

Podium

FoU-magasin fra Universitetet i Tromsø, Det kunstfaglige fakultet - # 09/2015

Kunstnerisk utforsking



Vi har aldri vært her før

■■■■ Jeg tillater meg å låne tittelen fra Niels Fredrik Dahls diktsamling fordi den treffer opplevelsen jeg har når jeg leser tekstene i denne utgaven av *Podium*.

■■■■ *Vi har aldri vært her før* – er følelsen jeg får nå jeg møter noe jeg ikke har opplevd før – når jeg annammer at noe er i gjerde. Jeg stopper opp – jeg undrer – jeg kjenner etter. Spørsmålet jeg stiller meg ligner det Lisa Torell stiller innledningsvis i sin artikkel – *Att närma sig något, vad gör man egentligen då? Vad är det som sker?*

■■■■ Hver på sin måte stiller artiklene i dette *Podium* meg overfor denne konstruktive undringen – som først er nølende ettertenksomhet, før den går over i aktiv refleksjon. Geir Davidsen går djervt inn i en diskusjon som foregår i det kunstfaglige miljøet i Norge. Han argumenterer for at vi bør tørre å bruke begrepet kunstnerisk forskning om deler av den kunstneriske virksomheten som bedrives i våre kunstneriske utdanningsinstitusjoner. Lisa Torell viser hvordan en slik forskning kan foregå. Det samme gjør Anneli Drecker, Kristina Junttila Valkoinen og Gaute Barlindhaug – alle fire stipendiater ved vårt fakultet. De berører på hver sin måte det som skiller kunstnerisk forskning fra annen forskning – som Anneli Drecker uttrykker det: *Da jeg søkte om opptak i stipendiatprogrammet ble jeg spurt hva det er som er så unikt med mitt prosjekt. Jeg husker at jeg syns det var et litt krast spørsmål, men svaret mitt var at det sikkert er mange som kan gjøre dette, men det er bare jeg som er meg. Hvis jeg hadde vært en annen artist, hadde resultatet blitt et helt annet. Jeg kommer tilbake til dette hele tiden: det er jeg som er kjernen i mitt arbeid, og det er dette som gir meg trygghet og ryggrad til å ikke spore av.*

Kjell Magne Mælen - dekan

■■■■ Anneli Drecker setter ord på det som er kjernen i Dahls poetiske tittel – *Vi har aldri vært her før*. Kunstnerisk forskning dreier seg om å gnage seg innover mot kjernen av egen mestring og erkjennelse. Det gjør musikkhackerne Gaute Barlindhaug skriver om. Kaffedrikkene til Kristina Junttila Valkoinen har i hvert fall aldri vært i et slikt kaffeslabberas før. Eller Geir Davidsen slik han uttrykker det i sine sluttord: *Til syvende og sist er det i vårt møte med kunsten gjennom fysisk og emosjonell kontakt vi virkelig kan få innblikk i et kunstverks innebygde kunnskap og refleksjon og dets potensial for å kunne betrakte oss selv, og verden vi lever i, med nye øyne.*

■■■■ Maria Medby Tollefsen gir oss i sin artikkel et innblikk i betydningen av de verktøyene en musiker bør kunne for å mestre nettopp det å bringe videre *et kunstverks innebygde kunnskap*. Og som ikke dette var nok, retter Hilde Blix søkelyset mot at ikke alle har samme mulighet til å bidra i det kunstfaglige feltet. Kjønnsubalansen i musikkfeltet er et faktum vi må forholde oss aktiv til. Denne utgaven av *Podium* viser spennvidden i forskningen og det faglige og kunstnerisk utviklingsarbeidet som for tiden skjer ved fakultetet. *Vi har aldri vært her før* – er følelsen jeg får nå jeg møter noe jeg ikke har opplevd før – når jeg annammer at noe er i gjerde.

<i>Skal vi spille musikk eller lage bråk?</i>	s	04
<i>Kjønn og skjønn</i>	s	07
<i>Närmande</i>	s	08
<i>Kahviland kaster kaffe på deg</i>	s	10
<i>Drecker og den moderne urstemmen</i>	s	14
<i>Kunstnerisk forskning...nå igjen?</i>	s	18
<i>I skjønn harmoni</i>	s	20



FoU-magasin fra Universitetet i Tromsø, Det kunstfaglige fakultet
Ansvarlig utgiver: UiT, v/dekan Kjell Magne Mælen, 9037 Tromsø, 77 66 03 04, www.uit.no
Redaktør: Hilde Synnøve Blix (hilde.blix@uit.no, 77 66 05 32)
Layout og redaksjonell redigering: Runhild Sjølie Sveen

Podium



Fra "MusicMakers hack lab" i Dresden Mai 2015. Utvikling og eksperimentering med instrumenter før alt kobles sammen for en "maskindrevet" improvisasjon.

Skal vi spille musikk eller lage bråk?

Hva hvis vi slutter å "spille" musikk, men heller fokuserer på å lage instrumenter som lager nye lyder av seg selv - kan vi da fortsatt si at vi skaper musikk? Det finnes en gruppe musikkutøvere som er drevet av en interesse for lyd, og som i stedet for å sitte hjemme og øve iherdig på gitar, bruker tiden på å lage elektroniske musikkinstrumenter.

■■■ Gaute Barlindhaug



Et eller annet skjedde ved inngangen til 80-tallet. Å være flink å spille et instrument ble gradvis mindre viktig innen populærmusikken. Som en protest mot progrockens virtuose instrumentalisme, hadde punk-bevegelsen fremelsket en rufsete og enkel håndtering av instrumentene.

For de fleste er dette en velkjent historie, og anerkjennes ofte som starten på en utvikling av nye idealer for hvordan musikk skulle spilles. Det viktigst er imidlertid at dette var ledd i en større

endring av vår forståelse av musikk. Gradvis har vår tolkning av et musikkstykke rettet seg mer inn mot selve lyden, med mindre fokus på akkorder og tonerekker. Dette kulturelle skiftet har åpnet opp for nye muligheter, men har samtidig skapt dilemmaer for musikere og publikum. Hva er egentlig musikk, og hva forstår vi som et musikkstykke?

For å illustrere den "problematiske" situasjonen vi opplever i dag, kan vi ta for oss følgende spørsmål: Hva ligner mest på Nirvana? Riffet fra "Smells Like Teen Spirits" spilt på piano, eller "Lisa Gikk Til Skolen" spilt på en fuzz-gitar? Instrumentering,

spilleteknikk og den påfølgende "sunden" er i dagens populærmusikk like viktig som de tonene som faktisk spilles. Grungen handlet kanskje mer om lyden og hvordan bandet spilte, enn hvilke toner som faktisk ble spilt. Det jeg er interessert i å finne ut av, er de mer ekstreme konsekvensen av denne re-orienteringen innen musikk. Hva hvis vi ikke bare nøyer oss med å finne nye måter å traktere instrumentene på, hva hvis vi heller bruker tid på å lage nye instrumenter? Og hva hvis vi rett å slett slutter å "spille" musikk, men heller fokuserer på å lage instrumenter som lager nye lyder av seg selv? Kan vi da fortsatt si at vi skaper musikk?

I dag finnes det en gruppe musikkutøvere som er drevet av en interesse for lyd, og en forakt for konvensjoner. I stedet for å sitte hjemme og øve iherdig på gitar, bruker de tiden på å finne ut hvordan forskjellige elektroniske komponenter kan skape lyd. Dette er på ingen måter utøvere som er ute etter noe lettvinde løsninger for å slippe å lære seg å spille tradisjonelle instrumenter. Dette er utøvere som bruker mye tid å energi på andre felt: å lage *elektroniske* musikkinstrumenter– og å lage *lyd*.

80-tallets eks-punkere: Deler av denne tradisjonen går tilbake til starten av 80-tallet og etterdønningen av den britiske punken. Her finner vi en liten gruppe personer som var villig til å gå lenger en vanlig i sin protest mot konvensjoner. For dem var selv det å lære seg tre grep på gitaren, et knefall for konformitetene. De drømte om å ha et elektronisk instrument, en synth, hvor de kunne lage all verdens lyder ved bare å trykke ned en tangent. Ut av denne ideen fødtes britiske band som "The Normal", "Cabare Voltair", "Throbbing Gristle" og popbandet "Human League" (historien om dem er skildret i dokumentarfilmen "Synth Britannia"). Problemet var bare at mange måtte lage synthene selv, oftest

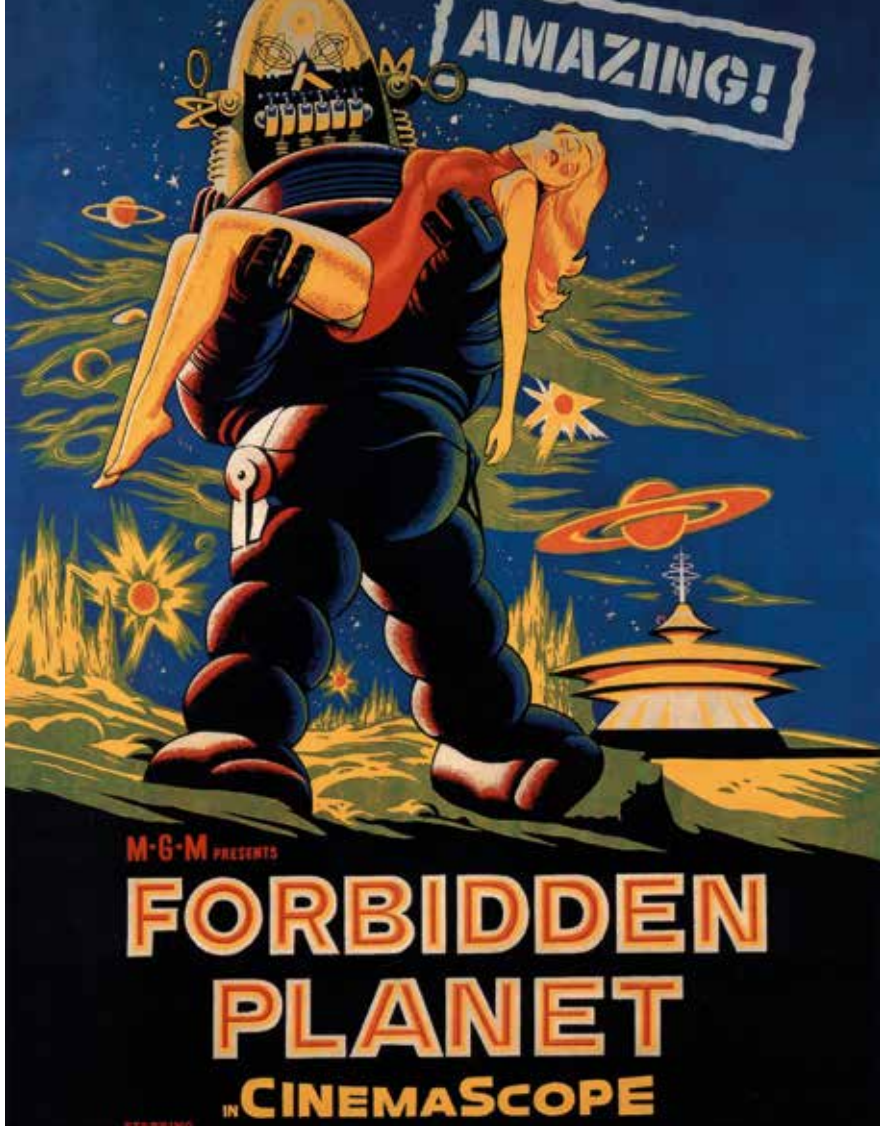
i form av et relativt skrøpelig byggesett bestilt på postordre.

