆDAGOGISK VISION

Den bagvedliggende intention for mine pædagogiske udviklingsprojekter er forankret i det paradoks, at vi, når det kommer til undervisning i sammenspil indenfor pop og rock, ofte kun reproducerer originaler i stedet for at undervise i at skabe et originalt udtryk og lydbillede, når dette på samme tid er essentielt for genren som kunstform. Jeg ønsker at omsætte min kunstneriske praksiserfaring og tavse viden til teoretisk funderede, brugbare og synlige værktøjer og metoder, der kan transformere vores indforståede tavse kreative og kunstneriske viden og gøre denne mere tilgængelig i undervisningssammenhænge. En måde at nå det mål på, som jeg har fundet brugbar, er at inddrage eksisterende videnskabeligt funderede kreativitetsteorier. Her vil jeg redegøre for to fremherskende og relevante positioner set i kunstnerisk og pædagogisk udviklingsperspektiv:

KREATIVITET, PARADOKSER OG 'LATERAL THINKING'

Min hovedtese i forhold til at arbejde med kreativitet er: Kreativitet handler om den rette indstilling, som kan læres og trænes, ikke om bestemte egenskaber eller talenter. Dette understøttes blandt andet teoretisk af Edward de Bonos 'lateral thinking'-begreb.² I modsætning hertil ses genitanken stammende fra romantikken, som kan give anledning til overdreven og hæmmende selvrefleksion.

Indstillingens tre vigtigste dimensioner er ifølge dramaturg og kreativitetsforsker Niels Lehmann:³

1. Konkretisering af begreber: Opnås gennem materialitet og sanselighed i processer. Pragmatisme som tilgangsvinkel til praksisrelateret teori om kreativitet er nødvendig.
2. Parathed: Opnås gennem nutidigt nærvær og træning af kontingensberedskab⁴ indenfor definerede rammer og regler, frem for fremtidsorienterede målstyringer.
3. Affirmation: Kommunikationen i en kreativ proces (verbal som musikalsk) skal baseres på bekræftelse frem for kritisk afvisning af muligheder.

Niels Lehmann har påpeget følgende grundparadokser i kreative processer i forhold til de Bonos 'lateral thinking'-begreb:⁵

1. I kreative processer opstår proaktivitet gennem reaktivitet: Impulsen og den konkrete sanselighed er en afgørende nødvendighed. Det er nødvendigt at kunne gribe muligheder. Derfor er træning af parathed og reaktivitet essentielt.
2. I kreative processer opnås målet gennem opgivelse af målstyring: Fokus på målet blokerer for de nødvendige små træk. For store mål giver handlingslammelse i nuet. Kun ved at opgive det prospektive fokus på det fremtidige produkt får vi kræfter til at være skabende i nuet.

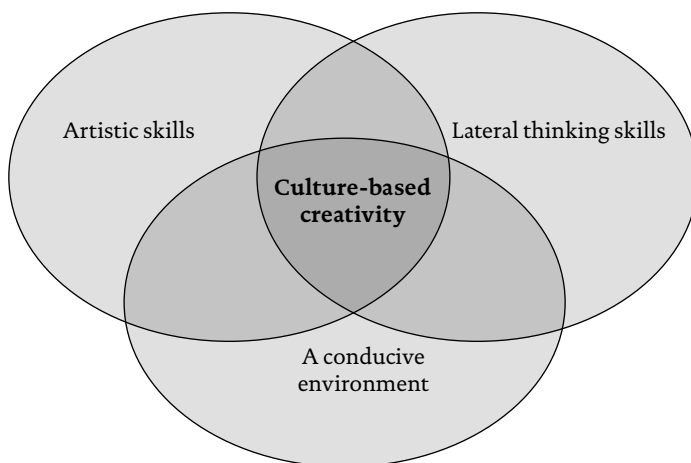
I forlængelse af dette ses et tredje paradoks:

3. Frihed vindes gennem ufrihed: Velanlagte rammer og opløsningen af et ultimativt mål i konkrete opgaver frisætter spontaniteten og muliggør den nødvendige affirmative indstilling. Opgaveklarhed er på den måde en forudsætning for kreativ handling.

CULTURE-BASED CREATIVITY

I den af EU-kommissionen initierede KEA-rapport *The Impact of Culture on Creativity* (Phillipe Kern) fra juni 2009 beskrives 'Culture-based Creativity' som indeholdende følgende tre elementer: 'Artistic skills', 'lateral thinking skills' og 'conducive environment' (figur 2).⁶

P. Kern: Three components of culture-based creativity



Artistic skills

- Spille et instrument/syng
- Akkorder og harmoni
- Melodi
- Rytme, beats, grooves
- Improvisation
- Arrangement
- Læse og skrive noder
- Musikteori
- Musiktraditioner
- Genrespecifikke parametre
- Hørelære
- Lydeffekter
- Osv ...

