

Podium

FoU-magasin fra Universitetet i Tromsø, Det kunstfaglige fakultet - # 04/2010



Kunstfaglig dokumentasjon



Kunstfagenes demokratiske betydning

■■■■ Filosofen Martha C. Nussbaum mener i en kronikk i Morgenbladet i juni i år, at verden befinner seg i en utdanningskrise. Krisen knytter seg til de radikale endringer som er underveis ”i hva demokratiske samfunn lærer sine barn”. Nasjonene er tørste på nasjonal profitt og kvitter seg ubekymret med elementer i sine utdanningssystem som retter seg mot ferdigheter som trengs for å holde demokratiet i live. Nussbaum spår at om denne trenden fortsetter, kommer land over hele verden snart til å ha generasjoner av nyttige, faglige, teknisk adekvate menneskemaskiner som mangler evner ”til å tenke seg hvordan det er å være i et annet menneskes sko” - borgere som kan tenke selv og kritisere tradisjoner.

■■■■ Hvilke endringer er det Nussbaum har i tankene? Hun peker på tendensen til at humanvitenskapene og kunstfagene får mindre betydning, ja, endog blir fjernet som undervisningsfag i grunnskolen og høyere utdanning i mange land. Hun mener også at det hun kaller de humanistiske sidene ved natur- og samfunnsvitenskapene – de oppfinnsomme og kreative sidene - taper terreng når regjeringer og makthavere søker kortsiktige fortjeneste ved å dyrke fram de nyttige ferdighetene som retter seg mot tekniske og økonomiske gevinster. Makthaverne ser ut for å betrakte humanvitenskapene og kunstfagene som overflødigheter som ikke bidrar til å styrke landenes komparative globale konkurransefortrinn.

■■■■ Ikke så særlig aktuell problemstilling i Norge? I et hvert fall ikke ved Universitetet i Tromsø (UiT) som etter fusjonen med Høgskolen har fått sitt eget kunstfaglige fakultet. Kan så være, men det gjenstår å se hva som blir resul-

■■■■ Ved Det kunstfaglige fakultet har vi nå satt oss som mål å utvikle fagseminarer for ansatte og studenter, seminarer hvor vi søker svar på hva som er en relevant kunstnerisk prak-

tatet av gjennomgangen av studieprogramporteføljen vi står foran. Vil vi prioritere klima- og miljøfeltet og tenke at det kun er de teknisk økonomiske fagene som har noe å bidra med? Vil vi redusere vår samlede innsats i humanvitenskapene og kunstfagene som trengs for å stimulere studentenes evne til å se seg selv som medlemmer av en heterogen global verden, egenskaper som vi alle trenger når vi skal finne løsninger på våre sirkumpolære utfordringer – på klima- og miljøutfordringene?

■■■■ Flere av artiklene i dette nummeret av Podium berører ulike sider av denne demokratiske betydningen av kunstfagene. I Sonjasdotter, Siepen og Veters artikkel om prosjektet *Lesson in Sustainability* beskrives et undervisningsprosjekt hvor man ved bruk av kunstfaglig innsikt og arbeidsmetoder undersøker og bringer fram ny kunnskap om konsekvensene av storsamfunnets utvinning av naturressursene på Nordkalotten; hvilken kulturell og symbolsk betydning ressursutvinningens endringer av natur og samfunn har for lokalbefolkningen. Niels W. Lund ser i artikkelen om eksperimentell kunsthforskning på hvordan dagens og fremtidens kommunikasjonssteknologi kan endre produksjon og formidling av opera i retning av virkelig universell skaping og tilgjengelighet. Linda Wilhemsen beskriver i sin artikkel hvordan dramafaget kan brukes som refleksjonsverktøy i utviklingen av effektive og refleksive bedriftskulturer.

sis i dag og hvordan den skal formes i undervisning og utøvelse. Vi vil undersøke hvordan vi gjennom våre fag kan bidra til å styrke evnen til å være en intelligent ”leser” av medmenneskers historie, følelser, ønsker og lengsler: En videre kultivering av sympati som spiller en nøkkelrolle i et velfungerende demokrati.

Kjell Magne Mælen - dekan

Eksperimentell operaforskning	s	04
Om å dokumentere kunstnerisk arbeid	s	06
Forskning i dans	s	08
Drama i næringslivet	s	10
Dialogens nødvendighet	s	13
Leksjoner i bærekraft	s	16
Neapolitansk subdominant	s	19

Eksperimentell operaforskning

Innstudering og framføring av et musikk- dans- eller teaterverk kan forstås som en prosess der man undersøker forskjellige mulige løsninger. Enhver framføring blir et dokument. Dermed kan kunstnerisk forskning og dokumentasjon sees som en integrert del av all kunstnerisk virksomhet.

■■■ Niels Windfeld Lund



The World Opera har sin basis ved Universitetet i Tromsø og har siden 2006 utviklet sig til et internasjonalt nettverk med operahuse, operauddannelser og teknologilaboratorier/firmaer, med henblik på at skabe et verdensomspændende ”operallaboratorium” for forskning af såvel opera-traditioner som innovation af nye operaformater. Der er således

ikke tale om fri improvisation, men om relativ kontrollerede eksperimenter. Man ønsker for eksempel at udfordre konventionen om at det er en bestemt komponist som skaber en opera, og undersøge muligheden for at flere komponister kan arbejde sammen om en fælles operaforestilling.

Tilsvarende er man gået i gang med at undersøge nye sceneformater i lyset af den generelt øgede globale interaktion og se om det er muligt at udvikle en operascene med sangere placeret forskellige steder i verden, som optræder sammen og skaber en opera i fællesskab for den globale landsby.

Det kræver udvikling af ny teknologi, men også nye måder at synge og spille på og behov for hjælpemidler som for eksempel partiturer med mer. Samtidig kan man ikke få vished om hvordan de enkelte elementer virker i forhold til hinanden før det er gennemført et stort eksperiment, en ekspe-

rimental operaproduktion og skabt et stort eksperimentelt operadokument.

Om dokument og dokumentation: Når de fleste mennesker hører ordet dokumentation tænker de først og fremmest på skriftlige attester eller skriftlige rapporter og ikke på for eksempel en koncert eller en CD. For at forstå baggrunden for det, må man gå tilbage i historien til udvikling af moderne bureaukrati ved begyndelsen af 1500-tallet og etableringen af den moderne retsstat. Siden da har forestillingen omkring dokument

været tæt knyttet til det officielle skriftlige dokument med underskrift og eventuelt også segl, som kan opbevares i mange år og være bevis i en eventuel retssag for en bestemt handling, transaktion et cetera.

Hvis man imidlertid går tilbage til middelalderen omkring 12-1300 tallet, så finder man en helt anden forståelse af dokumentbegrebet, nemlig som »eksempel, model, forelæsning, undervisning og demonstration« (1214). Ud fra denne forståelse, vil både en mundtlig forelæsning og en musikalsk fremføring, være dokumenter i sig selv. Denne ”pædagogiske” dokumentforståelse er i dag nærmest glemt, men fortjener

at blive genopdaget, da den kan være med til at røkke ved den skriftfixerede dokumentforståelses dominans i det moderne samfund.

Det kan ikke mindst være relevant i forbindelse med udvikling af forskning indenfor kunstfeltet. Man hører ofte faglig ansatte på musikkonservatorier udtrykke deres frustration over at være tvunget til primært at skrive om deres faglige udvikling, al den stund deres faglige topkvalifikationer ligger i at spille eller synge og ikke i at skrive, men som sagt, dokument behøver ikke

nødvendigt at være skriftligt!

Hvis man ser på selve det latinske ord »documentum« og dets sammensætning af verbet »docere«, at vise, undervise, demonstrere og suffixet »mentum«, middel, så kan man definere et dokument som resultat af

enhver bestræbelse på at vise, demonstrere etc. ved hjælp af nogen midler. Det vil i alle tilfælde fortsat kræve en kvalitativ vurdering af alle typer dokumenter, uanset form, men det giver en mulighed for at udvikle dokumentationsformer som for eksempel anerkender kunstfeltets egne medier. Det kan få en særlig betydning for musik, dans og drama, ved at indstudering og fremføring af værker kan forstås som en

«På 12-1300-tallet, finder man en helt anden forståelse af dokument-begrebet, nemlig som »eksempel, model, forelæsning, undervisning og demonstrasjon.»