At utøverne ønsket å bevege seg bort fra den etablerte instrumentalist-tradisjonen, resulterte på ingen måte i at de automatisk ble passivisert. De oppdaget fort hvordan deres konstruksjon, eller manipulasjon, av eksisterende elektroniske instrumenter utviklet seg til å bli en viktig del av det musikalske uttrykket. I tråd med den eksperimentelle ånden som inspirerte disse musikerne, var det heller ingen grunn til å la seg begrense av tradisjonelle definisjoner av tonalitet og akkorder. Musikken handlet i sin helhet om soniske opplevelser.

Science fiction: De tidligste møtene mellom populærkultur og elektroniske lyder var også sterkt preget av dette aktive forholdet mellom det å skape musikk og det å lage sine egne elektroniske instrumenter. Science fiction filmen *Forbidden Planet* (1956), var en stor kommersiell suksess i sin samtid, og det var første gang en stor Hollywood-film ble akkompagnert av et 100% elektronisk soundtrack. I en tid lenge før det eksisterte noen kommersiell industri for elektroniske musikkinstrumenter, laget ekteparet Babe og Luis Barron musikk til hele filmen ved

hjelp av selvkonstruerte kretskort og båndopptakere. Dette inspirerte dem til å ta meget originale kunstneriske avgjørelser. Ekteparet Barron tok utgangspunkt i det tradisjonelle ledetema, men i stedet for å sette seg ned å skrive en melodi for hver person i historien, loddet de sammen et lydgivende kretskort for hver av karakterene. Hver karakter i historien ble dermed fulgt gjennom filmen av sitt eget lille elektroniske instrument. Disse små elektroniske kretsene hadde sin egen lyd og sine egne ustabile temperament. Det musikalske uttrykket var ikke et resultat av deres ekspertise i å traktere et instrument, men et resultat av deres mulighet til å bygge nye instrumenter; instrumenter som opererer utenfor det tradisjonelle utøverkonseptet.

Musikk-hacker-bevegelsen: Mye har forandret seg siden ekteparet Barron laget sine egne små lyd-maskiner, og eks-punkere loddet sammen sine postordre-synther. Populærmusikken er fortsatt drevet av en interesse for nye lyder, ofte på bekostning av melodier, men vi er i dag omgitt av en kommersiell industri for elektroniske musikkinstrumenter. De fleste instrumentene som produseres kommersielt i dag, baserer seg på en tradisjonell tanke



Filmplaket til "Forbidden Planet" (1956). Det første møte mellom elektronisk musikk og et større publikum.

om den performative musikeren, instrumenter som lages for å spilles på i tradisjonell forstand. Det er her et klart skille mellom å lage et instrument og det å fremføre musikk. Utenfor dette kommersielle miljøet er det imidlertid fabrikanter og musikere som opprettholder en mer åpen holdning til hvordan tanken om "musikkinstrumenter" skal forstås. På et relativt folkelig plan har vi en lang tradisjon for "Circuit Bending": musikere som bygger om apparater, for eksempel leker eller billige keyboards for å få dem til å lage nye og innovative lyder. I mer etablerte og akademiske miljøer eksisterer det nå en rekke digitale verktøy og programvarer som gir musikere mulighet til å konstruere sine virtuelle instrumenter.

I dag ser vi at disse to fløyene har forent seg i en bevegelse av "musikk hackere": folk som blander egne elektroniske instrumenter med

programmering og manipulering av kommersiell teknologi. Disse uttaler at de driver med musikk, men ingen av dem komponerer melodier eller spiller tradisjonelle instrumenter – de lager innretninger som lager lyd. Her eksperimenteres det med nye interaksjonsformer, bevegelsessensorer og biometrisk data, for å lage lydbilder som ikke bare handler om toner og akkorder.

Kreativitet og deltakelse: Det vi ser, er på mange måter et resultat av en endring av musikalske idealer blandet med en ny teknologisk virkelighet. Selv om enkelte kan argumentere med at teknologien ofte gjør oss til passive konsumenter gjennom en kommersiell underholdningsindustri, er folk fortsatt opptatt av å ta aktiv del i musikk som kreative prosesser.

I dag handler populærmusikk like mye om lyd som om melodier. Det

naturlige blir da for enkelte å søke mot å lage lyd fremfor å fremføre musikk på tradisjonelle måter. Vi står her overfor en klar ny orientering i forståelsen av musikk. Tradisjonelle konsepter om komposisjon og fremføring er mindre vesentlig. Musikk handler her om et samspill mellom nye kunstneriske ideer og hvordan de kan realiseres gjennom design av nye instrumenter. Måten mange av utøverne i dette feltet jobber på, viser også at dette er en uttrykksform som krever en aktiv deltagelse for å forstå. Dette er stort sett ikke musikk som gis ut på plate, musikk du setter på når du har venner på besøk, eller noe du bruker for å distrahere deg mens du gjør husarbeid. Det er et kunstnerisk uttrykk som fokuserer på musikken som en skapende prosess, ikke som et statisk fremførelse av et definert musikkstykke. Ofte blir ikke musikken gitt ut, men kun fremført i etterkant av workshopper, eller som en del av en kunstperformance. I en tid hvor underholdningsindustrien gjør oss til passive mottagere av kultur, er musikkhacke-bevegelsen opptatt av å bruke de teknologiske mulighetene til det motsatte, et skape verktøy til deltagelse og kunstnerisk endring.

Interessante prosjekter som relaterer seg til denne nye formen for musikk:

- Yasunao Tone, wounded cd. (Solo for Wounded cd 1997). Japansk kunstner som jobbet med å sett tape på cd-plater for å få spiller til "hakke".
- Scanner (Robin Rimbaud). Artist som på 90-tallet laget musikk med lyder ulovlig tappet fra mobiltelefon nettet.
- Qubais Reed Ghazala. Gudfaren for all "Circuit bending", kjent for sin modifikasjon av Texas Instruments "Speak and spell".
- Ryoji Ikeda. Kunstner og musiker som utforsker lyden i digital teknologi.
- Tim Hecker. Canadisk artist som lager monumentale lydbilder ved hjelp av tung elektronisk manipulering av lyd.
- Interspecifics. Mexicansk kunstnerkollektiv som jobber med biosensorer og lyd. ■

Gaute Barlindhaug er stipendiat i kunstnerisk dokumentasjon.

Kjønn og skjønn

– et balanseprosjekt

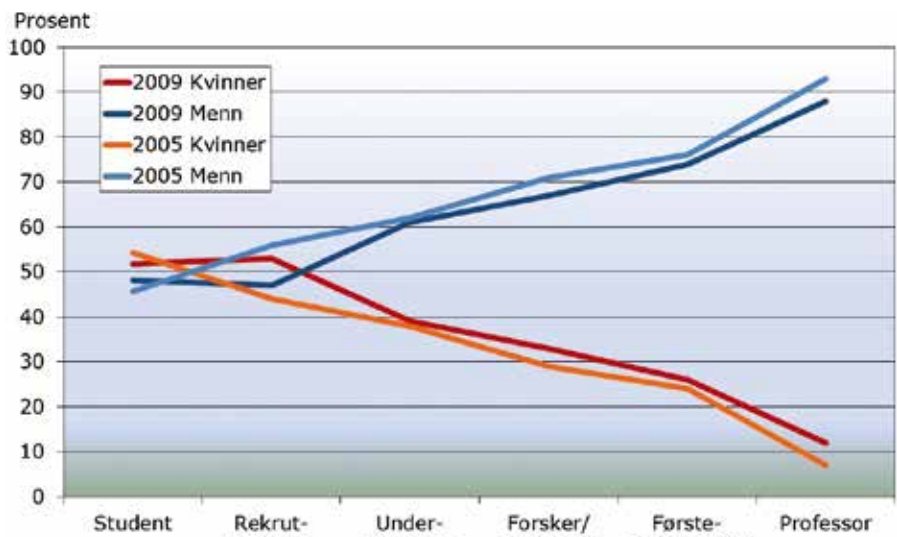
Forskningsmidler skal bidra til å sikre kjønnsbalanse i kunstfaglige toppstillinger.

I april 2015 ble Det kunstfaglige fakultet i Tromsø tildelt kr. 3.040.000 fra Norges Forskningsråd for å arbeide med å endre lokal kjønnsubalanse i toppstillinger, og bidra til nasjonale målsettinger om kjønnsbalanse. Prosjektet skal utvikle fokuserte tiltak som skal bidra til at kvinner (eller det underrepresenterte kjønn) skal kunne forvente at rekrutterings- og vurderingsprosesser er transparente og forutsigbare.

Kvinner underrepresentert: Av 62 vitenskapelig ansatte ved fakultetet er det 23 kvinner (2014). Av disse er det tre stipendiater, fem i førstestillinger og to professorer. Tabellen viser at man har lignende utfordringer i sammenlignbare institusjoner i Norge, noe som tilsier at kvinneandelen i toppstillingene ikke øker i ønsket tempo.

De samme tendensene viser seg også i yrkesfeltet utenfor academia. Eksempelvis gikk av 17,3 millioner utbetalte kroner til radioinnspilling av norsk musikk, kun 2,8 millioner til kvinnelige artister (Aftenposten 08.10.14). Kjønnsbalansestrategier og -tiltak innenfor høyere utdanning kan på sikt være pådriver for å endre situasjonen også utenfor academia. Prosjektet har derfor også som mål å bidra med holdningsarbeid som kan gi positive ringvirkninger i hele kunstfeltet.

Kvalitetsvurderinger og skjønn: For å øke rekrutteringen av kvinner til faglige lederroller er det nødvendig å ha en helhetlig tilnærming som ser



Karrierestigen innenfor musikkutdanningene i 2005 og 2009. Prosent. Kilde: DBH/NIFU STEP, Forskerpersonalregisteret

på både generelle kulturtrekk i kulturfeltet, trekk ved den akademiske bedriftskulturen og individuelle forhold. Det nyskapende i prosjektet ligger blant annet i at fakultetet ønsker å gå i dybden på hvordan man vurderer kvalitet i fagfeltet. Bevissthet om, og tiltak for, rettferdige kvalitetsvurderinger av kunstneriske arbeidere står i fokus.