A conducive environment

- Rammer, spilleregler og værktøj
- SUN & RAIN mode design
- Indre motivation
- Affirmativ kommunikation ("ja, og ..." anerkende og forbedre idéen!)
- Tid
- Tålmodighed
- Åbent format (open mind, heart and will)
- Flow

Lateral thinking skills

- Tænke ud af boksen
- Stretch zone/kontingens tolerance
- SUN mode/horisontal tænkning
- SUN & RAIN mode riverjumping
- Stimuli/obstruktion/benspænd
- Lateral step
- Mod

Figur 2. Model af de tre elementer i "Culture-based Creativity" med tilføjede temaer i forhold til kreativt sammenspil. * SUN: Suspend judgement, Understand & Nurture the idea (= horisontal tænkning), RAIN: React, Assume & Insist (= vertikal tænkning)

Sætter man KEA/Kern-modellen i relation til musikalsk sammenspil, kan de tre grundlæggende begreber forstås således:

1. 'Artistic skills': Konkrete fagspecifikke kompetencer, som f.eks. instrumental teknik og genrekendskab. Det er det, vi traditionelt primært beskæftiger os med og er dygtige til at formidle på et musikkonservatorium.
2. 'Lateral thinking skills': På dansk populært kaldet 'evnen til at tænke ud af boksen', eller horisontal tænkning. Bygger på det grundlag, at den menneskelige hjerne søger at skabe orden i information og finde rutineløsninger, den vil søge at benytte/gentage, næste gang en tilsvarende opgave skal løses, også kaldet vertikal tænkning eller 'emergency room thinking'. Vi begynder kun at tænke lateralt/ horisontalt/kreativt, hvis dette ikke er muligt. Et lateralt step foretages, når vi ved hjælp af stimuli/benspænd/obstruktion træder ud af én tankestrøm og over i en anden parallel tankestrøm.
3. 'A conducive environment': Indre motivation, miljø, fysiske rammer, praktiske forhold, mental indstilling, forventninger, affirmative kommunikationsformer, feedback, evalueringer, tid/momentum, opgavefokus og rammesætning, planlægning og afvikling, facilitering m.m. hører herunder.

Kritikken i KEA-rapporten af de europæiske musikuddannelser går på, at vi ikke er gode nok til at reflektere over og implementere teoretisk og metodisk viden om punkt 2 og 3 i vores praksisfelt. Ikke alene gør det vores kandidater fagligt smalle (de kan ikke overføre deres kreative kompetencer til andre vidensfelter), det begrænser også vores effektivitet i forhold til at lære vores studerende at forstå, udfolde og formidle deres kunstpraksis.

KREATIVT SAMMENSPIL

Da 'lateral thinking skills' og 'conducive environment' synes at være underbelyste områder i forhold til 'artistic skills' på musikområdet, har jeg de seneste år især haft fokus på disse i mit kunstneriske og pædagogiske udviklingsarbejde. Jeg har, dels gennem mine FOKU-projekter (se links nedenfor), dels gennem min efter-/videreuddannelse, arbejdet med at videreudvikle og systematisere dette arbejde på et teoretisk funderet grundlag ved at inkorporere forskellige teoretiske modeller fra henholdsvis dramaturgi, positiv psykologi, didaktik, projektledelse og organisations- og kreativitetsteori. Disse har jeg søgt at oversætte

og anvende til en forståelse af den kreative og skabende proces på et sammenspilshold/rockorkester.

De studerende skal i sammenspilsundervisningen primært lære en indstilling til processen og optræne kreative kompetencer, der muliggør at:

- holde formatet åbent
- arbejde med det udvidede sammenspil mellem værk/publikum/performer
- få sig selv i spil og derigennem opnå autenticitet i udtrykket

Teater- og dramapædagogiske øvelser kan tilføre faget teoretisk funderede redskaber, der, gennem træning af parathed og reaktivitet, kan øge de studerendes mod og tryghed i forhold til at udfordre deres 'comfort zone' og bevæge sig ud i deres 'stretch zone', hvor læring og kreativitet foregår, uden at de ryger ud i deres 'panic zone', samt bevirke konkretisering af den kreative indstillings begreber gennem sansning i og refleksion over oplevelser både i og udenfor sammenspilsfeltet.⁷

For at kunne formidle en kreativ indstilling må man ifølge kreativitetsforsker R. Keith Sawyer selv være i besiddelse af den.⁸ I det følgende vil jeg derfor beskrive den kunstneriske udviklingsproces og de metoder og arbejdsformer, der lå bag tilblivelsen af min CD-udgivelse *Curtains*, blandt andet i lyset af førnævnte kreativitetsteorier.