Laila Bråten (from left), Jannike Hansen, and Caroline Christensen consult the metronome while in rehearsing Mozart's Sull-aria as part of the World Opera distributed performance tests. All three artists are located in separate spaces and perform across the real-time, high-speed network. Photo: Jason Geistweidt/World Opera.

proces hvor man undersøger forskellige muligheder for løsninger af fremførelse og enhver prøve-fremføring er et dokument, et work-in-progress-dokument.

På denne måde bliver den kunstneriske udforskningsproces og tilhørende dokumentation ikke noget adskilt fra den klassiske kerneaktivitet på for eksempel musikkonservatorier, men derimod en integreret del af den kunstneriske udviklingsproces og bidrage til at fremme en ny form for kunstforskning, en eksperimentel kunstforskning i modsætning til traditionel kunstforskning med vægt på idéer og tanker bag det praktiske kunstneriske arbejde.

Eksperimentel kunstforskning? Det er karakteristisk for situationen omkring det kunstfaglige felt i forhold til spørgsmålet om forskning, at det nationale stipendiatprogram i Norge hedder »Stipendprogrammet for kunstnerisk udviklingsarbeid« (min fremhævelse) og beskrives på dets hjemmeside som »Stipendprogrammet for kunstnerisk udviklingsarbeid er en *parallel til forskerutdanningene* organisert som doktorgrads-programmer. Programmet skal sikre kunstnerisk utviklingsarbeid på høyeste nivå og skal føre fram til kompetanse som førsteamanuensis« (mine fremhævelser). Man skelner således tydeligt mellem udviklingsarbejde og forskning og siger med andre ord at kunststipendiaterne ikke driver med forskning, men med udviklingsarbejde som ”ligner” rigtig forskning. Det

betyder at man umiddelbart udelukker sig selv fra at definere sin systematiske kunstneriske virksomhed som ordentlig forskning på linie med det sociologer, kemikere, historikere driver med og ikke er med på lige fod i konkurrencen om forskningsmidler et cetera.

Hvis man derimod begynder at tale om »eksperimentel kunstforskning« med praktiske laboratorie-eksperimenter på linie med eksperimentel forskning indenfor naturvidenskabene og samtidig inddrager den klassiske hermeneutiske tradition fra hvad man kunne kalde »teoretisk kunstforskning«, så kan man udvikle en egen forskningstradition for eksperimentel kunstforskning med udgangspunkt i det kunstneriske projekt.

Eksperimentel operaforskning? I dag forventer de fleste folk en sammenhængende forestilling i klassisk aristotelisk forstand med et plot og en begyndelse, midte og afslutning, når de går til en operaforestilling. Det er som regel også opførelse af en opera som mange har set før, en såkaldt repertoire-opera. På de fleste operahuse verden rundt er det de samme operaer som opføres om og om igen. Det vil sige at publikum ofte har en ganske klar opfattelse af værket før de kommer til forestillingen, basert på erfaring fra tidligere opførelser. Grundstrukturen i den pågældende opera vil som regel ligge fast ud fra partitur og libretto, men en række dele kan skiftes ud og give forskellige op-

levelser samtidig med at man kan sammenligne dem med tidligere versioner af samme opera. Forskellen mellem de forskellige opførelser kan være iscenesættelsen, for eksempel ved at instruktøren forvandler det miljø som operaen foregår i fra en middelalder-atmosfære til en high tech 21. århundrede ramme, men stadig med samme musik. Teksten derimod kan undertiden moderniseres eller oversættes fra det oprindelige sprog til det sprog, som tales på opførelsesstedet. En anden forskel fra forestilling til forestilling er naturligvis de kunstnere som medvirker, specielt sangerne.

Mange operagængere har lige siden Farinelli primært gået efter at høre deres yndlingssanger som Caruso, Callas, Pavarotti og nu om dage Anna Netrebko. Indtil midten af 1800-tallet kunne man mange steder i princippet blive udsat for en ny opera hver aften afhængig af hvilke sangere man havde til rådighed den dag. Operainstruktøren kunne i bogstavelig forstand forme en ”ny” opera hver aften med nye arier og nye plots. Operapublikum i det 17. og 18. århundrede ville ikke protestere, snarere tværtimod. De forventede at der hele tiden kom en ny opera på samme måde som man i vores tid forventer at jazzmusikere improviserer og spiller på lidt nye måder hver gang de optræder.

Det kan være vanskeligt rent praktisk at ”gen-etablere” en eksperimentel operascene i dag, ikke mindst i forhold til



As part of the World Opera distributed performance tests, soprano Caroline Christensen performs Menotti's Telephone Aria with accompanist Laila Bråten over the real-time, high-speed audio/video network. Photo: Jason Geistweidt/World Opera.

at operaproduksjon er noget af det kostbareste man har af kunstproduksjoner. Man kan ikke bare lige ombygge kolossale scenografier fra den ene dag til den anden eller bede sangere pludselig skifte sangmateriale efter lang prøvetid. Derimod kan man forsøge at utvikle en eksperimentel operaforskning, hvor man utvikler et opera-laboratorium med systematiske forsøg med forskjellige kunstneriske løsninger, således som man prøver i *World opera*-prosjektet.

Mangler finansiering: Mens det er lykkedes at skaffe finansiering fra Norges forskningsråd gjennom det såkaldte *Verdione*-prosjekt, (Virtually Enhanced Real-life synchronized Interaction - ON the Edge), til forskning af de prinsipielle teknologiske problemer i forbindelse med en distribueret opera, så er det fortsatt ikke lykkedes at få støtte til en tilsvarende udforskning af de kunstneriske utfordringer, det vil sige finansiering til en experi-

mentel operaforskning. Derfor mener jeg at «kunstnerisk utviklingsarbeid» bør ødelægges med en gang og umiddelbart genopstå som «eksperimentel kunsthforskning» med sin helt særlige egenart på linie med anden eksperimentel forskning indenfor fysik, kemi, ingeniørfag, medicin et cetera. ■

Niels Windfeld Lund er "gründer" og professor i dokumentasjonsvitenskap, UiT, forsker i kunstnerisk dokumentation såvel som helse-dokumentation. Lund er initiativtager og leder af The World Opera-prosjektet.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZUplMbDxTnI>

Om å dokumentere kunstnerisk arbeid

■■■■ Hilde Synnøve Blix



Kunstnerisk arbeid dokumenterer seg selv. Det ligger i dets natur. Men et kunstverk dokumenterer ofte også noe ut over seg selv. I det kunstneriske uttrykket manifesteres også prosessene som ligger bak verket, i tillegg til kunstnerens ideer, følelser og budskap.

Hvorfor bringe opp dokumentasjon som problemstilling da?

Å dokumentere sitt forsknings- og utviklingsarbeid betyr i akademisk sammenheng vanligvis at arbeidet publiseres i form av forskningsartikler, lærebøker, et nytt produkt eller en teori. Departementet har satt ned en rekke kriterier for hva slags type dokumentasjon som skal belønnes med økonomisk uttelling for institusjonene. Her faller de aller fleste typer dokumentasjon som ikke er forskningsartikler utenfor den økonomiske modellen, så også kunstneriske produkter.

Kreative dokumenter: Viktigere enn diskusjonen om ressurser og aksept i academia, er likevel behovet for å kommunisere kunstnerisk arbeid ge-

Kunstnerisk arbeid dokumenterer seg selv. Det ligger i dets natur. Hvorfor bringe opp dokumentasjon som problemstilling da?

nerelt. Nye og nyskapende dokumentasjonsformer gir nye muligheter til å komme i dialog med omverden. Noen ganger kan det være snakk om å bli forstått som kunstner, og forskjellige typer dokumentasjon kan bidra til å "forklare" et verk. Andre ganger kan dokumentasjonsformen i seg selv være nyskapingen i verket.