Sentralt i prosjektet er derfor forholdet mellom *kjønn* og *skjønn*. Vurderinger i tilsettingsprosesser og opprykk er i kunstneriske stillinger basert på andre kriterier enn de vitenskapelige (publiseringspoeng, PhD-veiledning, forskningsprosjektledelse etc). Kvalitetskriteriene er i en viss forstand vagere og mindre forutsigbare enn i andre akademiske fag. Dette utgjør en ekstra utfordring for kvinner som ønsker opprykk/tilsetting.

Prosjektets tiltak og aktiviteter:

1. Kompetanseheving og bevisstgjøring i alle organisasjonsledd. Kurs, seminarer, litteratur, workshops, forelesninger på følgende områder:
a) Deling og analyse av gjeldende

kunnskap om kjønnsbalanse i kunstfeltet med vekt på høyere musikkutdanning i inn og utland.
b) Deling og analyse av gjeldende kunnskap om nåværende dynamikker og mekanismer i utvelgelsesprosesser i forbindelse med rekruttering til toppstillinger, forskningsgruppeledelse og vurderinger av forskningsprosjekter.
c) Utvikling av lokale og nasjonale tiltak for å bedre kjønnsbalansen i toppstillinger i høyere kunstutdanning.
2. Systematisere arbeidet med letekomiteer ved fakultetet.
3. Rekruttering: Undersøkelse av prosesser knyttet til tilsetninger i midlertidige og delstillinger på lektornivå, med vekt på kjønnsbalanse.
4. Kvalifisering: Systematisk arbeid med kompetanseheving for kvinnelige forskningsledere i form av coaching, seminarer og nettverksbygging.
5. Drøfte begrepet kvalitet og kvalitetsvurdering i forbindelse med tilsetninger/opprykksvurderinger. ■
Se kunsthak.no/balanse-2

Prosjektleder er dosent Hilde Synnøve Blix.



Lisa Torell
Figure 017, minimum demensions for low walk-flow (2015)
Detached pavement sculpture, G-stöd(concrete) cold patch asphalt
Photo: Per Kristiansen

Närmande

Att närma sig något, vad gör man egentligen då? Vad är det som sker?



/// Lisa Torell

Att närma sig skulle kunna sägas vara början till någon form av förståelse, en för-förståelse, som antingen kan ske genom ett aktivt möte,

fysiskt observerande på avstånd, genom hörsågen från mun till mun eller genom läsning till, teoretiskt eller skönlitterärt. Det kan vara så enkelt att man går steg för steg fram till och vips så är man där. Nära. Fysiskt. Men psykiskt, mentalt och intellektuellt, är

man där verkligen, närvarande i den förflyttning som precis har gjorts?

Nej, det är inte säkert. För det kräver någonting av dig, mod. Du måste vara beredd på att något inte är som du trodde det skulle vara, du måste vara

beredd på något annat, på något nytt, på en förskjutning. På det sättet är det mycket lättare att inte närma sig. Något. Utan att bara ställa sig till förfogande till det *som redan är*.

Och där undrar jag varför det eller detta uppfattas *såsom det är*. Det handlar om att titta på hur kunskap bildas, titta på systemen för hur vår logik fungerar, vilka samband som görs. Vad som medför till vad och där spelar relationen mellan plats, språk och identitet en avgörande roll. Att beroende på vilket sammanhang till exempel jag är i eller talar utifrån så bedöms jag olika, uppfattas jag på olika sätt, blir jag lys-snad olika på. Även om jag egentligen är samma, hela tiden. Det är samma med konst, beroende på var den visas får den olika värde. Olika genomslag. Platsen är med och formar dess identitet och värde skulle man kunna säga, oberoende av språk. Där språk är sätten att tala på, det vill säga verbalt och med ord och i skrift men också genom bild och utseende, vilka kläder som du har på dig, hur ett rum är möblerat – i vilken stil och så vidare. Språk är form, retorik och estetik.

Det är ett privilegium att kunna undersöka och arbeta med det här som

konstnär för det betyder att jag inte behöver pröva det jag producerar mot *det som är*, mot den kunskap som finns. Det kan verka lättvindigt och det är det också, jag kan göra precis vad jag vill. Konst är att hitta på ”Att nu vill jag att vi tittar på det här, på det här sättet. Och så gör vi det.” Däremot måste jag pröva det mot en publik. Det är först då jag faktiskt kan kalla det konst. Ingen konst utan möte. Mötet sker där och då, men också kollegialt, i jämförandet och i förhållandet samtidskonstkontext och konsthistoria, nationellt och internationellt. Och sedan bör jag kunna argumentera för och försvara. Okunskapen tävlar mot kunskapen. Kunskapen har ofta överläge i dessa lägen trots att det sällan handlar om *okunskap*, det - det inte finns någon kunskap om. Snarare en brist på - kunskap.

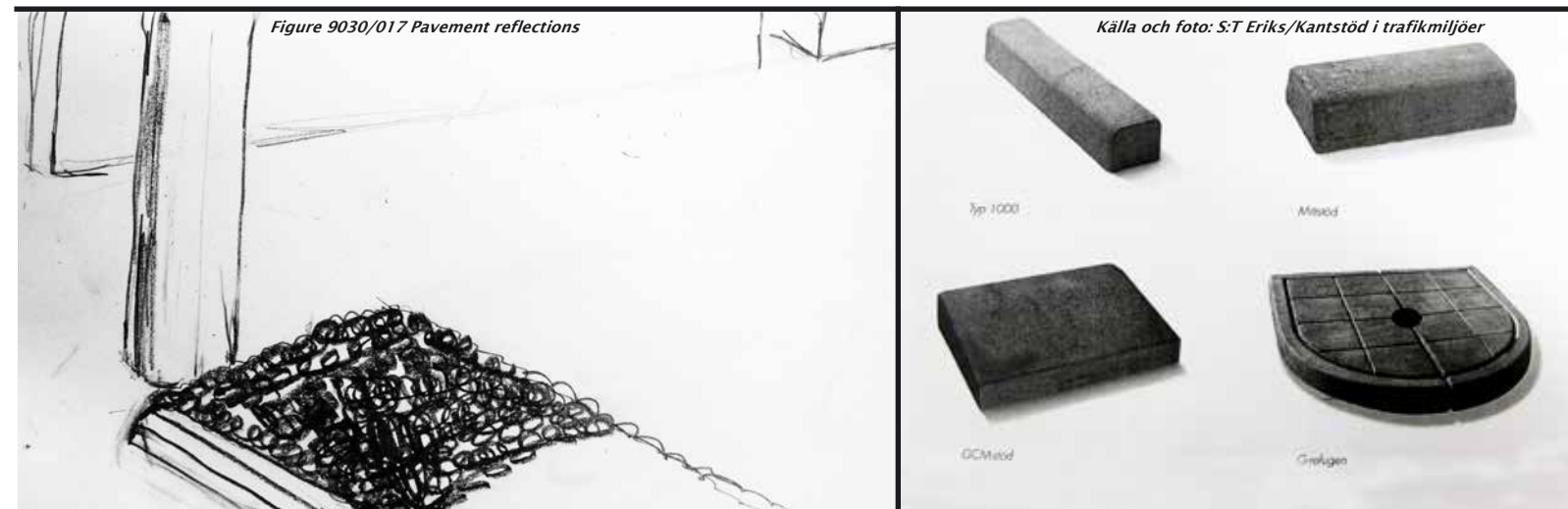
Teori vinner därför ofta över praktik. Men det är inget att fästa sig vid, det handlar om en legitimitet och om värden som är i förändring och process. Däremot är det viktigt att tolkningsföreträden motarbetas och det är därför det också är så svårt eftersom det konstnärliga arbetet framförallt handlar om att pröva något mot det jag *inte* har lärt mig. Mot det jag har lärt mig. Mot det

som någon annan har formulerat. Mot empiri. Varvat, om och om igen: Alltså pröva det som *inte är*, mot *det som är*, mot det som *inte finns*, men mot det som *kanske kommer att finnas* och som kanske kommer att bli kunskap. Det är där jag är. I närmandet. Där jag arbetar.

Närmandet möjliggörs genom:

Norwegian Artistic Research Program, Uit och projektet *Glappets Potential* som omfattar egen konstnärlig praktik och utställningar, programmets obligatoriska delar samt att vara i dialog med andra konstnärer kring deras närmanden, processer och praktiker. Hösten 2015 planeras en bokrelease med arbetsnamnet: *Plats till plats* med konstnärer som arbetar med platsen som ett material. Medverkar gör: Henrik Andersson, Eva Arnqvist, Kajsa Dahlberg, Johanna Gustafsson Fürst, Annika Eriksson, Hans Rosenström, Magnus Thierfelder och Martin Karlsson Tebus. Bilderna är från research till eller från utställningen Stadsvandringar på Bonniers Konsthall i Stockholm (3/2-5/4 2015) och där arbetet *Cm by cm, metre-by-metre, km by km*. (Projektet visades i mindre skala på Small Projects i Tromsø 2014.) ■

Lisa Torell er Stipendiat i kunst på Kunstakademiet i Tromsø.



Kahviland kaster kaffe på deg

- Om deltakelse og pedagogikk i Kahviland

Kahviland er et deltakende performanceprosjekt ledet av Kristina Junttila Valkoinen og Leena Kela. Prosjektet består av å skrive kaffeøvelser, korte manuskript for performance, og fremføring av disse. Gjennom noen år har dette manifestert seg på ulike måter. Kahviland er et deltakende prosjekt, men vil det si at det også er et pedagogisk prosjekt?

■■■■ Kristina Junttila Valkoinen

Ideen bak prosjektet:

Kahviland startet med at Leena og Kristina drakk kaffe og snakket om å utvikle et kunstprosjekt i Norden. Vi tenkte på hva som var felles med disse landene og kom på at vi topper verdensstatistikken i å drikke mest kaffe per innbygger. Vi drikker kanskje ikke den beste kaffen, men vi drikker mest kaffe.

Vi var begge interessert i å finne nye måter å jobbe med publikumsdeltakelse på, og var inspirert av kunstbevegelsen Fluxus. Ønsket var å kombinere tekst og performance, og skape performanceøvelser som både vi og publikum kunne realisere. Det viste seg at kaffe var nøkkelen til å nå publikum. Kaffe fungerer som et sosialt lim som samler folk. Om kaffen i tillegg er gratis, trekker det til seg en stor flokk med mennesker. Kaffe er jo ikke så dyrt at

vi ikke har råd til å lage det hjemme, men det skaper fellesskap. Som tema er kaffe lett og lekende, og det ga oss mulighet til å realisere provoserende hendelser, og skape felles møteplasser og underlige performancer.