CURTAINS

I juli 2010 var jeg på 'artist in residence'-ophold i The House Of Songs i Austin Texas, hvor jeg bl.a. lavede co-writing med de amerikanske sangskrivere Jon Sanchez, Scrappy Jud Newcomb og Vanessa Lively. Dette blev starten og udgangspunktet for arbejdet med mit album *Curtains*.



Cover til albummet Turid Nørlund: Curtains. Udgivet på GO' Danish Folk Music, GOo613

RAMMESÆTNING FOR KOMPOSITIONERNE

Materialet er – set i forhold til mit tidligere kunstneriske virke – blevet nyt og anderledes, idet sangene er skrevet med udgangspunkt i et strengeinstrument (jeg er pianist og sanger). Mine begrænsede kundskaber på instrumentet har fungeret som et kreativt benspænd for mig i kompositionsfasen, hvor jeg har måttet gå i dialog med instrumentet. Jeg har ikke kunnet spille, hvad jeg hørte for mit indre øre, men kun det, som instrumentet ville lade mig spille. De førnævnte co-writing-sessions affødte endvidere en arbejdsform, hvor en affirmativ indstilling og kommunikation var en forudsætning, rammesætning en nødvendighed, og skrivepartnerens inputs kunne fungere som benspænd/stimuli. Denne arbejdsform og indstilling søgte jeg at rammesætte og videreføre, når jeg skrev alene eller søgte input i de videre arbejdsfaser, da den var befordrende for min evne til lateral tænkning, ikke blot i

kompositions- og tekstskrivningsfasen, men også i den efterfølgende produktionsfase.

RAMMESÆTNING FOR INDSPILNING OG PRODUKTION

Selve indspilningsfasen har også været nyt land, idet produktionen har været 100% akustisk, og alle arrangementer improviserede. Alt er indspillet på én gang i samme rum uden brug af overdubs og editinger af indspillede spor, med et hold af meget kompetente musikere, som alle kender mig og de private baggrunde for historierne i mine sange: Søren Bigum, Julie Ørnholt Bøtke, Kasper Söderlund og Kristian Westergaard. Produktionsmæssigt har det været meget fjernt fra alt, hvad jeg tidligere har lavet, så også dét har føltes som at starte på bar bund. At skulle indspille ukulele, imens jeg indsang mine vokaler, var et stort benspænd, der trak mig langt ud af min komfort zone. 'Take it or leave it'-kontrakten, der ligger i denne indspilningsform, stiller nye spørgsmål om, hvad der er vigtigt – både på et kunstnerisk og et personligt plan.

SAMSPILLET MELLEM KUNSTNERISK OG PÆDAGOGISK UDVIKLING SARBEJDE

Retrospektivt har hele arbejdsprocessen med mit seneste album *Curtains* givet mig mulighed for at genafprøve dele af den kreativitetsteori og metodik, jeg har beskæftiget mig med i mine pædagogiske udviklingsprojekter – både på et kunstnerisk og på et personligt niveau. Følelsen af at sidde som nybegynder/amatør på et nyt instrument, men med hele den kunstneriske erfaring og det levede kunstneriske liv i bagagen, har givet mig en mere indgående empatisk forståelse for de af mine studerende, der lige er påbegyndt at arbejde med egne sange, og har givet mig nye redskaber og metoder til brug i min undervisning. På samme måde har indspilningsfasen, hvor mine begrænsede instrumentale færdigheder på baryton-ukulelen fungerede som benspænd/stimuli, givet mig gennemlevelseserfaring i at finde en ny musikalsk identitet, samt finde selvtilid og 'comfort zone' i andre elementer end de instrumentale færdigheder. Jeg har fundet en ny vej ind til min umiddelbare musikalitet, til min legende, søgende, nysgerrige, spontane, lyttende, kollektivistisk indstillede, kunstneriske kerne, og kan benytte mig af disse i både min kunstneriske og pædagogiske formidling.

Albummet Turid Nørlund – *Curtains* kan høres her: <https://open.spotify.com/album/5aYRuvTKtTup2cHy13Mgnq>



TIDLIGERE KUNSTNERISKE OG PÆDAGOGISKE UDVIKLINGS- PROJEKTER VEDRØRENDE KREATIVT SAMMENSPIL

Poster-præsentationer af mine tidligere pædagogiske og kunstneriske udviklingsprojekter forefindes på www.musikkons.dk under ”Forskning/udvikling”, dernæst menuen ”Pædagogisk udvikling”. Projekterne har været:

1. ”’Presencing’ i pop/rock sammenspilsundervisning på højt niveau” (2011-12): Undersøgelse af hvordan Scharmers teori U-model⁹ og det personlige engagement i sammenspilsundervisningen befrugter de studerendes arbejde, og om ’Presencing’ finder sted i undervisningsforløbet.
2. ”Brug af teater- og dramapædagogiske værktøjer i sammenspilsundervisning” (2010-2011): Anvendelse af teater- og dramapædagogiske øvelser i sammenspilsundervisningen beskrives, og metoden og didaktikken perspektiveres i forhold til kreativitetsteori og positiv psykologi.
3. ”’Det blinde punkt’ i sammenspilsundervisningen inden for rock og pop” (del 2) (2008-2009): Undervisningsmetoder fra mit tidligere pædagogiske udviklingsprojekt underbygges og perspektiveres gennem fordybelse i den teoretiske baggrund for Otto Scharmers Teori U-model.
4. ”’Det blinde punkt’ i sammenspilsundervisningen indenfor rock og pop” (del 1) (2007-2008): Beskrivelse af udviklede arbejdsmetoder ud fra Otto Scharmers Teori U-model i forhold til kreativ sammenspilsundervisning med fokus på at skabe et originalt udtryk og lydbillede i orkesteret/holdet.

-
1. D. Allan et al.: *Sticky Wisdom. How to start a Creative Revolution at Work*, Wiley Publishing 2002, side 116.
 2. E. de Bono: *Lateral Thinking*, Penguin Books 1970.
 3. Niels Lehmann forelæsning 25-9-2009, Design og ledelse af kreative processer, Aarhus Universitet.
 4. Kontingensberedskabet kan her forstås som evnen til at navigere imod et emergerende mål i et felt, hvor det eneste, der er sikkert, er, at alt kunne være anderledes, med andre ord et åbent format.
 5. N. Lehmann: "Mentale sideværtsbevægelser. Kunstfagene og den generaliserede kreativitet" i Birgit Eriksson et al. red.: *Æstetisering – forbindelser og forskelle*, Klim 2012, side 151-153.
 6. P. Kern / KEA: *The Impact of Culture on Creativity*, 2009, side 31-32.
 7. V. Spolin: *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, Evanston, USA 1999, side 3-12.
 8. R. K. Sawyer: *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation* (2nd Edition), Oxford University Press, Cary, USA 2011, side 399-401.
 9. C. O. Scharmer: *Theory U: Leading From the Future as it Emerges – The Social Technology of Presencing*, Berrett-Koehler Publishers, San Francisco 2009.

INTRODUCTION

By Anne Gry Haugland

ARTISTIC RESEARCH

In recent years, artistic research (AR) has been the subject of increasing focus in Danish third-level study programmes in art – not only because AR is a legal requirement in the development of the greater part of the knowledge basis of the programmes, but also because AR plays a significant role in the international art education programmes with which the Danish programmes co-operate and are compared. Over the past decades there has been a lively international debate about what artistic research is and is meant to be, including how it differs from traditional academic research on the one hand, and artistic practice on the other.

In Denmark we have embarked upon these discussions somewhat late, and the discussions themselves have been scattered and have often taken place locally in the individual colleges. A turning-point came in 2012, when the Danish Ministry of Culture published a report on AR, which contained, amongst other things, a thorough definition of AR that the colleges have since utilised, and which has therefore helped to lend focus to the discussions. According to this definition, AR is an integral part of an artistic process which leads to a publicly-accessible result, and is “accompanied by reflection on both the process and the presentation of the results”, as the report states. AR is thus an activity undertaken by artists who, through their artistic practice, explore, experiment and ask questions – and communicate these investigations to their colleagues.

In the artistic education programmes, AR takes the form of large or small projects undertaken by one or more teachers at a college,

possibly with the participation of students. Sometimes the projects are funded through the college's own budget, and at other times by an external grant, such as the Ministry of Culture's annual AR pool, which can be applied for by the artistic education programmes under the Ministry of Culture. AR thus provides art education programmes with the opportunity to undertake their own 'basic research', in which projects can be built up around artistic studies and experiments that do not necessarily have traditional artistic productions (exhibitions, concerts, film screenings, etc.) as their primary goal.

CRITICAL REFLECTION AND REFLECTION FORMS

The concept of 'critical reflection' is very important in AR, both in terms of the overall discussions and in the concrete projects. Critical reflection occupies a central place in the aforementioned definition of AR, and it is also a concept that carries connotations with other fields (e.g. scientific research). A continuous discussion is thus taking place to clarify how critical reflection should specifically be understood in the context of AR.

The ability to reflect critically on a process requires, first and foremost, a form of distance with respect to the subject of the reflection. One must be able to 'take a step back' from the process and describe it, so to speak, 'from the outside'. Critical reflection also requires that you place your own process in an academic context, i.e. that you are aware of *whether*, and if so, *where* and *how* the issues you are addressing have been addressed before. Critical reflection also requires an explication of and reflection on how you carry out your own investigations – which is to say, an awareness of the *method* you make use of in your work with the issues of the project. Finally, critical reflection must be documented and communicated in such a way that it is accessible – including after the conclusion of the project. Critical reflection in AR thus differs in this respect from the personal and often private reflections involved in individual artistic practice; critical reflection in AR is aimed at a professional community in which the knowledge and experience of individual artists can be shared with colleagues, and thereby form part of a common pool of knowledge and experience – and in a manner, we should note, that complements the knowledge disseminated through the actual artistic work.