Nyskapninger har gjennom tidene også oppstått på grunn av prosedyre- endringer og organisatoriske krav. Det er naturlig at det stilles større krav til dokumentasjonsmåter for kunstnere og kunstneriske arbeidere som er en del av en utdannings- og FoU-institusjon. Formidling er en sentral del av universitetenes virksomhet, og dette krever vilje og kreativitet også i forhold til dokumentasjonsformer. Selv om dette ikke betyr at kunstneriske arbeidere kommer i form av forskningsartikler, er det ikke lenger tilstrekkelig å spille sin Beethoven-sonate og forvente at dette regnes som nyskapende, uten at man samtidig dokumenterer hva som er det nyskapende ved arbeidet. Selve framføringen *kan* som dokument

være så nyskapende i seg selv at det er unødvendig å dokumentere ut over for eksempel selve konserten. På den andre siden *kan* det være nødvendig å tydeliggjøre for omverdenen hva som er nytt og hva slags prosesser som førte til dette.

Det kreative aspektet som ligger i valg av presentasjonsform står sentralt i mange kunstneriske prosjekter i dag, og målet kan for eksempel være å kommunisere en eller annen form for kunstnerisk refleksjon som setter i gang tanker og følelser hos den som opplever. Eksempelene i denne utgaven av *Podium* viser også et stort mangfold i kommunikasjonsformer. Både *World Opera Project* (WOP) og Geir David-sens stipendprosjekt er eksempler på at nye medier inspirerer og tas i bruk til kreativitet og nye formidlingsformer. I tillegg bidrar kunstnerne også til å utvikle nye medier. I WOP er kunsten og teknologien uatskillelige i skapingen av et nytt kunstnerisk uttrykk, og begge feltene har som mål å skape noe nytt.

Tradisjonell vitenskapelig forskning har som sitt mål å bringe ny kunnskap om og for verden, og en viktig del av arbeidet er å gjøre denne kunnskapen tilgjengelig for andre. Vi kan argumentere for at kunsten i seg selv skal ha en viss grad av *mysterium* og *magi* knyttet til seg, ellers mister den sin evne til å gripe publikum. I akademisk sammenheng er denne kommunikasjonen også knyttet til det å skulle undervise fremtidige kunstnere, noe som krever nokså konkrete og verbaliserbare kunnskaper om kunstverk, kreativitet og kunstutøvelse.

Jeg er overbevist om at man blant annet gjennom nyskapende og kreative dokumentasjonsformer kan beholde *magien* og samtidig være i dialog med hverandre og andre. ■

Hilde Synnøve Blix er førstelektor i hørelære ved Konservatorieutdanningen, UiT, og redaktør for Podium. For tiden er hun ansatt som stipendiat i musikkpedagogikk.

Partitur for distribuert opera



En tradisjonell operaproduksjon er en svært kompleks prosess. En såkalt distribuert opera er ikke mindre kompleks.

■■■■ Astrid Johanna Sømhovd

En operaproduksjon er en svært kompleks prosess som krever samarbeid mellom særdeles ulike kompetansegrupper med ulike behov og arbeidsmåter. I dag styres denne prosessen ved hjelp av en dokumentmasse som gjenspeiler denne variasjonen, men

som også er ganske gammeldags og tungrodd.

Gilgamesh: Mitt studieobjekt til masteroppgaven *Gilgamesh: The spatial dimension of scores or how to develop scores for distributed ensembles*, kan avgrenses slik: Alle dokumenter som trengs i produksjonen av en bestemt

forestilling. I dette tilfellet dreier det seg om en distribuert oppsetning av operaen *Gilgamesh* av den danske komponisten Per Nørgård. Med distribuert menes her en oppsetning som foregår på to eller flere ulike lokaliteter simultant, og der det som foregår på et sted også skjer/vises på de andre stedene.

Simultant dokument: Planen er å foreta en analyse av disse ulike dokumentene med utgangspunkt i produksjonsrolle,

medium og funksjon. Hoveddelen av prosjektet vil dreie seg om den konkrete konstruksjonen av bruksdokumenter for distribuerte forestillinger. Notenes betydning som verktøy for utøverne vil forsterkes i denne oppsetningen på grunn av oppsetningens spesielle, distribuerte karakter. De forskjellige deltakerne i produksjonen (utøvere, teknikere, regissører, etc.) vil oppholde seg på ulike steder, og derfor ha begrenset kommunikasjon med hverandre. Bruksdokumentene bør reflektere/

gjenspeile de romlige dimensjonene i produksjonen.

Det ideelle resultatet vil være å legge grunnlaget for utviklingen av et nytt digitalt, integrert dokument som simultant skal kunne vise flere parallelle elementer i produksjonen (i.e. visuelt, auditivt, virtuelt, interaktivitet...). ■

Astrid Johanna Sømhovd er masterstudent i dokumentasjonsvitenskap, UiT.



Fra forestillingen *Animal / Magnetisme I*. Dansere: Kristine Karåla Øren, Marianne Kjersund, koreograf: Henriette Pedersen, dramaturg, Sidsel Pape. Foto: Sveinn Fannar Jóhannsson.

Forskning i dans

Forskning i dans og i kunst for øvrig er et ungt felt preget av kaos og kamper. Det finnes få kilder og mange aktører som vil definere arbeidet.

■■■■ Sidsel Pape



Våren 2003 ble jeg som masterstudent i dans satt til å kategorisere de innrapporterte kunstneriske FoU-prosjektene ved Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO). Det var et svært kaotisk og tankevekkende arbeid. Engasjementet krevde ingen spesielle kvalifikasjoner, men jeg fikk bruk for all min

fantasi og evne til diplomati i tillegg til min kunnskap om kunnskap. Dette var første gang KhiOs faglige ansatte måtte redegjøre for hvordan de brukte den tiden de fikk betalt for ”å forske”. Det vakte forargelse og fortvilelse. Noen nektet å rapportere med begrunnelse i at deres kunstneriske virke ikke vedkom ledelsen. Andre gjorde halsbrekkende forsøk på å imøtekomme kravet til synliggjøring innenfor de umulige rammene som var gitt dem. Jeg opplevde stor sårbarhet i det å beskrive sine metoder, og dårlig utviklet diskursivt språk for å beskrive og omtale kunstneriske prosesser og resultater.

Akademias mal: Skjemaet de ansatte

skulle fylle ut var laget etter tradisjonell akademisk mal med parametere for rapportering av skriftlige publikasjoner. Det var på langt nær finmasket nok til å fange opp det mange på KhiO definerte som deres kunstneriske FoU (forskning og utvikling). Særlig de ansatte på Fakultet for Scenekunst fikk store problemer med kategoriene som overhode ikke tok høyde for kollektive kunstprosesser, prosjekter som var utviklet i samarbeid. Systemet for kategorisering av prosjektene viste seg å være svært mangelfullt og tildels ubrukelig for kunstneriske FoU-arbeid. Det fantes heller ingen retningslinjer for hvordan prosjektene skulle vektas og vurderes. Det var ingen på KhiO som kunne fortelle meg hva forskning i scenekunst og dans kunne være, langt mindre hvordan den skulle systematiseres, omtales eller beskrives. Det slo meg at feltet var preget av følelser, og uten særlig faglig diskusjon.

Erfaringen inspirerte meg til å undersøke hva dette dreide seg om. Blant annet tok jeg initiativ til og har de siste syv årene ledet to studiesirkler i Nordisk Sommeruniversitet; *Practice-based Research in the Performing Arts*

og *Artistic Research, Strategies for Embodiment*.

Forskning i kunst og i dans: Forskning i kunst er en forholdsvis ny akademisk disiplin i Norden. Finland var først ut på 80-tallet. Norge og Danmark fulgte etter i 2000 og 2002. Sverige er mest aktiv når det gjelder å innføre slik forskning på høgskolenivå. Feltets gryende teoriutvikling kommer tydelig til uttrykk gjennom de forskjellige benevnelsene for arbeidet som benyttes. Det begrepet som norske høyskoler og universiteter bruker oftest er «kunstnerisk utviklingsarbeid». Jeg kaller det «forskning i kunst og i dans» fordi jeg stiller meg bak et syn på arbeidet som åpner for at det (også) er interdisiplinært.