Kaffeøvelse 1

Lag en kopp kaffe og hell kaffen på et fat før du leser denne artikkelen. Hver gang du leser en setning du vil huske, dypper du bunnen av kaffekoppen i fatet fylt med kaffe. Lag et bokmerke ved å presse kaffekoppen på setninga.



Kaffeøvelse 2

Demonstrasjon. Kast vannballonger fylt med kaffe på vinduene.



Foto: Arto Liiti

I løpet av den tre måneder lange utstillingsperioden på Mänttä kunsthøst festival realiserte Kahviland også to forestillingshendelser, blant annet i Mänttä, hvor deltakerne fikk uttrykke sine følelser overfor Mänttä ved å sole kaffe på ei t-skjorte.

Kahviland på turné: I 2010 – 2011 turnerte Kahviland ved ulike gallerier og kunstmuseer i Nord-Finland, Norge og Sverige, og arrangerte publikumsdeltakende performancelaboratorier. I 2012 publiserte Kahviland ei bok som besto av performance-manuskripter og dokumentasjon av performancer som er blitt skapt i løpet av laboratoriene. Manuskriptene er skriftlige instruksjoner eller forslag til kaffeperformancer. Noen av øvelsene er ment å bli fremført alene eller sammen med ei gruppe, mens andre fungerer bedre som en performance-aforisme eller som en refleksjon over noe man kunne ha gjort.

Kahviland sitt nyeste verk, den deltakende installasjonen *Shades of Coffee*, kunne oppleves på Mänttä kunsthøst festival, en av Finlands viktigste årlige utstillinger innen samtidskunst, sommeren 2014.

Publikumsdeltakelse: I de første laboratoriene hadde vi som mål å gjøre den kunstneriske prosessen synlig for publikum, og vi som kunstnere var tilstede under hele prosessen. Møtene med den lokale kaffekulturen og folkene fungerte som inspirasjon til å skrive, initiere og fremføre nye kaffeøvelser. Ved hjelp av kaffe lyktes vi med å nå et mer variert publikum enn vi var vant til. I tillegg til at det kom publikum til kunstinstitusjonene hvor Kahviland holdt til, var vi på flere kaffebesøk hjemme hos folk og på ulike arbeidsplasser. I et slikt prosessorientert format, lyttet vi hele tiden til de rundt oss, og endret prosessen etter hvert som vi fikk tilbakemeldinger.

I installasjonen *Shades of Coffee* forholdt vi oss annerledes til publikum enn i de tidligere Kahviland-laboratoriene. Installasjonen og kaffeøvelsene var ferdig skapt når utstillingen åpnet og kunstnerne var ikke til stede i selve



Foto: Heikki Vesterinen

verket. Vi opplevde at dette ga mer plass for publikum og frihet til å bruke kaffeøvelsene akkurat slik som det opplevdes riktig i øyeblikket.

Det første som møtte besøkende i *Shades of Coffee* var en iPad hvor de kunne velge én av ni mulige følelser fra skjermen. En kaffeøvelse som hørte til den valgte følelsen, ble skrevet ut og heretter kunne de bestille en kaffe fra kaffeautomaten med smak som var tilpasset den valgte følelsen. De fortsatte

Kaffeøvelse 3

Finsk kaffe for tre. Sitt rundt samme bord. Fyll koppene med kaffe. Snakk til hverandre først når alle har drukket opp kaffen sin.

videre til en takterrasse, hvor hver øvelse hadde et tilpasset sted, og hvor





Engangstatovering. Foto: Heikki Vesterinen

besøkende kunne utføre øvelsen om de ønsket. For eksempel fantes det ei flaggstang hvor man kunne henge opp noen av eiendelene sine, ei luke hvor de kunne se rett inn i museets personalrom, og en solstol hvor man kunne høre på en kaffemeditasjon.

Vi har prøvd å unngå å bedømme om *Kahviland* er kunstnerisk vellykket ut fra om deltakerne handler slik vi hadde tenkt på forhånd, eller om de handler hver og en slik de selv ønsker. Vi har etterstrebet å skape en balanse mellom instruksjonene og friheten til å agere. Uansett er det viktig at instruksjonen er tydelige og at rammene er trygge, slik at deltagerne ikke lar være å være aktiv fordi de ikke forstår hva de kan gjøre. En utfordring i deltakende kunst er at kunstneren ofte går ut ifra at deltakeren skal handle på en bestemt måte og verket er skapt rundt disse forventningene. Ofte kan hovedmålet til et verk være at den som opplever verket er aktiv og verket er kun vellykket om dette skjer. Et verk hvor publikum er aktive, blir på en måte mer politisk korrekt, mer demokratisk.

Et sentralt element i *Kahviland* er måten kaffeøvelsene skaper plass for hendelser på, hvor det er mulig at noe som ikke er planlagt på forhånd kan skje. Hva gjør deltakerne når de får kaffeøvelsene? Hva slags handlinger finner sted, og hva fører disse handlingene til? Vi har tenkt mye på hvordan man får publikum til å delta i en performance og hvordan publikum bruker en deltakende performance-installasjon når kunstneren selv ikke er tilstede for å instruere deltakelsen. *Shades of Coffee* levde etter hvert sitt

å tilrettelegge for mulige hendelser, var for lengst over.

Pedagogikk?: Denne artikkelen startet med å spørre om det at *Kahviland* er et deltakende prosjekt også gjør det til et pedagogisk prosjekt. *Kahviland* startet som et kunstprosjekt, men i løpet av prosjektperioden har vi fått spørsmål om prosjektet sitt forhold til pedagogikk, noe som mest sannsynlig kommer av at vi har jobbet med deltakelse og involvert veldig ulike publikumsgrupper. En annen grunn kan være at både Leena og Kristina underviser i performancekunst og er interesserte i hvordan man lettere kan tilnærme seg en kunstform som lenge har vært marginalisert. I *Kahviland* skjønte vi at vi gjennom et hverdagslig tema kan vise en kunstform til publikum som vanligvis blir oppfattet som vanskelig å forstå. Ved at publikum fikk gjøre performancer eller kaffeøvelser selv, fikk de en opplevelse av kunstformen og de kom inn i dens tenkemåte ved å snu opp ned på deler av hverdagen. Kaffe fungerte som en nøkkel og bandt noe som kunne føltes rart og nytt, til noe

som var kjent og trygt.

En direkte forbindelse til kunstpedagogikk er de ferdighetene man som lærer og kunstner trenger for å planlegge og gjennomføre et deltakende prosjekt. En lærer styrer en deltakende prosess hvor læring skal foregå. Kunnskap om å skape en deltakende situasjon er en av lærerens viktigste arbeidsredskaper, på samme måte som det er det for en kunstner som skaper deltakende verk. Likevel gjør ikke dette en deltakende installasjon til pedagogikk prosjekt, fordi intensjonene kan være forskjellige. I *Kahviland* var ikke intensjonen at publikum skulle lære noe spesifikt.

På samme måte som at det er vanskelig å definere hva kunst er, er det heller ingen entydig definisjon på hva pedagogikk er. Om det å drikke kaffe sammen kan være kunst, så kan det like godt være en læringsarena. Likevel er det legitimt å spørre hvordan *Kahviland* ville endret seg om vi påsto at det var et kunstpedagogisk prosjekt? Det er mulig at prosjektet ville blitt rundere og at vi hadde brukt mye energi for å prøve å få alle med. Vi ville mest

sannsynlig inngått flere kompromisser. I et pedagogisk prosjekt er det legitimt å tenke at et av målene er at alle skal delta, men dette var ikke et mål i seg selv i *Kahviland*. Vi ønsket at prosjektet skulle stå for seg selv og ikke være noe mer eller mindre enn det det var. Om vi påstår at *Kahviland* er et kunstpedagogisk prosjekt fordi det inneholder deltakelse, så påstår vi kanskje samtidig at kunst i seg selv ikke er nok?

Se www.kahviland.com for mer informasjon om *Kahviland* ■

Kristina Junttila Valkoinen er PhD-stipendiat i kunstpedagogikk ved Det kunstfaglige fakultetet og jobber med performance- og Live Art som kunstner og pedagog. Hennes forskningsprosjekt har fokus på øvelsen som hendelse i pedagogisk og utøvende perspektiv. Kahviland inngår i prosjektet, og er et samarbeid med performancekunstner Leena Kela. Denne artikkelen tar utgangspunkt i tanker og ideer Leena og Kristina har utviklet i fellesskap gjennom prosjektperioden og i tidligere artikler.



Kaffeøvelse 4

Søt hevn. Tenk på ham/henne. Forestill deg ham/henne bak glassruten. Kast kaffen din på ham/henne



Foto: Heikki Vesterinen

Kaffeøvelse 5

Drikk kaffen ved å knytte en tråd mellom hendene til alle kaffedrikkene.



Drecker og den moderne urstemmen

Et intervju med Anneli Marian Drecker



Siden høsten 2013 har Anneli Drecker vært tilsatt som stipendiat på Musikkonservatoriet i Tromsø med sitt prosjekt Den moderne urstemmen. Prosjektet er et kunstnerisk utviklingsarbeid som utforsker sangtradisjoner og sangteknikker, og skal resultere i plateinnspillinger og NRK-dokumentar.

■■■■ Hilde Synnøve Blix

Si litt om deg selv

Jeg startet som artist i Tromsø i elektronika-bandet Bel Canto som 16-åring, og vår første plate kom året etter. Bandet kan nesten karakteriseres som et dogme-band, for vi hadde veldig

strengte regler for hvordan lydbildet skulle være, og vi gav oss selv restriksjoner for å unngå å høres ut som alle andre. Hovedmålet var å skape lydbilder som beskrev den arktiske naturen, og tekstene skulle oppleves som litt distanserte og en motsats til den typiske urbane og selvfokuserte popkulturen.

Mye av den musikalske påvirkningen i min tidlige ungdom har broren min bidratt til. Han reiste til London og kjøpte sære engelske synth-undergrunnspalter. Jeg var lillesøster til den kule fyren med den "rette musikken" som vi satt i kjellerstua og hørte på. I tillegg til bykulturen har jeg vokst opp med samisk musikk på radioen, lekt med samiske dukker og hørt Mari Boine på radioen.

