



HØGSKOLEN STORD/HAUGESUND

Bokmål

# EKSAMENSINNLEVERING

---

Emnenavn: Masteroppgave

Emnekode: MACREL-OPG

Eksamensdel: Masteroppgave (rapport)

Leveringsfrist: 01.06.2016

Kandidatnummer/navn: Line Horneland

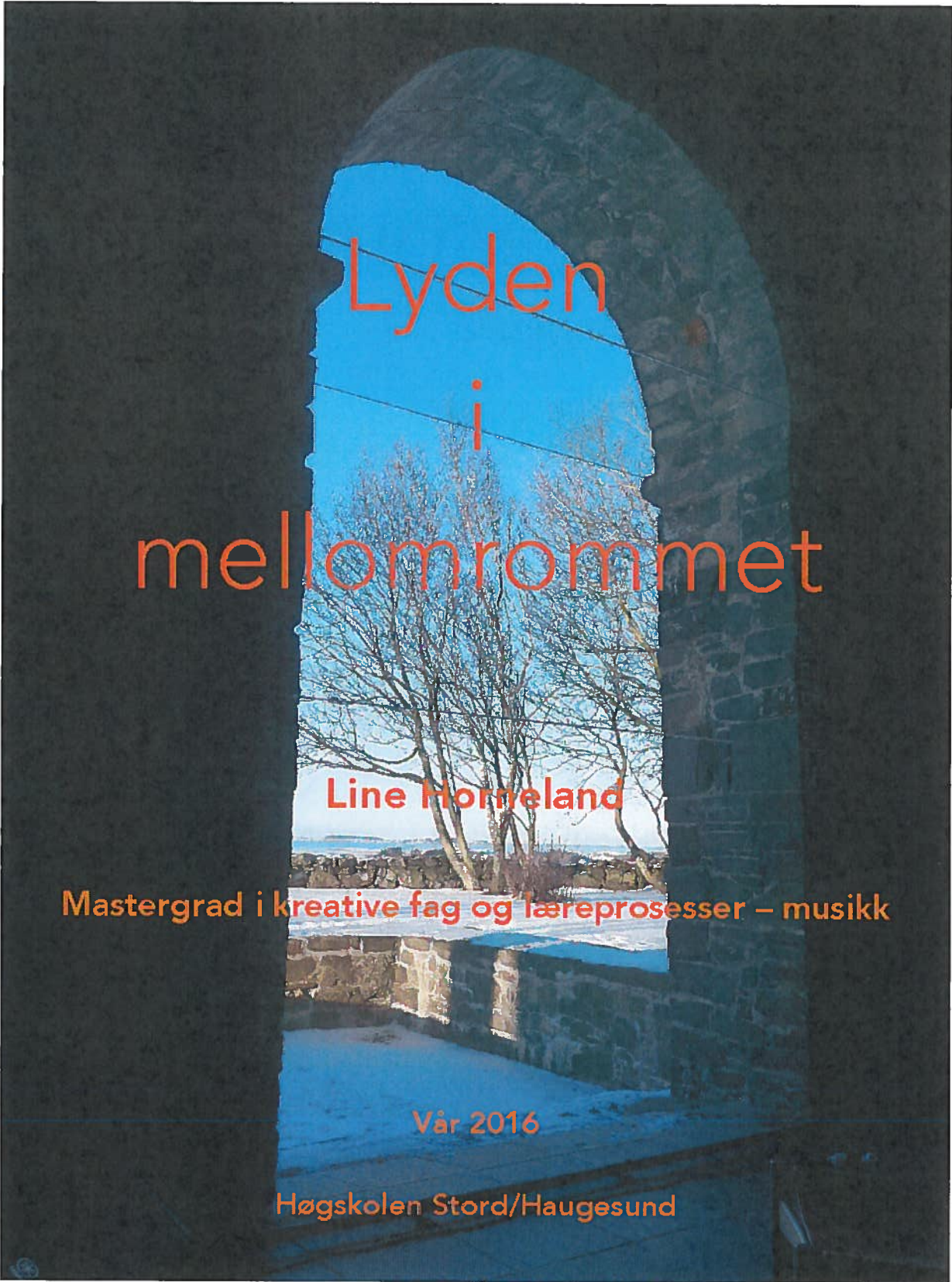
*(Navn skal bare brukes ved veiledede oppgaver der kandidatens identitet allerede er kjent)*