Forskning i dans er et felt som først og fremst utvikles på grunn av politisk påtrykk og sekundært som resultat av dansekunstens egen utvikling. EU-implementerte utdanningsregler krever at alle institusjoner i Norge driver forskning, også kunstinstitusjonene. Dansefaglig ansatte ved kunstinstitusjoner er pålagt å forske på sine fagfelt så sant de har en viss prosent FoU i sin stilling. For slike ansatte er det viktig

å finne ut av hva forskning i dans kan være for å kunne formulere FoU-prosjekter. Etter ti år finnes det fremdeles få felles retningslinjer for hvordan forskning i dans skal forstås eller defineres, hvem som kan utføre det og hvem det gjøres for. Det er derfor også vanskelig å komme med eksempler på prosjekter som med sikkerhet kan karakteriseres som slik forskning. Det finnes hovedsaklig to måter å forstå forskning i dans på. Jeg stiller meg bak den siste:

1. Forskning i dans har eksistert så lenge dansekunstnere og koreografer har forsket på sitt felt og funnet fram til nye uttrykk.
2. Forskning i dans er en forholdsvis ny disiplin som utvikles parallelt både på kunstneriske og akademiske arenaer.

Kunst = forskning: I Norge arbeides det mye for at kunstnerisk praksis skal likestilles med vitenskapelig forskning. Argumentet for dette synet er at kunstnerisk praksis i seg selv er en likeverdig form for forskning. Dansekunstnere/koreografer som har arbeidet lenge med å skape dans, regnes i denne logikken som dem med høyest kompetanse og tilsvarer dermed ”forskere” på sitt felt. Et annet og lignende syn på forskning i dans er at en dansekunstner/koreograf skaper sin dansekunst og undersøker sin kreative prosess. Refleksjonsprosessen dokumenteres og totalt bidrar kunstneren slik til utvikling og kunnskapsproduksjon på sitt felt.

Målet for disse synspunktene er at kunstnerisk praksis og forskningspraksis skal gi samme uttelling. Dette fører mye bra med seg, særlig i form av penger og posisjon for den enkelte, men ikke nødvendigvis for faget. Problemet er at den dansekunstneriske kunnskapstradisjonen underlegges et system som i utgangspunkt er tilpasset vitenskapens. Dansekunsten trenger å utvikle sine egne kunnskapsteorier, gjerne i dialog med eksisterende teorier. Spørsmålet er om dette arbeidet gjøres best innenfor et system som er tilpasset et vitenskapelig kunnskapssyn eller om det finnes andre veier? Der som dansekunstnere går inn i et eksisterende system, er det en stor fordel å kunne argumentere godt for sitt fagfelts egenart. Jeg mener at en slik danse-diskurs foreløpig ikke er tilstrekkelig utviklet for å kunne stå støtt innenfor et tradisjonelt teoritunget vitenskapelig system.

Tverrfaglig nyskaping: Et tredje syn på forskning i kunst og dans skiller seg ut. Her utforskes forholdet mellom teori og praksis som en form for forskning. Forskningspraksisen og den kunstneriske praksisen utgjør to likestilte og utvekslende aktiviteter i en og samme prosess mot et felles produkt. Begge former for praksis nytenkes og gjenskapes i møte med den andre. Det betyr at en sammensatt gruppe kunstnere/forskere/reflekterende praktikere går sammen og definerer et felles utgangspunkt hvorfra det kan tenkes og

skapes nytt. Produktene som utvikles må derfor vurderes ut fra egne kriterier og verken som tradisjonell forskning eller kunst. Dette feltet er innovativt, men også en alternativ vei der dansekunstner i gjensidige møter med andre fagfelt kan utvikle sine egne kunnskapsteorier. ■

Sidsel Pape er danseviter og lektor i dans ved UiT. Hun arbeider som dansekritiker for Dagsavisen, Nordlys, Danstidningen, Norsk teater- og Shakespeare tidsskrift og Scenekunst.no.

Bibliografi:

Elkjær, Lisbeth, 2006, Re.Searching, om praksisbasert forskning i scenekunst

Gran, Anne-Britt, 2004: Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén.

Gran, Anne-Britt, 2005: Kunst og kapital: Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv.

Hannula, Suoranta, Vadén, 2005: Artistic Research – theories methods and practices, Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg / ArtMonitor Gothenburg, Sweden.

Studium i bedriftskultur ved Universitetet i Tromsø bruker dramafaglige metoder som refleksjonsverktøy i organisasjonsutvikling.

Drama i næringslivet

//// Linda Wilhelmsen



- Dramafag? I Næringslivet? Skal ledere blir skuespillere, eller?

Det var nesten slik artikkelen i avisa Nordlys begynte da pressen presenterte oppstarten av studiet *Bedriftskultur i endring og utvikling*. Journalisten var interessert i den utradisjonelle faglige koblingen mel-

lom drama og organisasjonsteori, og lurte derfor på om ledere av nordnorsk næringsliv måtte bli skuespillere for å kunne være gode ledere av sine bedrifter. Svaret til journalisten var enkelt: Nei. Men jeg er av den mening at dersom ledere i næringslivet hadde hatt noe av den kompetansen skuespillere har, ville de hatt bredere kompetanse til å takle sine ulike daglige utfordringer.

Utenom det vanlige: Studiet *Bedriftskultur i endring og utvikling* ved Universitetet i Tromsø ble utviklet i samarbeid med Sparebank1 Nord-Norge og Næringsforeningen i Tromsøregionen. Målgruppen er ledere og mellomledere i organisasjoner i privat og offentlig virksomhet.

Oppdragsgiverne var interessert i å skape et studium som kunne gi ledere og mellomledere i nordnorsk næringsliv kompetanse i bedriftskulturens betydning for en bedrift. Gjennom praktiske øvelser og oppgaver skulle de erverve seg ny forståelse ved å få "kjenne på kroppen" gjennom praktisk arbeid, en erfaringsbasert læring som kunne gi varig endringskompe-

tanse. Teoretisk innføring og praktiske øvelser skulle utfylle og underbygge hverandre. Studiet er det eneste studiet i sitt slag innen bedriftskultur og ledelse med en slik fagkombinasjon og undervisningsform i Norge. Studiets målsetting er å bidra til positiv vekst i nordnorsk næringsliv.

Enkeltindividets betydning: Individets egen historie og opplevelse av sin arbeidssituasjon og arbeidsplass er av stor betydning for en bedrifts og organisasjons indre liv og produktivitet. Dette var utgangspunktet mitt for utviklingen av studiets innhold og form. Mennesket er et sammensatt og komplekst vesen, og en arbeidsgiver ansetter hele mennesket, ikke bare den faglig intellektuelle delen av mennesket. I likhet med Schein (1980), vil jeg hevde at enkeltindividets bidrag er betydningsfullt for bedriftens produktivitet. En viktig forutsetning for økonomisk vekst er at de ansatte trives på arbeidsplassen. I dette ligger betingelsene for en kultur der individet blir sett og hørt, respektert og ivaretatt. Min tanke var å skape rom for den gode samtalen og refleksjonen, å skape utvikling og vekst for individet – og gjennom det, organisasjonen og bedriften – med hver enkelt fortelling som utgangspunkt.

Dramafaglig refleksjonsverktøy: Mange vil hevde at vi ikke innehar kunnskap før vi har erfart den. Deltakerne i studiet *Bedriftskultur i endring og utvikling* får utforske egne dagsaktuelle problemstillinger gjennom dramafaglige metoder som fortelling, bildeteater

og rollespill.

Ved å arbeide fysisk med problemene gjennom disse metodene, ønsker jeg å gi deltakerne en helt ny og annerledes opplevelse og forståelse av egne problemer og utfordringer. Ved å erfare fysisk, på egen kropp, gjennom arbeid "på gulvet", kommer hver enkelt nærmere kjernen til problemet og gjennom det nærmere en løsning. Ved å gi rom for dialog og refleksjon rundt de utfordringer som deltakerne konkret opplever der og da, gis de mulighet til å finne løsninger som de ikke ser alene.