En rekke musikalske møter har hatt betydning for min utvikling som artist. Jeg bodde i Brussel i et par år, og der samarbeidet jeg med israelske musikere, og hørte mye på hebraisk musikk. I løpet av de årene vi turnerte med Bel Canto, møtte vi en rekke av artistene som var ledende i den brede sjangeren som kalles *world music*, vi var på nachspiel med Cheb Khaled, traff Natasha Atlas i Transglobal Underground

og jeg jobbet med musikere som Jah Wobble og Hector Zazou. I tillegg har Bel Canto hele tiden hatt med Andreas Eriksen, som spiller afrikansk perkusjon. Alle disse møtene har hatt stor innvirkning på hvem jeg er i dag, og har direkte betydning for prosjektet jeg jobber med i stipendiatprogrammet.

Kan du beskrive det kunstneriske utviklingsprosjektet ditt?

Det handler først og fremst om å utforske eldre sangtradisjoner og sangteknikker ved å utforske og utøve dem selv. Jeg er stipendiat i *Program for kunstnerisk utviklingsarbeid*, et

«Jeg ønsker å ta vare på det sjelelige i måtene å bruke stemmen på, og kanskje inspirere kommende generasjoner til å bruke stemmene sine på litt råere og dristigere måter.»

program hvor selve utforskningsprosessen skal foregå i form av kunstneriske uttrykk. Jeg har satt meg fore å utforske *urstemmer* ved å oppsøke dyktige utøvere av blant annet joik, strupesang og sufi-sang. Etter å ha lært meg disse sangteknikkene så godt som det lar seg gjøre, ønsker jeg å bruke dem til å komponere popmusikk. Jeg ønsker å ta vare på det sjelelige i måtene å bruke stemmen

på, og kanskje inspirere kommende generasjoner til å bruke stemmene sine på litt råere og dristigere måter. Kanskje komme bort fra den rådende "skjønn-sang"-tenden vi ser i dag.

Sangteknikker: Kjernen i det kunstneriske utviklingsarbeidet er sangteknikkene jeg tilegner meg, og det er med stor respekt jeg nærmer meg disse kulturelle uttrykkene. Dette er musikk og sangstiler disse utøverne har fått inn med morsmelken, og som jeg bare kan forstå små fragmenter av kulturelt.

Strupesang: Så langt har jeg jobbet primært med strupesang og joik i prosjektet. Strupesang var relativt nytt for meg som utøver, og egentlig ikke noe jeg hadde spesielt lyst å jobbe med (kanskje fordi så mange synes jeg burde det). Ved en tilfeldighet dukket strupesangeren Radik Tyulyush opp på konservatoriet i Tromsø akkurat da jeg startet stipendiatperioden min, og det var et veldig spennende møte som fikk konsekvenser for retningen prosjektet har tatt.

Overtonesang er på mange måter blitt en trend i vesten de siste årene, og det er en fantastisk fascinerende teknikk. De fleste kan lære seg det, selv om det for min del har tatt lang tid å greie å slappe nok av i musklene i munnen og være nok tilstede mentalt. En annen utfordring er å tørre å prøve ut sangteknikkene i utøvende sammenhenger uten at det blir flaut eller påtatt. Det er viktig for meg at jeg ikke opplever at jeg bare stjeler tøffe stiltrekk og bruker det som staffasje i min egen musikk, noe det var litt mye av i starten av world music-trenden, synes jeg.

Joik: Når det gjelder joik, er det en musikkssjanger som jeg kjenner bedre til sånn rent kulturelt, men det er jo stor forskjell på joik fra forskjellige steder i Skandinavia. Den sørsamisk joiken synges nokså åpent og melodisk, i motsetning til den gutturale og mer ornamenterte stilen fra Kautokeino, eller den Karelske joiken som har en mer bulgarsk tilnærming. Jeg har lært en del hos Niko Valkeapää og Inga Juuso, og skal være sammen med Ailo Gaup framover for å lære joik fra hans ståsted.

Kraft og variasjon: Jeg studerer på Complete Vocal Institute i Danmark, og dette har også vært med på å forme måten stemmen min har utviklet seg på. Jeg har blant annet funnet en ekstra

kraft i stemmen, og mer variasjon i måten å bruke den på. Når jeg hører opptak fra 2012 nå, så tenker jeg: ”Så utrolig kjedelig du sang, Anneli, nå må du utfordre deg selv mer”. Det er viktig å ikke forelske seg i sin egen stemme og bare holde seg innenfor de trygge, vante rammene. Man må finne ut av stemmens lyder og ulyder, og på mange måter er det litt frustrerende at jeg ikke startet å lære mer om stemmebruk for lenge siden.

Sted- og tidløs stemmestil: Jill Purce, som er en av pionérene bak vestlig overtonesang, og som har jobbet mye med Karlheinz Stockhausen, sier at den største sykdommen i den vestlige verden er at vi blir mer og mer stille, og vi synger mindre og mindre. Det å synge er for meg en form for selvbevissthet; vi hører at vi *er*, og vi kjenner på *hvem* vi er. Et av målene mine er å lage en stedløs og tidløs stemmestil, og den eneste måten å få dette til på, er å komme så nært sjela mi som overhodet mulig; minst mulig filter. Alle filtrene er kunstige ting som er blitt påført meg, og som påvirker meg, og hindrer meg i å være her og nå. Hva skjer hvis jeg greier å skrelle vekk alt unødige, hva er stemmen da?

I joik og strupesang, og også i perisk sang, handler det om å beskrive

ting som er utenfor deg selv, for eksempel naturen, eller en annen person. Det innebærer at du frir deg fra deg selv. Og det er dette som er hovedmålet mitt nå: å fri meg fra Anneli Drecker og være 90% bare stemme.

Hvordan opplever du stipendiatprogrammet?

På stipendiatsamlingene samles mange kunstneriske fagfelt og disse møtene har vært utrolig lærerike. Noen ganger kan man bli litt skremt fordi det virker som alle andre kan så mye mer enn en selv, men vi er blitt en sammenspleiset gjeng som har hatt mye å gi hverandre.

«Det er dette som er hovedmålet mitt nå: å fri meg fra Anneli Drecker og være 90% bare stemme.»

Nå er mange av oss i slutfasen, og da får man litt mer skylapper, og mange vil fokusere på egne ting. Jeg har lært mye om arbeidsmetoder i utforskning av kunstneriske uttrykk, om estetikk, om copyright-lovverk, hvordan finne kildemateriale og liknende. Som autodidakt kunstner er mye av dette nytt for meg, og mye av arbeidet med å tilegne seg et akademisk språk kan av og til være nokså overveldende, men jeg har oppdaget at det har bidratt til å gi meg nye verktøy når jeg skal forklare hva jeg driver med.

Det er jo en fantastisk mulighet å få lov til å fordype seg i det sangtekniske, og å få tid til å virkelig dvele ved faglige spørsmål. Jeg har lest mye om

overtonesang og joik i det siste, og det er utrolig hvor mye innsikt man kan få i egen utøving ved å skaffe seg kulturell og musikkfaglig bakgrunnskunnskap om de stilene man skal lære seg.

Hvordan skal resultatene av prosjektet dokumenteres?

Programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid krever at stipendiatene formidler kritiske refleksjoner omkring kunstneriske prosesser, prosjektenes plassering i et internasjonalt fagfelt og måtene prosjektene bidrar til fagutvikling. I mitt prosjekt vil dette skje blant annet gjennom en TV-dokumentar som jeg utarbeider i samarbeid med NRK. De følger meg med et kameracrew og dokumentaren vil bestå av dybdeintervjuer og innblikk i den reisen prosjektet er for meg som stipendiat. NRK er selvsagt ute etter en mer kommersiell vinkling enn stipendiatprogrammet, og derfor er vi blitt enige om at jeg i tillegg kan bruke de resterende opptakene til å sette sammen en formidling av kunstnerisk refleksjon for det mer faginteresserte publikummet.

Som utøver er man jo vant til at man skal holde idéene sine for seg selv, slik at man ikke blir kopiert eller fratatt en idé. Man blir ikke husket hvis man er nummer to. I forskerverdenen har jeg lært meg at det er viktig å dele og bygge videre på hverandres arbeid.

Hva skal du bli når du blir stor?

Hehe, det har jeg egentlig ikke tenkt på. Jeg har lyst til å undervise, for å dele, og tror at hvis jeg føler at jeg har nok kunnskaper, så kunne jeg vært en nokså inspirerende lærer som kan tenne en gnist i studenter som ønsker å bli musikere. Drømmen er å være en inspirerende, kunnskapsrik og uselvsk lærer som greier å smitte studenter med det jeg driver med. Kanskje kan jeg bidra til at flere eksperimenterer mer med stemmen sin, og glemmer dette skjønnsangidealet. Sangen handler om å formidle en sjelelig stemning; en tilstedeværelse.

Da jeg søkte om opptak i stipendiatprogrammet ble jeg spurt hva det er som er så unikt med mitt prosjekt. Jeg husker at jeg syns det var et litt krast spørsmål, men svaret mitt var at det sikkert er mange som kan gjøre dette, men det er bare jeg som er meg. Hvis jeg hadde vært en annen artist, hadde resultatet blitt et helt annet. Jeg kommer tilbake til dette hele tiden: det er jeg som er kjernen i mitt arbeid, og det er dette som gir meg trygghet og ryggrad til å ikke spore av. ■

Hilde Synnøve Blix er dosent i hørelære.



Radik lærer Anneli strupesang i Ersfjorden 02.2014
Foto: Agnete Brun

Et knippe av våre nye lærere

Navn: Kate Maxwell

Stilling: Førsteamanuensis i musikkhistorie, musikkalsk analyse og musikkteori.

CV: PhD fra The University of Glasgow med avhandlingen *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse* (2009). Senere engasjert som Postdok i prosjekt om *multimodalitet og kulturendring* ved Universitet i Agder (2013-2015). Maxwell har også en MA og MPhil i musikk og fransk fra Glasgow, og er komponist.

Prosjekter nå: Monografi om middelalderstudier og multimodalitet, et tverrfaglig prosjekt i regi av Norges Forskningsråd om klimaendring og kommunikasjon.



Navn: Anne Oterholm

Stilling: Førsteamanuensis i skrivekunst og leder for Forfatterstudiet.

CV: Utdannet cand. philol. ved Universitetet i Oslo fra 1994 med fransk som hovedfag. Debuterte i 1995 med romanen *Ikke noe annet enn det du vil*. Har til sammen gitt ut 7 romaner. Oterholm var leder for Den norske Forfatterforening fra 2005-2012. Sitter for tiden i Kulturrådet, og er leder for Faglig utvalg for litteratur og har jobbet ved Forfatterstudiet i Tromsø fra 2013.

Prosjekter nå: Ferdigstillelse av ny roman som utgis medio august 2015, og planlegging av Forfatterstudiet 2015-2016.



Foto: Pernille Marie Walvik

Navn: Trine Hild Blixrud

Stilling: Universitetslektor i drama og teater

CV: Praktisk master i drama og teater fra NTNU. Frilanser også innenfor scenekunstheltet som iscenesetter, aktør og produsent. Har tidligere vært teaterfaglig konsulent i Hålogaland Amatørteaterselskap (HATS) og høyskolelærer, i tillegg til grunnskolelærer og avdelingsleder i barnehage.