Veileders navn *(dersom det er veiledet oppgave)*: Magne Ingolv  
Espeland (hovedveil.), Trond Lossius (biveil.)

**Vi minner om regler for plagiering og fusk, husk spesielt på:**

1. At teksten ikke tidligere har vært brukt til skriftlige innleveringer ved Høgskolen Stord/Haugesund eller annet lærested.
2. At du ikke gjengir andres arbeid uten at dette er oppgitt ved litteraturhenvisning.
3. At du ikke gjengir eget tidligere arbeid uten at dette er oppgitt ved litteraturhenvisning.
4. At du oppgir alle referanser/kilder (også hentet fra Internett) i litteraturlisten.
5. At du markerer sitater med anførselstejn eller innrykk og anviser hvor sitatet er hentet.

*Brudd på disse punktene er å betrakte som fusk. Vi viser til Lov om universiteter og høyskoler § 4-7 og § 4-8, Forskrift om studier og vurdering for Høgskolen Stord/Haugesund § 5-1 og til og Retningslinjer for behandling av fusk ved Høgskolen Stord/Haugesund.*



# Lyden i mellomrommet

Line Horneland

Mastergrad i kreative fag og læreprosesser – musikk

Vår 2016

Høgskolen Stord/Haugesund

# 1 Sammendrag

Denne teksten er en kritisk refleksjon over ulike aspekter ved et kunstnerisk utviklingsarbeid, den interaktive vokalinstallasjonen "Lyden i mellomrommet". Installasjonen var åpen for publikum i Sola ruinkirke 14.-17. januar 2016. Prosjektet bygger på en produksjon der vokale lydlandskap, spatialitet og lytteopplevelse sammen danner en helhet, der lytteren utløser vokale komposisjoner ved å trø på sensorer, og musikken høres gjennom høyttalere. Lytteren blir en musikalsk medskaper og spiller en avgjørende rolle for uttrykk og opplevelse. Konseptuelt tematiserer prosjektet rom og lyd i en kunstnerisk kontekst, som erfaringssted for en lytters prerefleksive opplevelser. 'Mellomrommet' utgjør en sentral metafor, og gjennom refleksjonsbilder ser jeg på det som grunntone, konsept, prosess, og resultat, samt erfaring og læring. Til grunn for teksten ligger følgende problemstilling: *Hvordan kan prosessene i den kunstneriske produksjonen "Lyden i mellomrommet" belyses, der loop som kompositorisk virkemiddel, spatialitet og interaksjonsdesign søker å gi rom for lytteopplevelsens 'sensuous knowledge'?*