Det å jobbe med utfordringer gjennom dramafaglige metoder, er en krevende prosess der ærlighet overfor seg selv og andre er påkrevd. Som en av deltakerne sa:

- Du skapte på en måte et rom der, et trygt rom å gå inn i, og vi gled rett inn i ærligheten, tror jeg.

Tillit og trygghet er viktige stikkord når jeg leder deltakerne inn i øvelser som bildeteater og rollespill. Arbeidsformen er ny for de fleste, og noe de "gru-gleder" seg til. Deltakerne ønsker å utfordre seg selv ved å søke ny og annerledes kunnskap, men gruer seg til selv å måtte stå på scenen.

Fortelling som verktøy: Deltakerne på kurset ble satt i små grupper á fire stykker. At gruppene var små var et viktig poeng for den nærhet, trygghet og tillit som skulle bygges opp i gruppen. Hver og én fortalte om en egen problemstilling som var dagsaktuell i deres arbeid. Hver og én hadde ansvar for å lytte aktivt, det vil si at de i så stor grad som mulig skulle la egne synspunkter

og meninger ligge, for å skape et fritt rom for refleksjon som etter hvert ga nye perspektiver.

En fortelling appellerer til våre følelser, både for den som forteller og for den som lytter. Min erfaring er at den subjektive opplevelsen som formidles, ofte bringer med seg en eller annen form for gjenkjenning og identifikasjon for lytteren. I identifikasjonen åpnes det opp for nye aspekter som skaper større forståelse og empati, både til fortellingen spesielt og til livet generelt. Det legger grunnlaget for endringer i forståelse og holdninger, som igjen skaper mulighet for endringer i tankesett og handlinger. Når jeg forteller, er det en del av min personlighet som kommer frem. Jeg fremstår mer personlig, og nettopp det berører den som lytter.

Gjenkjenning:

Det narrative – å fortelle – er hovedingrediensen i vår kommunikasjon. Vi formidler vårt budskap gjennom fortellinger som appellerer til gjenkjenning hos samtalepartnerne. Vi identifiserer oss med den andres opplevelse, og det skaper en fellesskapsfølelse

► som igjen gir rom for å dele kunnskap og gir handlekraft (Nielsen, 2006). En fortelling må være ærlig og oppriktig, og det må være noe gjenkjennende i den som kan skape identifikasjon hos tilhørerne. Gjennom fortellingen sier vi noe om hvem vi er som personer, alene og i gruppe. Vi sier noe om våre verdier og holdninger i livet, om hva som betyr noe, hva som er viktig.

Nielsen sier at vi mennesker tenker i bilder. Vi forestiller oss gjennom sansene våre, og på den måten gir vi historien et innhold som vi selv forstår og kanskje kjenner oss igjen i. Bilde-språket appellerer til våre emosjoner, og emosjonene ligger i det meste vi foretar oss.

Refleksjon "på gulvet": Å jobbe "på gulvet" gjennom å iscenesette de problemstillingene vi ønsker å gripe fatt i, enten ved stillbilder, rollespill eller på andre fysiske måter, fører deltakerne inn i en dypere refleksjon og bevisstgjøring.

Dette blir det neste steget i målsettingen om å gi deltakerne ny kunnskap gjennom erfaringslæring. De må ta ordet ut i handling, og på den måten gå grundigere inn i problemstillingen. Deltakernes ulike forståelser av situasjonen og problemet kommer tydelig frem når situasjonen visualiseres gjennom de fysiske øvelsene.

Bildeteater: Deltakerne får utforske egne problemstillinger gjennom "å kjenne problemet på kroppen". Vi tar i bruk teaterformen *bildeteater* som er utviklet av dem brasilianske teaterregissøren Augusto Boal. Denne teaterformen «... tvinger folk til å framstille det konkrete innholdet i de store ordene de gjerne strør om seg med. I bildeteater er det ikke lenger mulig å manipulere tilhørerne med lettvinde klisjeer som frihet, rettferdighet, demokrati» (Engelstad, 2001:33). Dette er en teaterform som brukes som metode for

anskueliggjøring og problemløsning i ulike sammenhenger.

Deltakerne i bedriftskulturstudiet ble i dette arbeidet tvunget gjennom eget selvsyn å skrelle bort uvesentligheter som hindret dem å se kjernen av problemet, og som ord dekket til. Det ble tydelig og avslørende hva som egentlig lå bak problemet, og hva de burde gripe tak i for å prøve å løse det. I arbeidet fra konfliktbilde til idealbilde, måtte deltakerne diskutere alle de små detaljene som påvirker konflikten. På den måten utforsket de problemets mange sider og konsekvenser, og læringsutbyttet ble stort, i følge deltakernes egne erfaringer. Gruppen skulle så finne en løsning gjennom å lage bilder som viste en realistisk vei fra konflikt

til løsning og ønsket situasjon. «Målet er ... å vise konkrete, farbare veier fra en vond og vanskelig virkelighet fram mot den virkelighet vi ønsker å skape» (ibid.:43).

Fysisk refleksjon: Så hva oppnår vi gjennom "fysisk"

refleksjon? Fortellerprosessen i de små gruppene i kurset avdekket nye sider og ga nye perspektiver for den som kom med en problemstilling, men å jobbe på gulvet med egne kroppar for å tydeliggjøre problemstillingen var uvant for de fleste. Enhver utfordring og konflikt påvirker kroppens emosjonelle dimensjon. Vi kjenner det direkte fysisk når vi er i en ubehagelig situasjon, vi blir urolige og kjenner økt puls, mister konsentrasjonen og så videre. Reaksjonene kan oppleves ulikt fra person til person, men vi lar oss alle berøre. Å snakke om det hjelper mye, men den største erkjennelsen oppnår en gjennom handling og erfaring, og det bidrar disse metodene til. Metodene i studiet skapte den økte forståelsen og bevisstheten som gjorde at deltakerne kunne nærme seg en løsning på kjernen av problemet – "å røske det opp med rota".

Prosess og produkt: I drama og teaterfagenes strenge krav for prosess og produkt er det endelige siktemålet kvalitet – kvalitet på produkt, men også på prosess. Gjennom kvalitet i prosessen mener vi å kunne oppnå et enda bedre produkt. Ved å ta i bruk dramafaglige metoder, ønsket vi å føre deltakerne i studiet inn i en dypere og grundigere refleksjon enn det samtale alene kan gjøre, ved hjelp av en erfaringsbasert læringsprosess som gjennom øvelser utforsker underliggende budskap og emosjonelle sider av problemstillingene.

Tilbakemeldingene fra deltakerne viser at vi i stor grad har oppnådd dette. Noen av deltakerne har senere tatt i bruk metodene på egen arbeidsplass. De har satt i gang styrte prosesser som har ført til positive resultater i eget arbeidsmiljø.

De refleksjonsprosessene deltakerne gikk gjennom, førte til ny kunnskap og læring. De har opplevd en reise gjennom litteraturen til bevisstgjøring gjennom handling. Og nettopp dette var min målsetting. ■

Linda Wilhelmsen er universitetslektor i drama ved UiT.

Referanser:
Engelstad, Arne: De undertrykte teater. Når tilskueren blir deltaker. Cappelen Akademiske Forlag, 2001
Nielsen, Kit Sanne: Fortællinger i organisationer. Narrativ praksis. Hans Reitzels Forlag, 2. udgave, 2006
Schein, Edgar: Organisasjonspsykologi. Tano Aschehoug, 2000

- Presentasjon av et prosjekt i programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid.

Dialogens nødvendighet

Fra forestillingen «Aften for to». Foto: Yngve Olsen Sæbbe.

■ ■ ■ Geir Davidsen



Dokumentasjon har som mål å kommunisere og å være i dialog, dette gjelder også kunstnerisk dokumentasjon. Selv om en artikkel i et tidsskrift kan sies å være en form for dokumentasjon av det kunstneriske arbeidet jeg har brukt 3 år på, er

det utrolig langt fra å være et tilfredsstillende medium for å fange opp de prosessene, erfaringene og resultatene dette utforskningsarbeidet har medført.

Jeg vil likevel her gi et lite innblikk i hva slags arbeid jeg har vært igjen- nom i stipendiatperioden min, med spesielt fokus på formidling og kommunikasjon gjennom forskjellige dokumentasjonsformer.