Prosjekter nå: Deltar i prosjektutvikling av en barnehageproduksjon, tilpasset barnehagens egne rom.



Selfie i Kiberg, i forbindelse med KibergOdysseen.
Foto: Anneli Drecker



Radik i Bel Cantos studio.
Foto: Anneli Drecker



På scenen i Harstad 2014 med Tania Saleh, Libanon.
Foto: Roger Hennem

Kunstnerisk forskning

...nå igjen?



Diskusjonen og holdningen til hvordan man forholder seg til forsknings- og utviklingsbegrepet blant kunstnere er i bevegelse. Kunsten og vitenskapen deler en rekke interesser, og det blir stadig klarere at utviklingsarbeid alene ikke er dekkende.

■■■■ Geir Davidsen



Hvem er vi? Hva er virkelig? Hvordan ønsker vi å leve? Hva er intelligens? Hva er vi i stand til å vite? Når eksiterer noe? Hva er tid? Kunne alt ha vært annerledes?

Spørsmålene over er eksempler på interesser som vitenskapen og kunsten deler. Behandlingen av dem fører

sjelden fram til sikre og universelle svar. En kunstner kan være i stand til å behandle slike enkle og likevel komplekse temaer på måter som ikke behøver å være mindre reflekterte eller relevante enn om en filosof eller en fysiker skulle behandle dem.

Forskning vs utviklingsarbeid:

Forskning som aktivitet og som begrep assosieres klart som knyttet til, eventuelt synonymt med, vitenskap. Kunstfagene har de senere årene operert med

begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid om arbeider som på mange måter inneholder en type systematikk og utforskning vi kjenner fra vitenskapens forskningsbegrep.

OECDs definisjon på forskning og utviklingsarbeid i Frascatimanualen er: *Forskning og utviklingsarbeid (FoU) er kreativ virksomhet som utføres systematisk for å oppnå økt kunnskap – herunder kunnskap om mennesket, kultur og samfunn – og omfatter også bruken av denne kunnskapen til å finne nye anvendelser.*

Samme organisasjons definisjon av utviklingsarbeid er: *Utviklingsarbeid er systematisk virksomhet som anvender kunnskap fra forskning og praktisk erfaring, og som er rettet mot:*

- *det å framstille nye eller vesentlig forbedrede materialer, produkter eller innretninger, eller*
- *å innføre nye eller vesentlig forbedrede prosesser, systemer og tjenester.*

Kunstnerisk utviklingsarbeid: Diskusjonen og holdningen til hvordan man forholder seg til forsknings- og utviklingsbegrepet blant kunstnere i academia er i bevegelse. Dette kan ha strategiske motiver, men er i alle tilfelle del av en realitetsorientering om det faktiske innholdet i aktiviteten blant kunstnerisk ansatte. Å snakke om kunstnerisk utviklingsarbeid har vært en måte å styre utenom de store diskusjonene rundt forskningsbegrepet. Men samtidig som man bygger opp systemer og ordninger for denne aktiviteten, blir det stadig mer klart at utviklingsarbeid alene ikke er fullt ut dekkende.

Kunstnerisk praksis: Man har til nå skilt kunstnerisk utviklingsarbeid fra forskning omtrent slik: For det første har kunstnerisk arbeid som regel ikke til hensikt å produsere ny kunnskap slik man definerer det innen vitenskapsdisiplinene, men snarere å berike ”det kunstneriske univers” (Borgdorff

2009). For det andre er ikke kunstneriske/artistiske arbeider ledet av forskningsspørsmål eller hypoteser, men er i større grad ”oppdagelsesledet” (Rubidge 2005). Kunstneren gjennomfører undersøkelser der intuisjon og prøving-og-feiling er i spill, og man kan i større eller mindre grad snuble over uventede oppdagelser og innsikter i prosessen. For det tredje, ettersom en kunstner er så personlig involvert i det man undersøker, vil det være vanskelig å vise tilstrekkelig avstand til det man undersøker, en avstand som i vitenskapelig sammenheng anses som nødvendig for å framvise tilstrekkelig grad av objektivitet

Også med tanke på bruk av metode, forstått som systematisk og tillitvekkende arbeidsprosedyrer, forholder det seg annerledes for kunstnere. Kunstnerisk praksis har ofte tydelige innslag av åpne prosesser som improvisasjon, tilfeldige innfall, og innspill fra andre kunstnere som kan føre prosjektet i nye og uforutsette retninger.

Det er lett som utøvende kunster å se at disse momentene er knyttet til fagfeltet. Så spør det bare i hvor stor grad disse observasjoner er med på å skille kunstnerisk utviklingsarbeid fra vitenskapelig forskning. Ikke alle forskere er like enige i at en vitenskapelig metodikk bør være så systematisk og ”streng” at den lukker døren for det uforutsigbare og uplanlagte.

Robbert Dijkgraaf, forsker og ekspert på strengteori har uttalt følgende: *”jeg vil si at vitenskapelig forskning dreier seg om å gjøre uforutsigbare ting, legge til intuisjon og litt tilfeldigheter (...). Vår forskning er mer som en oppdagelsesreise enn noe som følger en gitt sti”* (Balkema & Slager 2007: 31, min oversettelse).

Denne posisjonen kan nok noen kjenne seg igjen i, muligens avhengig av fra hvilket vitenskapsfelt man kommer. Det er nemlig slik at det finnes ikke én vitenskap, men en rekke forskjellige disipliner som har forskjellige behov når det kommer til arbeidsmåter og metoder. I tillegg kan behovet for kreativ tenking være større i noen forskningsprosjekter og mindre i andre. Det samme kan man si om kunst:

det finnes ikke én kunst, man har en rekke samtidige disipliner som har forskjellige behov for systematikk og arbeidsmetoder.

Kunst møter vitenskap: Innen kunstnerisk utviklingsarbeid ser vi at graden av systematikk og kunnskapsdeling har kommet mer til syne. Prosjekter som får støtte i Program for Kunstnerisk Utviklingsarbeid (PKU) har ofte metodikk som har svært mye til felles med forskning. Man skaffer til veie ny erkjennelse og innsikt om grunnleggende spørsmål gjennom systematiske undersøkelser, men på kunstneriske betingelser i stedet for vitenskapelige.

Kunst og vitenskap er altså ikke nødvendigvis helt separerte områder, man kan heller anse det som forskjellige framgangsmåter for å undersøke og belyse store og små spørsmål og fenomener.

Litt enkelt kan man si:

- Kunstneriske arbeider er ofte basert på mer systematikk enn man i utgangspunktet skulle tro.
- Vitenskapelige arbeider er har oftere innslag av uventede hendelser, innfall og ny inspirasjon enn det man får inntrykk av.

Kritisk refleksjon: En dreining i det norske programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid er at man har gått vekk fra kravet om kritisk refleksjon som en del av kunstnerisk utviklingsarbeid. Det er fremdeles mulig å gå inn i en slik vurderende granskningsform, men det er ikke lenger påkrevd. Dette har sammenheng med erkjennelsen av at verbalisering/artikulering rundt kunstverket ikke er den eneste måten å formidle kunnskap på. Stadig flere kunstnere og kunstvitere tar til ordet for at relevant kunnskap og refleksjon kan være ”innbakt” i selve kunstverket (Lesage, 2009, Bippus, 2010).

Kunstnerisk forskning?: Så kan man spørre: er det så viktig å snakke om kunstnerisk forskning nå når man endelig har greid å etablere *kunstnerisk utviklingsarbeid* som begrep? Et svar kan være at dette ikke bør dreie seg om posisjonering og strategi, men å

bruke begreper som passer inn i den faktiske aktiviteten, og som kjenner tegner fagfeltet. Det ligger en viktig erkjennelse av kunstens potensial for kunnskapsutvikling og innovasjon i å anerkjenne behovet for systematikk og klar metodikk som ligger bak kunstneriske nyvinninger.

En kunstner og en vitenskapskvinne har det til felles at ikke alt man foretar seg i sitt virke kan sortere under merkelappen forskning. I Frascatimanualen har man i tillegg til å beskrive hva som er forskning, tatt seg tid til å beskrive hva som ikke kan regnes inn: Innsamling, koding, registrering, klassifisering, formidling, oversettelse, analyse, evaluering skal i følge OECD normalt ikke regnes som forskningssaktiviteter så fremt det ikke er knyttet direkte til et forskningsprosjekt. Dette er oppgaver vitenskapelig ansatte ofte gjør som del av sitt virke, så det er aktiviteter knyttet til vitenskapelig virksomhet.

Jeg mener det er mulig å se for seg en lignende avgrensning for kunstnere der store deler av aktiviteten klart sorterer utenfor forskningsbegrepet. For eksempel vil en musiker gjennom praksis kunne påta seg konsertoppdrag og andre utøvende oppdrag som bør betraktes som kunstnerisk virksomhet og ikke som verken kunstnerisk utviklingsarbeid eller kunstnerisk forskning.

Til syvende og sist er det i vårt møte med kunsten gjennom fysisk og emosjonell kontakt vi virkelig kan få innblikk i et kunstverks innebygde kunnskap og refleksjon og dets potensial for å kunne betrakte oss selv, og verden vi lever i, med nye øyne. ■

Geir Davidsen er førsteamanuensis i eufonium og prodekan for FoU.

Referanser:

- Balkema, A. & Slager, H. (2007). Conversation: Robbert Dijkgraaf, i *MaHKUzine* #2, Winter 2007, s. 31
- Borgdorff, H. (2009). Artistic research within the fields of science “, i *The Sensuous Knowledge* publication series
- Klein, J. (2010). What is artistic research? i *Gegenworte* 23, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften s. 25-28
- Lesage, D. (2009): Who’s Afraid of Artistic Research? i *Art & Research* 2[2], s. 1-10
- Rubidge, S. (2005). Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research i <http://ausdance.org.au>

I skjønn harmoni

- Harmonikk som del av hørelærefaget

I norsk musikkutdanning anses harmonikk som en egen disiplin innen hørelærefaget, ved siden av melodilesing, rytmelesing, formlære og auditiv analyse. Gjennom FoU-prosjektet Harmoniske vendinger er nytt læremateriell nå i ferd med å ta form.

■■■ Maria Tollefsen



Høsten 2014/våren 2015 gjorde jeg en lærebokanalyse av 13 norsk- og svenskpubliserte lærebøker i harmonisk lytting. Analysen viser at det finnes ulike oppfatninger om hvorfor det arbeides med harmonikk i hørelærefaget og hvilke arbeidsmetoder som bør brukes.