Jeg plasserer prosjektet mitt innen rammen av 'kunstnerisk utviklingsarbeid' eller 'artistic research' (Borgdorff, 2009). 'Sensuous knowledge' er forbundet med lytterens opplevelse, og Kjølrup (2006) er referansen min i denne konteksten. Et fenomenologisk perspektiv gjør seg gjeldende gjennom teksten. I gjennomgangen av komposisjonsprosessen har Kruse (2011) vært en sentral referanse, ikke minst på grunn av det tverrkunstneriske fokuset relevans for mine tanker rundt 'mellomrommet'. Når det gjelder interaksjonsdesign refererer jeg til Franinović og Serafin (2013). Metodisk beveger jeg meg mellom metode i tradisjonell forstand, metode i kunstnerisk utviklingsarbeid, og refleksjon over metode og kunstneriske prosesser. Dokumentasjon har foregått ved prosjektlogg, foto, videoopptak og lydfiler. Komposisjonene er utviklet blant annet gjennom improvisasjon og looping av vokal i flere lag, samt redigering av lydfiler i Garageband. Interaksjonsdesign ved bruk av Max software og sensorer, samt den konseptuelle utforming av kirkerommet inngår i de kunstneriske metodene. Arbeidet med prosjektet er mangefasettert, og har vært en vandring frem og tilbake mellom ulike felt og måter å jobbe på. Min kreative prosess i dette prosjektet har på mange måter vært en kunstnerisk mellomromstilværelse, noe jeg reflekterer over om det er rom for i andre sammenhenger, ikke minst pedagogisk.

## Forord

Gjennom ”Lyden i mellomrommet” har jeg ved HSH fått anledning til å gjøre et masterprosjekt med vekt på kunstnerisk produksjon og egenutvikling. Om det stort sett har vært et ”enearbeid”, har innspill, tilbakemeldinger, bidrag og engasjement fra andre vært avgjørende. I den anledning vil jeg særlig takke mine veiledere Magne Ingolv Espeland (hovedveileder) og Trond Lossius (biveileder) for gode og inspirerende samtaler med motstand og støtte, kritiske blikk på teksten og lærerike tilbakemeldinger, som har inspirert til å ta noen ekstra dypdykk i materien.

Deltagelse på workshop ved Bergen senter for elektronisk kunst (BEK) i bruk av Max software, ved Trond Lossius, presenterte et helt nytt verktøy i kreativ sammenheng. Her møtte jeg også en delekultur og folk som stilte opp med råd og veiledning. Her vil jeg takke Lars Ove Toft og Stian Remvik for verdifull bistand på kretskobling og Arduinokoder.

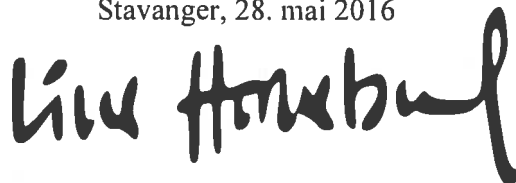
En stor takk til Eirik Vatne, daglig leder ved Sola kulturhus, for å stille Sola ruinkirke til disposisjon, både for arbeidsperioder og visning. Det har gitt prosjektet en egen dimensjon å få jobbe i dette rommet. Takk også til resten av staben ved Sola kulturhus, for en positiv innstilling til prosjektet.

Takk, Tom Mortensen, lydtekniker, for lydutstyr og teknisk bistand. Du skjønner betydningen av det å stille opp!

Pål Asle Pettersen, musiker/komponist, stilte opp med tid og verdifull bistand på Arduinokoder og Max. Takk!

Til slutt vil jeg takke de jeg har møtt underveis som gjennom tilbakemelding på musikken og prosjektet, har bidratt med både kritiske og bekreftende innspill.