But how do we find a form of critical reflection that best captures the experience and knowledge that is interesting in artistic processes? Which 'language' can we make use of? Experience from other countries, such as Norway (the country from whose definition of AR the Danish 'AR model' has derived most of its inspiration) indicates that most AR projects are accompanied by written reflection, usually composed in familiar genres such as reports, records or academic articles. It has been argued in the AR debate that as a field of knowledge, AR should develop its own forms of reflection rather than borrow those of other disciplines. A strong argument for developing such independent forms of reflection has been that to adopt those of other areas risks so to speak 'playing away', which presents more challenges. The transferred forms of reflection may seem alien and unproductively determining for the process, and when reflection forms are borrowed, they bring with them a strong professional tradition that may not necessarily fit into the artistic project. There may thus be a danger that the framework that the borrowed form lays down for critical reflection will not necessarily serve the really interesting aspects of the project. Moreover, such borrowing from traditional academic fields may be accompanied by demands or expectations which do not promote the development of AR. The question is thus whether a set of forms of critical reflection could be created in AR that will redress this.

One thing that, in my view, argues against the need for a special set of 'AR reflection forms' is the definitional grounding of AR in artistic practice; for we do not demand of art that its reflections must be expressed within a predefined frameset – quite the contrary. Many artists are concerned precisely with developing frameworks for the treatment of a material during the artistic process – or with laying down their own rules for how a given material is to be processed in the individual work. It is my experience that AR projects often seek forms of reflection and communication that possess a temporal dimension. The explanation may be that the kind of insight and recognition that can be developed through AR is often not obtained as the fulfilment of a predefined objective; what is artistically interesting may rather lie in the manner in which a process has evolved along the way. In the context of AR, it is thus often the road to the goal, rather than the

goal itself, that can have an inspirational effect on colleagues. Rather than devoting energy to identifying a special set of AR reflection forms, a possible alternative might therefore be to maintain that the selection and/or development of relevant forms of reflection in each AR project is itself a central part of critical reflection in AR. This could thereby match the individuality or uniqueness that is the central characteristic of artistic expression. This might also more easily help to maintain a focus on knowledge-sharing – on the fact that you wish to communicate something to someone else – rather than on meeting a predetermined set of requirements towards form.

The documentation and communication of critical reflection in AR requires more than just an article in an anthology like this. In many projects, critical reflection is communicated through a range of different media. Some forms of reflection lend themselves to sharing with colleagues and students via a lecture or master class, perhaps documented on video, while others are aimed at a narrow, specialised group of colleagues through an article in a professional journal, and others again are suitable for a wider forum across the arts, and perhaps even across disciplines and forms of knowledge. While the two first kinds of knowledge-sharing mentioned are similar to forms that are already known in the art schools, the third, wider form of dissemination is somewhat more problematic. A few international channels exist for the dissemination of AR, of which the Society for Artistic Research's Internet-based *Journal for Artistic Research* (JAR) is probably the best known. This anthology is part of a series of Danish initiatives aimed at creating fora for sharing AR knowledge at national level between arts colleges – others include AR seminars with the participation of all art schools, organised by the interinstitutional AR network of the arts programmes, which works to develop the area of AR across the educational programmes.

THE ANTHOLOGY

The main purpose of the AR anthology is to serve as a forum for knowledge-sharing and the ongoing discussion of artistic research; a forum in which it will be possible to present AR across the arts and arts study programmes, and thereby reach out to a wider audience: an

audience that includes all those who have an interest in the experiences and insights that AR can contribute – and who perhaps can contribute new viewpoints and perspectives from other disciplines that will help to develop the field.

In the anthology, I have sought to focus on concrete examples. The more theoretically-oriented discussions of AR in recent decades have been interesting and no doubt necessary, given that this is a field – a paradigm – that is under construction, and in which there is great need to clarify and harmonise the use of terms, definitions and so on. But what we really need now are concrete experiences and good examples. Artistic research is by definition deeply rooted in artistic practice, and it is through this practice that the actual exploration and development of the concept should take place. It is this shifting of the focus that this anthology seeks to support. The way must be paved for artistic practice and theoretical discussion to increasingly go hand in hand.