I målsettingen for det nasjonale programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid står det:

«Spesielt for dette rekrutteringsprogrammet er at kunstutøvelsen skal stå

i sentrum for stipendiatenes prosjekter. Målet er å utvikle kunstnerisk kompetanse på høyt internasjonalt nivå. Stipendiatene vil inngå i et tverrfaglig fellesskap på tvers av eget kunstnerisk ståsted og faglig spesialisering.

Stipendprogrammet er åpent for kandidater som har avsluttet den høyeste kunstutdanningen innen sitt fagfelt. Det vil bli rekruttert stipendiat fra hele bredden av kunstneriske uttrykk innen dans, design, film, musikk, teater og visuell kunst Stipendiaten må være knyttet

til en av de norske institusjonene som tilbyr én eller flere skapende og/eller utøvende kunstutdanninger».

Nye spilleteknikker: Prosjektet *Wikiphonium* var et utøvende prosjekt

med fokus på nye spilleteknikker for det instrumentet jeg utøver; euphonium. Min motivasjon for å sette fokus på spilleteknikker var å forsøke å utvide mitt eget (og mitt instruments) uttrykksregister. Som utøver på et in-

strument som har relativt liten utbredelse i det profesjonelle musikkmiljøet, var det viktig å være nyskapende og ivrig på å få skrevet nye verker. Det har i løpet av de siste 30-40 årene blitt komponert en god del musikk originalskrevet for euphonium, og et voksende antall

utøvere som har vært villige til å utforske sine egne og instrumentets grenser. Det er likevel overvekt av musikk som tonalt og estetisk er svært tradisjonell. Nyskapingen har for det meste dreid seg om å spille i et større register og

Dialogic expression is unfinalizable, always incomplete, and productive of further chains of responses: meaning is never closed and always in the future. (Bakhtin 1992)

Dialogens nødvendighet...



«Dans og musikk: Skal musikk være i dansens tjeneste, eller skal dans være i musikkens tjeneste? Eller kan de forbindes slik at man ikke lenger kan skille dem fra hverandre? I denne forestillingen søker musikken og dansen den riktige balansen mellom uavhengighet og syntese. Men hva gjør dette med utøverne? På scenen skal en danser og en musiker framføre dette dramaet. Og de har sine egne meninger om hvem som er i hovedrollen.» Fra programbeskrivelsen til forestillingen «Aften for to», Geir Davidsen og Gerd Kaisa Worren. Foto: Tom Benjaminsen.

med hurtige passasjer. Instrumentet har i liten grad fått innpass i mer eksperimentelle samtidsmusikkmiljøer. Den klanglige utforskningen av instrumentet har vært liten, og få utøvere har satt fokus på det som ofte beskrives som ”ny musikk”.

Min overordnede problemstilling/målsetning i dette prosjektet var å utforske og skape nye spilleteknikker for eufonium og ta dem i bruk i utøver-sammenheng. Prosjektet hadde fokus på utøving, og det kunstneriske målet var å få utviklet og framført verker som tar i bruk nye spilleteknikker. Prosjektet handlet i hovedsak om to ulike prosesser:

1. Klanglig eksperimentering med eufoniets muligheter med hovedvekt på flerstemmighet og mikrotonalitet.
2. Kunstneriske samarbeidsprosjekter med musikere og komponister, med utgangspunkt i klanglige muligheter og utforskning

Disse prosessene har påvirket hverandre gjensidig. Møtet med komponister og musikere har gitt nye innspill til mitt arbeid med klanglig eksperimentering og måter å bruke instrumentet på, og den eksperimenteringen har gitt komponister innspill i form av muligheter og begrensninger i bruk av spilleteknikker.

Begge innfallsvinklene har medført stor grad av eksperimentering og nytenkning, og de har resultert i flere ulike dokumentasjonsmåter; konserter, nyskrevne verker, konsertforedrag og et interaktivt elektronisk dokument i Wiki-format.

Prosjektdokumentet har bestått av fire deler:

1. *Wikiphonium.org* nettside med lydlig eksempelgjøring av nye spilleteknikker
2. Lydopptak av tre hovedkonserter og utvalgte sideprosjekter
3. Et refleksjonsdokumentet
4. Disputasforelesningen

Digital-dialog: Wikiphonium.org

Målet med wikien har vært å lage en samling lytteeksempler som demon-

strerer hva som er mulig å gjøre på instrumentet, med forslag til notasjon og utføring. Jeg ønsket å ivareta hensynet til eksisterende notasjonstradisjoner. De ulike spilleteknikkene ble organisert i ulike klasser som flerstemmighet, artikulasjon, mikrotonalitet med mer.

I og med at noen av spilleteknikkene, spesielt multiphonics, har stor klanglig variasjon ut fra hvilket register de spilles i, var det nødvendig å spille inn en stor mengde lytteeksempler for å vise de ulike mulighetene dette gir.

Med tanke på datamengden, måtte jeg skape en effektiv måte å dokumentere dette på, og å gjøre det tilgjengelig for andre. Ønsket var å lagre det i et format som gjorde at det enkelt kunne utvikles videre av meg og andre utøvere og komponister.

Wiki-serveren representerte således som en god ramme for å formidle denne formen for informasjon.

Nettopp dialogen er sentral i denne sammenhengen, fordi man kunne sett for seg en rent oppsummerende dokumentasjon; et oppslagsverk. I stedet er det gjennom kunstnerisk utforskning skapt et dokument som er åpent for innspill, debatt, innovasjon og bruk.

Analog-dialog: Samarbeid med komponister og utøvere

Å jobbe tett sammen med utøvere og komponister har vært av stor betydning for meg som utøver, og flere av samarbeidsprosjektene har i stor grad påvirket det endelige resultatet. Disse prosjektene har hatt forskjellig karakter og varighet. I løpet av prosjektet har jeg hatt verdifull dialog med flere komponister og utøvere. De lengste prosessene har jeg hatt sammen med komponistene Karsten Brustad og Lars Skoglund.

Brustad interesserer seg for eksempel for bruk av akustiske instrumenter i samspill med elektronikk og å viske ut skillene mellom det akustiske og elektroniske. To av de tre stykkene han

har skrevet for meg, tar i bruk sanntids-prosessert elektronikk. Han har også hatt stor interesse og etter hvert god innsikt i bruk og notasjon av nye spilleteknikker. Vi har hatt en rekke møter der vi begge har kommet med ideer og innspill som vi har testet ut i felleskap. Læringsprosessen var gjensidig, hvor vi begge utviklet vår egen innsikt i eget og hverandres felt.

Igjen har dialogen vært avgjørende, både i kommunikasjonen mellom Brustad og meg, og mellom det kunstneriske uttrykksmidlene, verkene som sådan, mine utforskende prosesser og kontakten med et publikum.

Stipendprogrammet har et uttalt mål om å fokusere på tverrfaglige prosjekter, og dette var tema på flere av

stipendsamlingene. I mitt prosjekt ble forestillingen *Aften for to* til ut fra et ønske om å belyse kommunikasjon og dialog mellom musikere og dansere. Skaperprosessen besto av en stor mengde møter og workshops som

involverte meg, danser Gerd Kaisa Worren, komponist Lars Skoglund og koreograf Annika Luschin. Selv om både komponist og koreograf hadde en del tanker om innhold i verket, var det møtene og felles utforskning som dannet grunnlaget for hendelser, tematikk og musikalsk materiale.

Forestillingen tar for seg problematikken rundt det å sette to kunstuttrykk sammen: Hva står i sentrum? Hvem står i sentrum? Det er ikke knyttet en klar handling til forestillingen.

Forestillingen framstår som en *metaforestilling*. I starten oppserverer man utøverne fra utsiden. Man kan se dem som et slitent artistpar som har gjort den samme ”billige” forestillingen i årevis. Kampen om oppmerksomheten er tydelig. Gradvis skifter fokus over til de personlige relasjonene mellom utøverne, deres gjensidige forhold og avhengighet til hverandre. Man kan oppleve dem som et gammelt ektepar som ikke har mye å snakke om lenger,

men som likevel er så knyttet til hverandre at gjensidig avhengighet fører til en erkjennelse av aksept.