Stavanger, 28. mai 2016



## Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>I</b>
<b>2</b>	<b>TOPPTEKST</b> .....	<b>1</b>
<b>3</b>	<b>"LYDEN I MELLOMROMMET"</b> .....	<b>3</b>
<b>4</b>	<b>ORD SOM RAMMER INN</b> .....	<b>9</b>
4.1	<i>'SENSUOUS KNOWLEDGE', DET PREREFLEKSIVE ELLER LYTTEOPPLEVELSE?</i> .....	10
4.2	<i>KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID</i> .....	12
4.3	<i>SKAPENDE BEGREPER</i> .....	15
4.3.1	<i>Kreativitet – improvisasjon – komposisjon – dramaturgi</i> .....	15
4.3.2	<i>Musikk – lyd(landskap)</i> .....	17
4.4	<i>DET AKUSMATISKE</i> .....	18
4.5	<i>DET SPATIALE</i> .....	19
4.6	<i>INTERAKSJONSDESIGN</i> .....	20
4.7	<i>MELLOMROM</i> .....	22
<b>5</b>	<b>MELLOMROM SOM GRUNNTONE</b> .....	<b>23</b>
<b>6</b>	<b>MELLOMROM SOM KONSEPT</b> .....	<b>27</b>
6.1	<i>KUNSTNERISK INTENSJON – BAKTEPPE</i> .....	27
6.2	<i>ROM FOR SPEILING AV 'SENSUOUS KNOWLEDGE'?</i> .....	28
6.3	<i>FENOMENOLOGISK SNITT</i> .....	29
6.4	<i>SPATIALITET</i> .....	30
<b>7</b>	<b>MELLOMROM SOM PROSESS</b> .....	<b>32</b>
7.1	<i>MELLOM FREMDRIFT OG FRIKSJON</i> .....	32
7.2	<i>KOMPOSISJON</i> .....	34
7.2.1	<i>Det vertikale i lyden og i lydbildet</i> .....	35
7.2.2	<i>Mellom improvisasjon og komposisjon, øving og uttrykk</i> .....	36
7.2.2.1	<i>Begreper i den skapende prosessen</i> .....	39
7.2.2.1.1	<i>Loop som kompositorisk virkemiddel</i> .....	40
7.2.2.1.2	<i>Rammeverk for improvisasjon/komposisjon</i> .....	42
7.2.2.1.3	<i>Form/dramaturgi</i> .....	43
7.2.3	<i>Maxrefleksjon</i> .....	45
7.2.4	<i>Arduino</i> .....	48
7.2.5	<i>Interaksjon og affordance</i> .....	51
<b>8</b>	<b>MELLOMROM SOM PRODUKT</b> .....	<b>54</b>
8.1	<i>LYDLANDSKAP</i> .....	54
8.2	<i>MELLOM IDÉ OG FERDIGSTILLING</i> .....	56
<b>9</b>	<b>MELLOMROM SOM ERFARING OG LÆRING</b> .....	<b>58</b>
9.1	<i>I MÅL?</i> .....	58
9.2	<i>NOEN TANKER OM MELLOMROMMET OG DIDAKTISK TRYGGHET</i> .....	60
<b>10</b>	<b>BUNNTEKST</b> .....	<b>62</b>
<b>11</b>	<b>REFERANSER</b> .....	<b>63</b>
<b>12</b>	<b>VEDLEGG</b> .....	<b>I</b>

## 2 Topptekst

Denne teksten baserer seg på kunstprosjektet ”Lyden i mellomrommet”, og refleksjon rundt prosjektets sentrale prosesser, både som produksjon og ferdig resultat.

Utgangspunktet for prosjektet er hvordan vokalkomposisjoner, spatialitet og lytteopplevelse utgjør en helhet i en interaktiv kontekst. Prosesser som gjøres til gjenstand for refleksjon er komposisjon og arbeid med interaksjonsdesign og bruk av relevant musikkprogramvare og sensorer, samt refleksjon over det konseptuelle og den ferdige installasjonen. Bakgrunn og motivasjon for prosjektet har ganske sikkert bevisste og

ubevisste årsaker – noe jeg kommer tilbake til – men en tidlig lytteopplevelse tjener som del av bakteppet: Musikktime på barneskolen ble i en periode avrundet med lytting til Smetanas ”Die Moldau”. Selv om ”Die Moldau” kanskje ikke var tilfeldig valgt, ble vi ikke eksplisitt gitt instruksjoner utover det å lytte. Stolen jeg satt på, pulten hvor hodet hvilte i armene, tidsforløpet og lydinntrykket, utgjorde for meg et rammeverk å være, lytte og oppleve i. Herfra kunne jeg entre rom i fantasien. Det var for meg en kilde til aktiv tilstedeværelse og en reise i indre landskap.