An anthology is a living thing. As editor, I have experienced this first-hand in my work on this book. You set up a framework, draw up your ideas, invite a number of writers to fill out the framework, and from there on the anthology begins to grow in its own way. It is precisely this quality of the anthology as a genre which in my eyes makes it suitable for the AR debate as it currently appears: You can only reflect on AR by simultaneously developing it. If you wish to draw a picture of the discussions and practice that take place at the Danish art schools, you have to provide space for many voices. The anthology format offers that space.

I have also tried to capture as many voices as possible by providing a broad framework for the form of the contributions. Apart from the overall, formal homogenisation of punctuation and typography in order to increase the reader-friendliness of the book, I have endeavoured to ensure that each contribution has been given room to define its own form and expression. Some of the contributions have even partly escaped this homogenisation in order to meet the stylistic requirements. There is of course the limitation that an anthology is based on text and images. The anthology thereby forms

part of a general discussion in the AR field of whether and to what extent the written form is suitable in the context of AR – and how to accommodate other forms of reflection and documentation besides the written. The anthology makes no concrete contribution to the latter, but the descriptions of the various projects and their forms of documentation and reflection may hopefully inspire future projects to find precisely the kinds of reflection and documentation that best serve their individual needs.

THE CONTRIBUTIONS

The contributions to the anthology fall into two main groups: one group of contributors who address a number of general themes within AR, and another who describe a concrete AR project on which they have been working. All of them take their point of departure in concrete experience with AR, whether acquired via private AR project work or through work with AR at institutional level.¹

The latter applies to Sverre Rødahl, stage director and former rector of, inter alia, the Danish National School of Performing Arts, who brings broad experience of AR in the Nordic countries to his contribution on quality and assessment in AR. The conditions under which AR is developed are inherently very dependent on political priorities, and these have been and remain very different from country to country. On the basis of experience from Norway and Sweden, Sverre Rødahl provides his thoughts on how to incorporate quality assurance into the formal framework for AR, and, in particular, how to do this in such a way that it makes a positive contribution to work on the individual projects. Sverre Rødahl's contribution shows clearly that the issue of quality and quality assessment is not only of relevance at institutional level, but also has a strong bearing on the working process of the individual artist. The second voice in the anthology speaks Norwegian. This is a contribution from Bjørn Kruse – a painter and composer, who has visited Denmark on several occasions in the context of AR, inter alia as moderator of the first seminar of the AR network in the autumn of 2015. In his contribution, Bjørn Kruse views AR from an interdisciplinary perspective. He argues that it is conducive to critical reflection (which forms a substantial portion of AR) to move outside

the framework of one's own subject. Bjørn Kruse maintains that the encounter with other artistic disciplines provides new insight into one's own discipline, and his contribution pursues this interdisciplinary perspective in both an artistic and a pedagogical direction.

A different theme is taken up by the composer and pianist Lars Brinck, whose contribution focuses on 'the artistic argument', and on how to develop forms of argumentation and methods within AR – including how to communicate some of the specialised forms of cognition that relate to the artistic processes. While Lars Brinck's contribution concentrates on the artist's inner sense of when something 'engages' artistically, Maj Hasager, multimedia artist, describes an artistic process that is aimed at the encounter with the surrounding world. Through examples drawn from her own research-based practice, she points out how the artist, through artistic practice, can create relationships and links between areas that are generally perceived and presented as separate. Art historian Lisbet Tarp also has an eye for the relationships between artistic practice and its political and social context in her contribution, *Jars and Gold*, which places AR in a historical perspective. AR debaters have not generally displayed great historical interest; the question of what experiences can be drawn from the world of art itself in relation to reflection on artistic processes that could be of relevance in the current AR debate is one that has been posed before, but often only sporadically addressed. In her contribution, Lisbet Tarp provides a proposal for how it can be done. She takes her point of departure in two specific cases from the 16th century, in which the artists reflect upon their own practice. Lisbet Tarp shows what forms the reflections by the two artists take, and how these reflections have entered into a process of negotiation of power and knowledge in a knowledge culture in transition. The final contribution to the thematic part of the anthology comes from Arne Bro, vice-director of the National Film School of Denmark. On the basis of four pilot projects that the Film School has implemented, Arne Bro describes how a number of the School's core values, including the understanding of 'teaching' in this context, are applied in its AR work.

Following these thematically-oriented contributions, the anthology turns to concrete AR projects, and presents a range of projects from the

various art schools. We begin with two contributions from the Danish National School of Performing Arts. Set designer Louise Beck writes about the AR development project *Looking for Courage* – a project based on an iconic photograph from the demonstrations at Tiananmen Square in Beijing in 1989. Her contribution shows how a project can grow over time, and how different events and experiences that are not directly related can set in motion a process that practically sucks in material and other players along the way. The second contribution from the School of Performing Arts is written by the painter, installation and performance artist Barbara Wilson and the clothing designer Charlotte Østergaard, and deals with their joint project *WØ6o8 – Site-specific stagings*. In *WØ6o8*, Barbara Wilson and Charlotte Østergaard studied how to allow specific spaces and places to underlie the expression of a set design. They have created set designs in such diverse places as the Yrsas Plads square in Copenhagen and the hallway of Barbara Wilson's apartment. Their work in these various spaces highlights a number of aspects of the ways in which spaces can contribute to set design – and how the use of a space can open up a dialogue between the many players involved in the creation of performing arts.