Intra-dialog: Reflection-in-action

Det foregår en konstant non-verbal refleksjonsprosess når man utøver kunst. Begrepet *Reflection-in-action* beskriver en spontan taktikk/handling som ofte foregår uten at ”man tenker seg om” og er ikke en videre intellektuell prosess (Donald Schön 1991). Likevel dreier den seg om å håndtere (forstå) overraskende hendelser, om å føre tanken tilbake på seg selv for å betrakte fenomenet, og om hvordan vi tenker på fenomenet. I min samhandling med musikk, komponister, med-musikere og instrumentet mitt er slike prosesser ofte uoversiktlige, komplekse og vanskelig å beskrive. Gjennom det systematiske arbeidet med å presentere ”hva jeg driver med” underveis i arbeidet, og gjennom dialogen med de andre involverte, har jeg fått muligheten til å systematisere deler av disse prosessene, noe som også bringer meg videre som kunstner. I tillegg gjøres tanker og refleksjoner tilgjengelig for andre kunstnere gjennom de forskjellige formene for dokumentasjon.

Når du lar andre mennesker få lov til å berøre dine tanker og ideer, åpnes nye kreative muligheter og resultatet av dialogene blir noe som ingen enkeltvis kunne skapt, og alle de berørte kommer forandret og beriket ut av møtet. ■

Geir Davidsen er førsteamanuensis i euphonium og tuba og instituttleder ved Musikkonservatoriet, UiT.

Litteratur:

Bakhtin, Mikhail (1992): The Dialogic Imagination: Four Essays, Austin, University of Texas Press.

Schön, D. A. (1991) The Reflective Turn: Case Studies In and On Educational Practice, New York: Teachers Press, Columbia University.



Lessons in sustainability

The term sustainability has been on the agenda of major international summits, the focus in newspapers, discussions, and subject of quite many, more or less pessimistic scenarios on the world's ecological development. It has also been the focus of a research project at the Academy of Contemporary Art in Tromsø.

■■■■ Åsa Sonjasdotter,
Nicolas Siepen and Ingo Vetter

Since 2008, the Academy of Contemporary Art in Tromsø has been developing the long-term research project *Lessons in Sustainability* in close collaboration with the Academy of Fine Arts in Umeå. The purpose is three folded: To examine the relation between art and sustainability, to strengthen the exchange and collaboration between higher art educations with departure in the Northern Nordic region, and finally to provide tools for higher educational art institutions to develop curricula in relation to notions of sustainability. Also participating in the project are The Danish Royal Academy of Fine Arts and The Royal Academy of Fine Arts in Stockholm.

Background: The term *sustainability* has been on the agenda of major international summits, the focus in newspapers, discussions, and subject

of quite many, more or less pessimistic scenarios on the world's ecological development. Sustainability has also been a popular subject for the arts, with many thematic exhibitions and even an international biennial.

However, the interpretations of the term within the arts are vague, also affecting the discourse within art educational practice. With this collaboration, we aim to strengthen contemporary art education in the most northern part of Scandinavia. In the research and development project *Lessons in Sustainability* we aim to map the different intentions and meanings connecting sustainability and art. We also aim to provide tools for higher educational art institutions to further develop curricula in relation to sustainability. The experience and joint venture will also strengthen contemporary art education in the northern part of Scandinavia.

The geographical and cultural space of the North Nordic region (in Norway, Sweden, Finland and Russia) is the

framing and focus of investigation. This is an area of national, NATO and EU borders, an area the Sámi reclaim as a nation without borders – Sápmi. It is a space of cultural diversity, cultural conflicts, proclaimed private or governmental ownership, and with proclaimed right to access without private ownership.

Since the demand for natural resources in a global economy is increasing, the North Nordic and Barents Region have got attention again as a provider of oil, ore and timber. The climate change might shift focus towards pure water resources or bio-fuels and new agricultural possibilities. To discuss sustainability in this situation means to investigate the local conditions and bring them into a larger picture. As artists we focus on the cultural and symbolic importance of the changes in the area: What does it mean when a forest is solely a cellulose resource? What is the cultural value has oil or ore? Can we move people, communities and

whole cities according to economical demands? The questions are complex and for our research and development project we collaborate with experts in various fields.

Conduction: The central focus of the research and development project is a series of workshops. The resulting artistic works and interventions will be presented in two final exhibitions in Tromsø and Umeå, and published on a website and in a book together with project documentation and theoretical material produced during the process. The workshops takes place at three different sites, which together exemplify the core issues on sustainability and development in the North Nordic region as well as globally:

Kiruna, Sweden: *The Mine and The City:* On increased global need for natural resources and its social implications. Conducted in March 2009.

Tromsø, Sápmi/Norway: *We Wanted A River But Got A Parliament:* On Law, land identity and right, 30 years after the Alta Case. Conducted in October 2009.

Kirkenes, Norway, Nellim, Finland and Rajakosky, Russia: *Geopolitical*

Tension And The Micro Level. Conducted in October 2010

The workshops: The workshop in Kiruna was organized by The Art Academy in Umeå and conducted in March 2009. The aim was to examine the very special situation of Kiruna, a city dominated by the mine – an industry that is the reason for the town's existence, and its current and future appearance.

The workshop in Tromsø was organized by the Academy in Tromsø and was conducted during the week of both the 30-year anniversary of the Alta Case and the 20-year anniversary of the opening of the Norwegian Sámi Parliament. In this workshop, also students from the Danish Royal Academy of Fine Arts participated.

The workshop in Kirkenes will be organized by the two academies together, in collaboration with the independent Kirkenes based curator Hilde Methi. The whole collaboration project is carried out with support from The University of Umeå, The University of Tromsø and Nordplus.

*From the workshop «We Wanted A River But Got A Parliament» in Tromsø, October 2009.
Left: Katarina Pirak Sikku with a custom made Sámi dress. Center: Investigating the Sámi nomadic situation through hiking in Skibotn. Right: Exploring Sámi urban spaces in front of Tromsø Town Hall.
Photos by Matti Aikio.*

We wanted a river but got a parliament

The workshop in Tromsø: In October 2009, it was exactly 30 years since the culmination of the largest civil disobedience action in Norway after World War II: The protests against the damming of the Alta-Kautokeino Watercourse.

Background: The damming project in Alta in 1979 met strong opposition in Norway and beyond, and led to an uprising for environmental and Sámi issues. The conflict ended up in the Norwegian Supreme Court, which ruled in favour of the development project, though it also led to important achievements for the Sámi community. The current political situation for the Sámi in Norway cannot be fully understood without insight in the Alta case and its consequences.

The organisation: The workshop was organized around three main work



Two central participants from the Alta Case uprising in 1979: Joik performer and Dr Juris Ánde Somby and artist and writer Synnøve Persen. Photos by Matti Aikio

groups, which each developed different research methods and artistic practices. A seminar was arranged for each work group thematic. The seminars were open for all participants in all work groups in order to bring a flux of information between the groups and its related themes.

The first day of the workshop was an introduction for all participants to some core issues with talks by artist and writer Synnøve Persen and joik performer and Dr Juris Ánde Somby. They both played important roles for the development of the Alta case in 1979, Persen as participant in a hunger strike outside the Norwegian parliament in Oslo, Somby as editor of the *Charta 79* magazine, which was published during the hunger strike. The first day took place in Árdna at the University campus.

Work group 1: *Sápmi's Scandinavian Minority Museum*. Led by artist Katarina Pirak Sikku, Sápmi/Sweden.

This work group focused on performative methods for topics of identity and ethnicity and had Tromsø Museum as it's starting point. The group decided to produce a Sámi dress (*kofa* in Norwegian) for Pirak Sikku. Each of the participants developed one part of the dress, which became different interpretations or comments on the current situation for Scandinavian and Sámi identity. The dress and its parts could also be understood as suggestions for a possible understanding of the situation.

Other experts contributing were artist Maria Thereza Alves, Brazil/Germany and curator Terje Brantenberg, Tromsø Museum.

Work group 2: *Sámi Urban Spaces*. Led by architect Joar Nango, Sápmi/Norway.