Jeg har hatt glede av å lytte til lyden jeg får av rom, ved bruk av stemmen. I noen rom går det an å synge på etterklngen av den forrige tonen...en form for kommunikasjon med rommet, hvor igjennom jeg hører hvilken lyd jeg gir rom for; i ansatsrøret og i det rommet jeg er i. Det kan være sårbart å la seg selv lyde.

Siden har jeg arbeidet med stemmelyden i ulike konsert- og performanceproduksjoner, blant annet i galleri- og kirkerom. I denne sammenhengen har det ”å spille på rommet” blitt en måte å tenke på. Dette har selvfølgelig sammenheng med at akustikken – som gjerne er ”stor” i slike rom – er ulik fra rom til rom, og med publikum endres akustikken og lydets oppførsel. I tillegg skapes en stemning i samspillet mellom utøver, publikum og akustikk, noe som kan få innvirkning på konserten, om enn på mikronivå. Disse elementene er alltid i sving, men kanskje mer eller mindre tilfeldig.

*I meg  
er  
rom  
mellom alt  
er lydene  
mellom meg  
og  
rom  
er alt i meg  
mellomrom*

Vi lever, i større eller mindre grad, fragmenterte liv. Mye vil ha vår oppmerksomhet, og selv "avslapning" kan få oss mer bort fra, enn i sentrum av oss selv. Vi forholder oss stadig oftere til underholdning og bakgrunnsstøy. I skolen eksisterer kravet til kunnskapsprogresjon.

Trenger vi rom som tjener andre formål; rom for lytteopplevelsen og den kunnskapen som måtte følge i dens kjølvann? Lyden er sentralt for menneskelig liv, og det lydlige aspektet er en selvfølgelig del av det romlige. Allerede fra 17. uke kan fosteret oppfatte lyd. "We live in an ocean of vibration" uttaler Greene (Mannes, 2005). Hvordan kan rom og lyd i en kunstnerisk kontekst utgjøre et erfaringssted for en lytters opplevelser, et rammeverk å gå inn i, være, lytte og oppleve i?

I produksjonen "Lyden i mellomrommet" – hvor vokalkomposisjoner, spacialitet og interaksjonsdesign er bestanddeler – utgjør *mellomrommet*, *vertikalitet*, *rammeverk* og *motstand søylene*, hvor *mellomrommet* står som hovedsøylen. De er sentrale, både i min bakgrunn – og dermed som fundament for prosjektet – som livsanskuelse, idégrunnlag i den kunstneriske produksjonen og i filosofisk, fenomenologisk forstand. Jeg gjør derfor begrepene til gjenstand for refleksjonsbilder, der jeg søker å la dem belyse prosessene rundt "Lyden i mellomrommet", hvor den kunstneriske intensjonen har vært å skape et rom for lytteopplevelsens 'sensuous knowledge', med referanse til Kjølrup (2006).

Ved refleksjon (Refleksjon, 2016) – tilbakebøyning – over disse prosessene, vil jeg samtidig kaste lys over dem, og søke den røde tråden i prosjektet, fra prosessene til det konseptuelle, eller snarere i motsatt rekkefølge: Prosessene med prosjektet startet hovedsakelig først etter at idéen stod klart for meg. Således har prosjektet og prosessene rundt det, struktur som et timeglass. I begynnelsen, i det brede rommet, er alt samlet, ufiltret, "alt" er mulig. Etter hvert tar prosjektet form, og med det finner en kanalisering sted; prosessene må inn i smalere rammeverk for å komme ut som tydelige idéer. Etter hvert blir rommet igjen bredt, og tydelige prosesser tegner seg som søyler. Hovedidéen troner øverst, prosesser følger på for å finne veien inn i idéen, nedover til det mer og mer praktiske, metodiske, fra det abstrakte, idémessige, til det konkrete. Arbeidet legger seg lagvis, og kommer slik til syne i sin vertikale form, stående i en tidssøyle. Lakoff og Johnsen (2003, s. 19) sier om 'verticality': "It is not that there are many different UPs; rather, verticality enters our experience in many different ways and so gives rise to many different metaphors".