The anthology's contributions from the world of music begin with two composers from the Rhythmic Music Conservatory. Jazz pianist and composer Jacob Anderskov gives a description of his project *Habitable Exomusics*, in which he examines the structuring principles he uses in improvisation. *Habitable Exomusics* contains both a mapping of these principles and an artistic study of the identified principles in the form of a series of newly-penned works. In her project *Composition of Graphic and Sonic Works through the Improvisers' Co-creation*, saxophonist and composer Laura Toxværd has worked with the relationship between composition and improvisation. The compositions she created in the project were intended both to be discrete works, in the sense that they can be recognised from one performance to another, and to provide room for improvisation by the participating musicians, and thereby vary from performance to performance. As part of the project, Laura Toxværd also worked with graphic scores, rather than musical notation – scores on a single page that visually reproduce the structure and the entire course of the work.

While working on the anthology, I had an opportunity to talk to folk musician, violinist and composer Kristine Heebøll from the Academy of Music and Dramatic Arts in Esbjerg, who told me about her project *Folk Big Band*. The interview formed the basis of the text “It’s all about keeping the swing” which describes the background to the project, its form and its means of communication. In *Folk Big Band*, Kristine Heebøll asks what happens when you transfer an artistic form from the small to the large scale, from the traditional small group of folk musicians to a large orchestra, how this change impacts folk music – expanding it, limiting it, or both – and what such a change of scale can reveal about important aspects of the special expression of folk music.

Katya Sander, visual artist from the Royal Danish Academy of Fine Arts, contributes a text on the project *Mediated Matter - Developing tools and methods for contemporary art with 3D technology* – a project that has involved several teachers and students at the schools in a number of studies of 3D technology. In her contribution, Katya Sander focuses particularly on studies that deal with recordings of the body in motion, including work on motion-capture technology. *Mediated Matter* seeks to explore the opposite direction in relation to the ‘invisibility’ of the underlying technologies, which is the usual goal in the development of user interfaces; by using the technology ‘incorrectly’, *Mediated Matter* reveals an aesthetic potential that can enrich contemporary art and form part of its exploration and interpretation of the reality in which we find ourselves – both real and virtual.

From the Royal Danish Academy of Music come two contributions, both of which are concerned with the classical musician’s acquisition of the work. Organist Bine Bryndorf investigates what she in her subtitle calls “the triangle of inspiration”: the relationship between the composition, the instrument and the musician. In her project *The Rediscovered Sound*, Bine Bryndorf makes use of a unique combination of circumstances – a very special first edition and a well-preserved, restored organ – to take a fresh look at one of the masterpieces of the Danish organ repertoire, Carl Nielsen’s *Commotio*. She examines how experiencing what is perhaps the closest we can get to an ‘original’

sound in the performance of *Commotio* influences her understanding of the work, and thereby reveals some key processes in the artistic work of the classical musician, suspended as it is between score, instrument and interpretation. In his project *FormingPerforming*, the pianist Søren Rastogi aims to arrive at a better understanding of what exactly happens in the rehearsal room of the classical musician. Focusing on his own rehearsal process, he asks such questions as: How do I practise? How does my practising influence my learning? How and when do I take artistic choices during rehearsal? – all questions that initially focus on how the many hours spent in the rehearsal room can best be utilised on the pathway to the interpretation of a work. *FormingPerforming* also places particular focus on the self-reflective position, which is often a part of critical reflection in AR: During the project, Søren Rastogi found that the very act of subjecting his practice to critical reflection changed the process that was the object of the investigation – namely the rehearsal. Here, critical reflection could be viewed as an exercise in walking on a Möbius strip!

The composer Lasse Laursen from the Royal Academy of Music, Aarhus/Aalborg, contributes an article based on the project *Orchestration Methods in Sound-oriented Composition*. The choice of instruments and their interaction is of great importance to the composition process – yet the subject of orchestration is not very systematically addressed in the academic literature. In *Orchestration Methods in Sound-oriented Composition*, Lasse Laursen analyses some of the orchestration techniques that have characterised 21st-century compositions, in order to sketch a general picture of the practice that has prevailed in the area. In the article ‘Orchestration of Sound Recordings’, he focuses on that part of the orchestration that relates to the sonic mimicking of sound recordings, whether of speech, everyday sounds like that of beer being poured into a glass, lift doors closing, or birdsong. Also from the Royal Academy of Music, Aarhus/Aalborg comes the singer Turid Nørlund Christensen, who in her contribution *Creative Ensemble Playing from the Perspective of Creativity and Experience* is inspired by creativity research. Using concepts from this field allows her to put into words the experience she has acquired both in her artistic work and as a teacher, and she thereby also points to the

close relationship that often exists between artistic and educational research.