Ulike målsettinger: Én holdning er at studentene bør tilegne seg kjennskap til harmonikk og harmoniske strukturer for å kunne forstå musikken de spiller: "Så lenge Bach, Beethoven og Mozart spilles og betyr så mye for oss som de faktisk gjør, så bør vi også studere deres "grammatikk" (Edlund, 1966). "Den som skal jobbe profesjonelt med musikk, må kjenne stoffet til bunns for å kunne formidle det til andre" (Lavik, 1991).

Andre vektlegger viktigheten av å opparbeide seg god kjennskap til harmoniske funksjoner for lettere å kunne arrangere, harmonisere og reharmonisere musikk.

Et tredje synspunkt dreier seg om å hjelpe studentene med å utvikle evnen til å kjenne igjen harmonikk og harmoniske mønstre slik at de har forutsetninger til å skape auditive forestillinger av notebildene de møter.

En fjerde begrunnelse er at harmonisk bevissthet gir et nødvendig fundament for intonasjonsarbeid: "Grunnlaget for god intonasjon er å kunne leses/spille/synge horisontalt og samtidig kunne lytte vertikalt" (Kruse, 2000).

Ulike arbeidsmetoder: Ulike synspunkt på hvorfor noe skal læres gir seg gjerne utslag i ulike metoder. Gjennomgangen av læremateriell avdekker mange ulike metodiske tilnærminger til disiplinen. Grovt sett kan disse deles inn i to kategorier: Metoder der hensikten er å lære om helhetlige akkordstrukturer før mønsterets enkeltkomponenter sees på i detalj, og metoder der hensikten er å studere de enkelte funksjonene før de settes inn i en sammenheng.

I flere av lærebøkene skriver forfatteren at studenten bør tilstrebe å gjenkjenne helhetlige harmoniske mønstre heller enn enkeltfunksjoner.

«Gjennomgangen av læremateriell avdekker mange ulike metodiske tilnærminger til disiplinen.»

Arbeidsmåtene, eksempelvis materialet og oppgavematerialet som presenteres, er imidlertid ofte svært detaljorientert, og i mange tilfeller er metoder og oppgaver som tar sikte på å gjenkjenne strukturer utelatt. Hvorfor er det slik? Et mulig svar

kan være at detaljorienterte metoder er de tradisjonelt mest benyttede, og at dagens hørelærepedagoger holder denne tradisjonen i hevd. En annen mulighet er at disse metodene er de

mest benyttede fordi mye læremateriell har en slik innretning.

Harmoniske strukturer: I mye musikk finnes det flere harmoniske strukturer som brukes igjen og igjen, ofte på tvers av sjanger og epoke. Et mål med hørelæreundervisningen er å utvikle den auditive forestillingsevnen. For å nå dette målet, mener jeg at det er formålstjenlig å starte med de muskalske helhetene, og siden studere detaljene ved dem. Å starte med muskalske helheter vil i dette tilfellet si å lære å gjenkjenne vanlige harmoniske strukturer auditivt og visuelt. Dersom studentene vet hvordan et spesifikt akkordmønster høres ut, og de raskt kan fremkalle en auditiv forestilling av dette mønsteret når de møter på det i et notebilde, vil lesingen gå lettere og raskere enn om hver akkord må studeres i detalj før den omformes til indre lyd. Memorering av musikk vil også være enklere dersom den huskes i slike større helheter. Arbeid med harmoniske helheter vil også gjøre transkripsjon av musikk mindre krevende. Dersom den som transkriberer gjenkjenner mønstre og uten videre analyse kan notere disse, vil vedkommende kunne bruke oppmerksomheten sin på detaljer ved akkordene og eventuelle avvik fra mønstrene.

Publisert læremateriell: Det finnes noe tidligere publisert læremateriell i Skandinavia der lytte- og/eller oppgavematerialet er tilrettelagt

for tilegnelse av en slik strukturell forståelse.

I boken *Modus Vetus* (Edlund, 1966) består delen som omhandler harmonikk av kadenser tilrettelagt for pianospill. Tanken er at studenten skal spille disse mens hun lytter, og på den måten bli fortrolig med dem.

I boken *La det klinge* (Lavik & Krognnes, 1998) presenteres ulike akkordstrukturer gjennom lytteeksempler. Boken inneholder ca. to lytteeksempler pr. akkordstruktur etterfulgt av en kort teoretisk forklaring. Denne boken er skrevet for elever i videregående skole, og går derfor ikke særlig langt med tanke på hvilke akkorder og akkordstrukturer som er med.

Hva hører du? (Shetelig, 2000) behandler helhetlige akkordstrukturer og detaljer ved akkordene side om side. Denne boken presenterer en rekke forskjellige arbeidsmåter, og oppgavene inkluderer både lytting, sang, spill og notasjon. Denne boken er også skrevet til bruk i videregående skole.

Nettstedet klassisk-harmoni.no (Johansen, sett 20.05.2015) består av kortfattede auditive og teoretiske presentasjoner av harmoniske mønstre, og deretter av musikkseksempler som inneholder disse mønstrene. Musikkseksempelene kan lyttes til mens de leses, den aktuelle akkordstrukturen er uthevet i notebildet.

Det læremateriellet som allerede finnes, er mangfoldig og godt. Jeg opplever likevel at det mangler læremateriell skrevet for høyere musikkutdanning der studentene både får lyttet til harmoniske strukturer i mange ulike sammenhenger, og der de får jobbet med de harmoniske strukturene kreativt og analytisk.

Harmoniske vendinger - nytt læremateriell: De siste to-tre årene har mye av min FoU-tid vært viet produksjon av

nytt læremateriell innen disiplinen harmonikk i hørelærefaget. Arbeidstittelen på prosjektet er *Harmoniske vendinger*. Målet er at materialet skal publiseres som ei bok med tilhørende nettsted. I utformingen av lærestoffet har følgende

«Jeg mener at det er viktig at studentene trenes i å gjenkjenne de samme harmoniske mønstrene i ulike lydbilder og med ulike rammer, rytmiske omgivelser og tilleggstoner.»

kriterier vært sentrale: Lytteeksempler og oppgavemateriale skal bestå av allerede eksisterende musikk fra mange forskjellige stilarter og epoker. Jeg mener at det er viktig at studentene trenes i å gjenkjenne de samme harmoniske mønstrene i ulike lydbilder og med ulike rammer, rytmiske omgivelser og tilleggstoner. Jeg synes også at musikk i hørelæretimene bør ligne musikk utenfor hørelæretimene. Et

annet viktig prinsipp er vektlegging av auditive opplevelser og erfaringer før teoretiske forklaringer. Derfor inneholder materialet først og fremst oppgaver som skal lyttes til, synges, spilles og analyseres, kun akkompagnert av korte forklaringer der jeg finner det nødvendig. I tillegg har det vært viktig å finne nok musikk som inneholder de samme harmoniske strukturene til at materialet både kan brukes til demonstrasjon, oppgaveløsning og mengdetrening.

Lærematerialet *Harmoniske vendinger* er tredelt, og består av en oppgave- og eksempladel, nettstedet harmoniskevendinger.com og harmonikkort. Intensjonen er at de tre delene skal brukes parallelt. Alle delene følger samme kapitelinndeling: første kapittel omhandler akkordstrukturer bygget på hovedtreklanger i dur og moll. Deretter innføres én ny harmonisk funksjon for hvert kapittel. De ulike kapitlene tar for seg akkordstrukturer der den "nye" funksjonen inngår.

Oppgaver og fasit: Denne delen inneholder oppgaver og fasiter/eksempler tilknyttet musikkstater. Alle



oppgavene er likt utformet, men de kan brukes på flere forskjellige måter. Bare melodistemmen i musikkstatet er oppgitt, og under melodistemmen finnes en tom notelinje. På den tomme notelinjen kan studentene notére inn klammer hver gang de hører et bestemt akkordmønster. De kan også notere basstemme, ledelinjer, fellestoner, tilleggstoner, tonekjønn og lignende, beroende på hva som er målet med oppgaven. Mellom notelinjene er det plass til å notere både funksjonssymboler og besifring. Dermed kan oppgavene brukes til å øve på gjenkjenning av både helhetlige akkordstrukturer og detaljer ved akkordene.

Fasitene inneholder melodi, bass, funksjonsharmoniske symboler og besifring. I noen tilfeller inneholder de også markeringer av aktuelle akkordstrukturer. Mellomstemmer er tatt vekk for å gjøre notebildet enkelt. Lytting skal være i fokus, og et avansert notebilde kan kanskje bidra til å dra oppmerksomheten over på lesing og teoretisk analyse.

Musikkstatene kan også brukes som lytteeksempler. Sudentene kan se i fasiten mens de lytter, og på den måten være bevisst den aktuelle akkordrekken når den kommer. I neste fase kan de synge med, lytte etter spenningsforhold eller lignende. Siden kan læreren spille musikkstatet på egnet akkordinstrument mens studentene synger melodi, bass, brutte akkorder eller improvisasjoner over akkordmønsteret.

Harmoniskevendinger.com: Nettstedet inneholder lenker til alle musikkstatene som er brukt i oppgave- og eksempeldelen. Alle innspillingene ligger på streaming-programmet Spotify, derfor er abonnement der påkrevd for å kunne lytte til sitatene.

Alle akkordstrukturene som behandles i oppgavematerialet finnes innspilt på nettstedet. Her er de tatt ut av sin musikalske sammenheng slik at de kan øves på i ro og mak. Hver akkordstruktur er innspilt i en rask og en langsom versjon. Den raske egner seg best til lytting, mens den langsomme kan brukes dersom studenten ønsker å improvisere over mønsteret, synge

8 Lieder, op 52, nr7: Marmotte.

Innspilling med Prey/Moore.

L. Van Beethoven (1770-1827).

Musikkstat, oppgave.

8 Lieder, op 52, nr7: Marmotte.

Innspilling med Prey/Moore.

L. Van Beethoven (1770-1827).

Musikkstat, fasit

1. T S D_3 D T	2. T Ss D_3 D T	3. T (D_3) Ss D T	4. T (D_3) Ss D_3 T
5. T (D_5) Ts D T	6. T (D_5) Ts D_3 T	7. T (D_3) Ts D T	8. T (D_3) Ts D_3 T
9. T (D) Ts D T	10. T (D) Ts D_3 T	11. T D_7 D_3 D^7 Ts	12. T D_7 D_3 D_5^7 Ts
13. T (D_7) S_3 D T	14. T (D_7) S_3 D Ts	15. T (D^7) S D Ts	16. T (D_3^7) S D Ts

Eksempel på harmonikkort.

Harmoniske vendinger

Velkommen!