The work group investigated Sámi architecture and its potential in contemporary housing constructions and urban/rural planning. The group developed mobile and flexible housing constructions, which can be used for different purposes. One part of the construction can also function as a sauna. The constructions were solely made out of recycled material. Other experts participating in the work group were architect Sunniva Skålnes, Karasjok, architect and urban planner Meike Shalk, Germany/Sweden and artist Florian Zeyfang, professor at the Academy of Fine art, Umeå, Sweden.

Work group 3: *Land, Territory and Subsistence*. Led by artist Geir Tore Holm, Sápmi/Norway.

This work group investigated the Sámi nomadic situation, both with historical and ecological perspectives. The group researched the cultural/political development in combination with hiking in the area of Svartskogen and Skibotn. Of special interest for the work group was the new legislation, *The Finnmark Act*, which in 2006 replaced the state ownership of resources

in the county of Finnmark, Norway. The group also visited and slept over in Valkeapää's famous hut *Lásságámmi*. Other experts participating in the work group were artist Maria Thereza Alves, Brazil/Germany, artist Svein Flygari Johansen, Alta/Oslo, Professor of History Henry Minde, Tromsø and artist Ingo Vetter, professor at the Academy of Fine art, Umeå, Sweden.

Film & food: Thursday evening the film *Give Us Our Skeletons* by filmmaker Paul-Anders Simma was screened at Verdensteatret in collaboration with Cinemateket. Both Simma and Niilas Somby, the main character in the film and also a main figure of the Alta case, were present at the screening and gave a talk after the film. Workshop coordinator Brit Digre moderated.

The students who participated in the previous Kiruna workshop also managed to arrange a one-night event at the gallery Kurant, where material from the Kiruna experience was exhibited and where also student Sjur Nyvold made a lionized performance under a grand wall piece of the Kirunavara mountain. The event functioned as a relay baton from the first workshop to the second. The whole workshop week got rounded up with a dinner at the academy, reindeer stew and cloudberries were on the menu. ■

Ása Sonjasdotter og Nicolas Siepen er begge professorer i visuell kunst, UiT. Ingo Vetter er professor ved kunstakademiet i Umeå, Sverige.

Neapolitansk subdominant på internett

Om du søker klassisk harmoni finner du i fremtiden også dette på internett.

■■■ Niels Eskild Johansen



Nettsiden *Klassisk Harmoni* er et ferskt forslag til løsning på noe, som etter min mening er og har vært et pedagogisk problem innen musikkutdanning.

Musikklesing: Mitt fag, hørelærefaget, har som arbeidsfelt grenseflaten mellom musikkteori og musikkutøving. Faget har som et vesentlig element musikklesing. Den hørelæremessige delen av dette er balansen mellom tolking av noter som instruks om å gjøre noe fysisk med sitt instrument, og tolking av noter på en måte som resulterer i en auditiv forestilling, *audiering*. I tillegg til dette har faget alltid inneholdt arbeid med auditiv analyse (analyse ut fra klingende musikk uten tilgang til noter), som kan omfatte både formanalyse og harmonisk analyse.

Harmonisk analyse: Nettstedet *Klassisk Harmoni* skal brukes innen området auditiv harmonisk analyse. Arbeidet med dette er en del av arbeidet med å gi studentene forutsetninger for å strukturere det musikalske materialet. Mens det i en startfase kan være nødvendig å samle helheter ut fra detaljene, er det et mål etter hvert å kunne lese og oppfatte større mønstre. Lese betyr også her å kunne knytte en auditiv forestilling til lesingen. Arbeidet med å knytte en auditiv forestilling til en akkord har



Et eksempel på Neapolitansk subdominant; Der Müller und der Bach, fra Die schöne Müllerin, av Schubert.

som vesentlig arbeidsmåte å kunne gjenkjenne og, i hvert fall av hensyn til kommunikasjonen, kunne sette navn på klingende akkorder og akkordmønstre. Studentene skal om nødvendig kunne knytte en viten om detaljer til mønstret, men ikke nødvendigvis basere gjenkjennelsen på disse detaljer.

Mengdetrening: Om man skal lære å gjenkjenne akkorder og akkordforløp mens man hører det, uten å lytte selektivt og dermed gå glipp av sammenhengen, forutsetter det masse erfaring. Jeg kan nyte en tur i skogen og samtidig gjenkjenne blåmeis og skogsanger, og gjenkjennelsen kan være et ekstra pluss til opplevelsen, men ville neppe ha samme karakter dersom jeg skulle gjenkjenne skogsangere ut fra fargen på nebbet og blåmeisen fordi den har en svart strek fra øyet og bakover.

Problemet har vært å gi studentene mulighet for å samle tilstrekkelig mye lytteerfaring slik at gjenkjennelsen kan skje uten behov for selektiv lytting og fokusering på detaljer. Vi har ikke hatt medier som har gjort dette enkelt, og sikkert til dels innrettet forventningene etter dette. Kravet til et slikt medium

er at så vel noter som kommenterende tekst og klingene musikk skal finnes samme sted.

Neapolitansk subdominant: På nettsiden *Klassisk Harmoni* kan du lytte til klassisk akkordbruk enten du er musikkstudent eller amatørmusiker eller interessert i klassisk musikk eller bare nysgjerrig. Prøv for eksempel å lytte til rekken av eksempler på den neapolitanske subdominanten, en karakteristisk men teoretisk litt problematisk akkord.

Du kan hoppe over teorien og bare gi deg selv mulighet til å oppfatte og gjenkjenne og undre deg over et effektivt og temmelig vanlig mønster i klassisk harmonikk. ■

www.klassisk-harmoni.com

Niels Eskild Johansen er dosent i hørelære ved musikkonservatoriet, UiT, og har vært ved institusjonen siden 1978. Han var dekan for tidligere avdeling for kunsthøgskolen og prorektor ved høyskolen fram til fusjonen med Universitetet i Tromsø.

Studietilbud ved Universitetet i Tromsø - Det kunstfaglige fakultet

Masterstudier:

MUSIKKONSERVATORIET

- Master i musikkutøving 120 sp
- Master i hørelære med didaktikk og praksis 120 sp

Bachelorstudier:

MUSIKKONSERVATORIET

- Faglærerutdanning i musikk 180 sp
- Fagstudium i musikkutøving 240 sp
- Kunst- og kulturformidling 60 sp

KUNSTAKADEMIET

- Samtidskunst 180 sp

Halvårs- og årsstudier:

MUSIKKONSERVATORIET

- Musikkutøving 1, 30 sp
- Musikkutøving 2, 30 sp
- Musikkutøving 3, 60 sp
- Akkompagnement, 30 sp
- Kammermusikk, 30 sp
- Instrument 2, 30 sp
- Rytmaskensemble, 30 sp
- Ensembleledelse 1, 30 sp
- Korledelse 1, 30 sp
- Korledelse 2, 30 sp
- Komposisjon, 30 sp
- Musikkteknologi, 30 sp
- Hørelære med didaktikk og praksis 1, 30 sp
- Komponering og arrangering med didaktikk og praksis, 30 sp
- Musikkteoretisk emne 2 - musikalsk analyse, 30 sp
- Praktisk-pedagogisk utdanning i musikk, 60 sp
- Kunst- og kulturformidling, enkeltemner:
 - Om kunst og kulturformidling, 30 sp
 - Publikumsutvikling, 30 sp
 - Kulturprosjektledelse, 30 sp
 - Kunstformidling for barn og unge, 15 sp
 - Ledelse og kunnskapsutvikling i kunst- og kulturorganisasjoner, 15 sp
 - Musikkartistutvikling, 15 sp

LÆRERUTDANNINGEN

- Dans 1, 30 sp
- Drama 1, 2 og 3, 30 sp
- Muntlig fortelling, 30 sp
- Musikk i skole 1, 2 og 3, 30 sp
- Musikk og drama i barnehage, 30 sp

KUNSTAKADEMIET

- Forfatterstudiet - grunnkurs, 60 sp
- Forfatterstudiet - påbygging, 30 sp



Foto: Gunn Edith Nilsen/Musikkonservatoriet.