The contributions to the anthology are, as mentioned, limited in terms of form by the written format. However, the writers also use this format in several different ways. To mention just a few examples: Lars Brinck makes use of two parallel tracks to build dialogical dynamics in his text. Jacob Anderskov's contribution has a montage-like character, in which the blog posts and interviews that formed an important part of the project's space for reflection during the work are given space in the text as documentation of the various phases of the process. Bine Bryndorf also employs multiple tracks in her text: a personal, experience-based track, and a track that conveys historical facts from her research work. Her text thus mirrors the core of the project's reflection process – namely the constant movement between her own experience horizons as a musician and the historical material she uncovers about the work. All of the 'project writers' describe in one way or another the course of their projects, and the reflections and decisions they have made along the way. Some focus mainly on the overall lines of the project, while others go into more detail about the practical work involved. Some are primarily directed inward, toward the artist's own processes, while others direct their gaze outwards, towards other disciplines – and some do both. Together, they draw a picture of the concerns of artists working with AR in Danish artistic education programmes at the present time.

I hope that the reader of the anthology texts will be inspired by the techniques applied, observe the diversity they present, perhaps catch sight of a few fault lines, find starting-points for discussions, new issues and possible partnerships, and – in particular – see the great potential that lies in the development of the AR field. While working on the anthology I have had the opportunity to follow several of these projects closely, and I am in no doubt that something artistically important and interesting is going on here. Over the coming years, it will be the task of the AR field to become even better at articulating and sharing the special kind of insight and knowledge that is generated by artistic research.

THANK YOU!

First of all, I would like to thank all of the contributors who have devoted their time and work to participating in the anthology. Without their openness, commitment and enthusiasm, there would have been no anthology. My work with the anthology forms part of a research project on AR funded by the Danish Council for Independent Research, which I have carried out at the University of Copenhagen; I would like to thank the Council for its support for the project. The Ministry of Culture Rectors have also supported the project by financing the publication of the anthology through a common pool for inter-aesthetic co-operation. The rectors have also been helpful in identifying AR projects from their respective colleges for inclusion in the anthology – many thanks for this help and support.

Throughout the project, I have been attached to the Royal Danish Academy of Music as an AR adviser. It has been very fruitful for my research project to have had the chance to be involved in so much practical AR work along the way. I therefore owe a special debt of thanks to the Royal Danish Academy of Music (RDAM), which has been an invaluable partner at every level during the project. Sincere thanks also to Anne Heide of RDAM for her admirable flexibility and good collaboration in the proofreading of the anthology texts. My thanks also to cultural journalist Bodil Maroni Jensen for proofreading the anthology's Norwegian-language contributions. The anthology could not have acquired its present form if I had not taken part in the aforementioned cross-institutional AR work as a representative of RDAM. I owe the network my thanks for your feedback during the work on the anthology.

Another important sparring partner throughout my research project, and indeed for the past many years, has been the theoretical biologist, science theorist and lecturer Claus Emmeche, whom I cannot thank enough for his help and valuable feedback. Last but not least, I would like to thank Barbara Wilson and Charlotte Østergaard, who generously allowed me to use the picture of the blue handprint from their presentation of the AR project WØ6o8. Besides being a beautiful picture in itself, the motif also calls forth associations with

those aspects of AR that it has been important for me to emphasise in my work on this anthology – from the handprint as an image of art in its prototypical form, the imprint of an ancient human hand on a cave wall, to the idea of AR as a field that takes cognizance of and encompasses the pathway of the hand (the body) to knowledge through its encounter with the material.

1. The projects described in the contributions to the anthology have all been carried out at art schools under the Ministry of Culture. The schools of design and architecture, which also practise AR, belong under the Ministry of Science, Innovation and Higher Education – you can read more about this in Sverre Rødahl's contribution. If in the anthology I have concentrated on the art schools under the Ministry of Culture, it is because my primary partners in this research project have been representatives from these schools.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016

Redigeret af Anne Gry Haugland

Udgiver:

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

Rosenørns Allé 22

1970 Frederiksberg C

1. udgave, 1. oplag.

ISBN: 978-87-87131-00-1

Korrektur: Anne Heide

Oversættelse: Billy O'Shea, O'Shea Translations

Grafisk Design: Kliborg Design

Omslagsfoto: Barbara Wilson

WØ608 – Stedsspecifikke iscenesættelser,

Den Danske Scenekunstscole, København 2014.

Tryk: Rosendahls