Nettstedet *Harmoniske vendinger* heter til helles med samme navn. Her kan du:

- lytte til de harmoniske strukturer som beskrives i boken
- lese lenker til den musikken som trengs for å kunne gjøre oppgavene i boken

Nettstedet er delt inn i kapitler med stemme navn som de i boken, og musikkens står i samme rekkefølge som bokens oppgaver. Slik kan du enkelt finne frem til den ønskede harmoniske struktur eller den ønskede musikk.

Om Harmoniske vendinger

Harmoniske vendinger er letemateriell til bruk i lærerutdanning og i videregående skole og høyskole- og universitetsutdanning. Gjennom arbeid med lærestoffet kan du tilegne deg kunnskap om harmoniske funksjoner i sammenheng der du ofte møter dem, nemlig i vanlige harmoniske vendinger eller mønstre. Målet er opparbeidelse av en intuitiv gjenkjenning av slike harmoniske beletter i musikk.

Et slikt samme harmoniske mønster kan forekomme på flere ulike måter i den musikken som benyttes. Det kan utgjøre hele akkordgrunlaget for et stykke, og gjennom enkelt til repetert, og og og egen. Det kan også danne et harmonisk grunnlag for en av linjene i en sang, eller for delen av en frase. Det kan dessuten komme som en kadens som avslutter en frase eller en sang, ledesjonen av at du, ved å arbeide med de harmoniske vendingene i slike forskjellige sammenhenger, lettere skal kunne gjenkjenne dem når de dukker opp i den musikken du selv arbeider med i ditt virke som musiker.

"Harmoniske vendinger" utvikles av Maria Tollefsen, universitetslektor i lærerutdanning ved Musikkonservatoriet, UiT, Norges arktiske universitet. For spørsmål og tilbakemeldinger, ta kontakt via e-post: maria@tollefsen@uit.no

Om notasjon av harmoniske strukturer

Det har blitt lagt vekt på å skape et notebilde der det er enkelt å se hva som skiller de ulike harmoniske vendingene fra hverandre. Derfor er alle notebilder utarbeidet i et raskt og enkelt notebilde. De samme grunnene er basert på noter for seg selv i notebilde system, mens de øvrige akkordene er notert i øverste system. Basert på et harmonisk notebilde i et enkelt notebilde system de øvrige akkordene er notert i et enkelt notebilde.

Under hvert notebilde ligger to hjulene. Ved å klikke på den øverste kan du lytte til notebildet slik det høres ut i et raskt, raskt tempo. Lytt til akkordrekken som en helhet, uten fokus på detaljer. Klikk på den nedre hjulene for å lytte til akkordstrukturen i et langsomt tempo. Den langsomme versjonen kan eksempelvis brukes til støtte mens du synge akkordens basistoner, mens

Innhold

Kapittel 1: Hovedtreklange i dur og moll

Kapittel 2: Dominantforholdninger

Kapittel 3: Tonika submediant

Kapittel 4: Subdominants submediant

Kapittel 5: Dominants submediant

Kapittel 6: Bidominant i grunnstilling

Kapittel 7: Bidominant med ters i bass

Kapittel 8: Bidominant i diverse omvendinger

Kapittel 9: Dimakkord

Kapittel 10: Alterert veksel dominant

Kapittel 11: Neapolitansk subdominant

Kapittel 12: Tonalt utsving

Kapittel 13: Modulasjon

Kapittel 14: Tonal kvintakritikkens

Kapittel 15: Real kvintakritikkens

Kapittel 16: Rosaliesekvens

Nettstedet harmoniskevendinger.com

brutte akkorder, synge bass eller gjøre andre praktiske øvelser. I tilknytning til enkelte av akkordstrukturene følger korte, teoretiske presentasjoner.

Harmonikkort: Harmonikkort er kort som inneholder ulike harmoniske mønstre. Mønstrene er notert i form av funksjonsharmoniske symboler. I hørrelæretimene brukes kortene i arbeid med å utvikle evnen til å gjenkjenne akkordmønstre og til å kunne skape indre, auditive forestillinger av harmoniske strukturer. Det er knyttet mange ulike læringsaktiviteter opp mot harmonikkortene, disse inkluderer både lytting, sang, spill, improvisasjon, og notasjon.

Når studentene arbeider med harmonikkortene utenom hørrelæretimene, er et av målene å utvikle større bevissthet rundt hvilke akkorder de funksjonsharmoniske mønstrene utgjør. Et annet mål er å øke fortroligheten med hvordan de harmoniske strukturene klinger, også når de spilles på ulike måter. Læringsaktivitetene består av øvelser på hovedinstrument og på piano. De inkluderer blant annet spill av brutte akkorder, og bunden improvisasjon over akkordstrukturer.

Utvikling og endring: Materialet som er beskrevet over, er stadig under utprøving, endring og utvikling. Jeg har allerede noen positive erfaringer med hensyn til mottagelsen av lærestoffet, spesielt i forhold til harmonikkortene. Førstkommende høst vil jeg igangsette en undersøkelse der målet er å få kunnskap om hvilke resultater systematisk arbeid med læremateriellet kan gi.

Jeg håper at *Harmoniske vendinger* vil være til nytte og glede for alle som underviser hørrelære på ulike nivåer og for alle som studerer musikk og ønsker å forstå og mestre denne delen av hørrelærefaget og musikervirket. ■

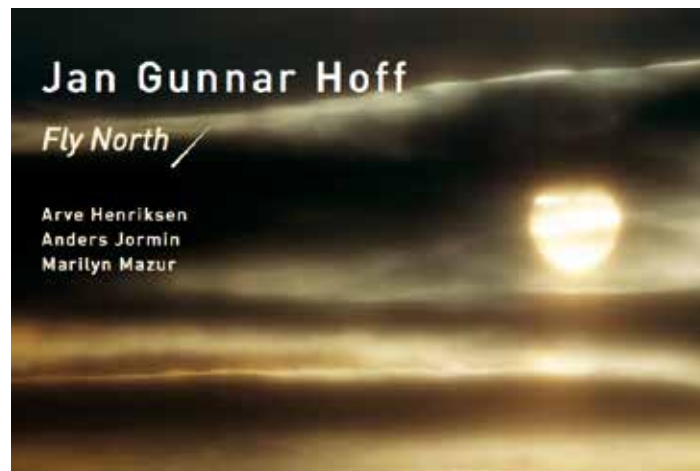
Maria Tollefsen er universitetslektor i hørrelære.

22 - Podium

#09/2015 - 23

Et lite utvalg av fakultetets ferskeste publikasjoner:

- **Anne Eriksen, Annelise Brox, Tove Leming (2015):** Acting and reflecting; making connections between theory and practice in teacher education. *Reflective Practice* 16(1), s. 73–84.
- **Marte Liset (2014):** Alle hjerter banker I *DRAMA: Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 2014(2) s. 54–58.
- **Veronica Wiman (2014):** Guest researcher within *Urban Gardening/Farming*. <http://livingarchives.mah.se>. Malmö University.
- **Jens Christian Kloster (2014):** *The Nordic Bronze Lurs and the use of them in a musical context*. Conference presentation: Artistic Research Forum.
- **Ragnar Rasmussen (2014):** Choral Seminar for “Domestik” (Profesjonelt kor). Seminar/åpen prøve.
- **Hanna Horsberg Hansen, Irene Snarby, Leif Magne Tangen, Tone Tingvoll (2014):** *Beauty and Truth/ äppatvuohta ja duohtavuohta: Dialogues between Sami art and art historical research*. Oslo: Orkana Forlag
- **Nicolas Siepen (2014):** *IN A QUARE TIME AND PLACE: Post-Slavery Temporalities, Blaxploitation, and Sun Ra’s Afrofuturism between Intersectionality and Heterogeneity*. A book by Tim Stüttgen. Editors for the Tim Stüttgen Archiv: Max Jorge Hinderer, Liad Kantorowicz, Nicolas Siepen, Margarita Tsomou. Berlin: b_books
- **Hanne Hammer Stien (2014):** *Vit at jeg elsker deg: Om kunst og sted*. Oslo: Orkana Forlag
- **Bjarne Isaksen (2014):** Kunstnerlæreren - mellom det kontinuerlige og det diskontinuerlige. I Angelo, E. & Kalsnes, S.: *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemmaer i musikk- og kunstpedagogisk utdanning*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- **Michael Strobelt (2014):** *Det eksistensielle perspektivet i musikk: hvilke spørsmål stiller musikk til oss når vi møter den? Kan den også gi oss noen svar?* Fagdag for Oslo by Steinerskole.
- **Lars Lien (2014):** Black Box Music-DVD. Oslo Sinfonietta, Danmark.
- **Gaute Barlindhaug, Anette Tunheim Jakobsen (2014):** *Dead by choice*. Tromsø: Beatservice Records.
- **Anne Eriksen, Linda Wilhelmsen, Miriam Wiik (2014):** Kortfilmer: *Forskningsveiledningens utfordringer 132, Hvorfor oppstår konflikt? Spille ballen tilbake? Hvordan unngå konflikt? Når bør en hente inn en tredje part?* UiT Tromsø.
- **Friederike Bischoff (2014):** *Absolutt julero*. Bach, Schumann, Beethoven og Debussy. Solorecital i Tromsø Kulturhus.
- **Jan Gunnar Hoff (2014):** *Fly North*. Oslo: Losen Records v/Odd Gjelsnes.
- **Anne-Lise Sollid Allemano (2014):** Operagalla med Den Norske Opera & Balletts solister, Nordnorsk Symfoni & Operaorkester under ledelse av Øyvind Bjørå.
- **Carlo Allemano (2014):** *L’Histoire du Soldat*.
- **Ingrid Eliassen, Ekaterina Isayevskaya (2014):** Lørdagskonsert i Tromsø Domkirke.
- **Sergej Osadchuk (2014):** Konsert med Julia Novikova (soprano-Russland) Nordlysfestivalen, 2 konserter: Tromsø-Svalbard.
- **Ragnar Rasmussen, Geir Davidsen (2014):** Konserter med Utopia & Reality Chamber Choir i Kina.
- **Atle Sponberg (2014):** Turne Lofoten-Tromsø med Konsen kammerorkester.
- **Eivind Valnes (2014):** Konsert med “Northern Concept” Jazzaid 2014. Oslo: Nasjonal jazzscene.
- **Øystein Blix (2014):** *It’s OK to play*. CD-produksjon med Blix, Kleive og Johansen. Oslo: Losen Records/MusikkLosen.
- **Hilde S. Blix & Geir Davidsen (2015):** *Divergent Voices – Different Dialogues in The Artistic Project Wikiphonium*. *Journal for Artistic Research*, 8



Øverst: Bronseler, klang av oldtid
Midten: Jan Gunnar Hoffs plate “Fly North”
Nederst: Fra forestillingen «Aften for to», Wikiphonium-prosjektet. Geir Davidsen. (Foto: Tom Benjaminsen)