### 3 "Lyden i mellomrommet"

"Lyden i mellomrommet" er en interaktiv vokalinstallasjon, og ble første gang vist for publikum i Sola ruinkirke 14.-17. januar 2016. Sola ruinkirke er en middelalderkirke som ligger omtrent en halvtimes kjøretur fra Stavanger (fig. 1). Kirken har vært revet og bygget opp i noen omganger, og står i dag restaurert med noen få, men tydelige moderne elementer, særlig en stor inngangsdør i glass og et stort vindu i enden av kirkerommet.

Takkonstruksjonen har treverk. Ellers er kirken bygget i stein. Gjennom det store vinduet kan en se ned på Solastranden og utover havet (fig. 2). Kirken ligger på en høyde med god utsikt, omkranset av en steingard og høye trær. Kaldt, vakkert vintervær utgjorde rammen alle dagene installasjonen ble vist, to ettermiddager og to ganger på dagtid. Dermed utgjorde også dagslys og mørke, med dertil hørende svært ulike stemninger i rommet, noen av rammene for installasjonen (fig. 3 og 4).

Tre sensorer lå på gulvet, hver omkranset av to halvsirkler med stoler med ryggen vendt innover. Stoler stod også plassert langs veggene. Sensorene lå på linje, pekende ut mot det store vinduet i enden av kirkebygget (fig. 5). Ved at lytteren trækker på en sensor (fig. 6), aktiveres et vokalt lydlandskap. På denne måten blir opplevelsen i rommet direkte avhengig av lytterens interagering. Før aktivering av en sensor, er det stille i rommet. Én sensor er tilknyttet ett lydlandskap, og aktivering av en sensor fører til at lyden tilknyttet forrige aktiverte sensor fases ut. Lydlandskapene, som går i loop, kan høres via tre høyttalere hvis plassering former en trekant. Dermed er lytteren omkranset av lyd. Uten ny aktivering av sensorene etter at det er gått fem minutter, blir det igjen stille i rommet. Lytteren står fritt til å trække på sensorene i tilfeldig rekkefølge, og kan vandre rundt i rommet eller sitte ned for å lytte i kortere eller lengre tidsrom (fig. 7).





*Figur 1. Sola ruinkirke (foto: Kari Holdhus).*



*Figur 2. Sola ruinkirke med utsikt til havet (foto: eget).*





Figur 3. Sola ruinkirke, "Lyden i mellomrommet" (foto: eget).



Figur 4. Sola ruinkirke, "Lyden i mellomrommet" (foto: eget).



Figur 5. Sensorer, "Lyden i mellomrommet" (foto: eget).



Figur 6. "Lyden i mellomrommet", visning søndag 17. januar 2016 (foto: eget).





Figur 7. "Lyden i mellomrommet", visning søndag 17. januar 2016 (foto: eget).

På nettsiden min la jeg ut omtale av prosjektet:

**Lyden i mellomrommet**, trø i lydlandskap – en interaktiv vokalinstallasjon. Masterprosjekt v/Høgskolen Stord/Haugesund. I januar 2016 kan den interaktive vokalinstallasjonen "Lyden i mellomrommet" oppleves i Sola ruinkirke. Prosjektet bygger på en produksjon hvor vokale lydlandskap, spatialitet og lytteopplevelse sammen danner en helhet. Lyd er sentralt for menneskelig liv, og det lydlig aspektet er en selvfølgelig del av det romlige. Prosjektet tematiserer rom og lyd i en kunstnerisk kontekst, som erfaringssted for en lytters prerefleksive opplevelser. Installasjonen kan oppleves i Sola ruinkirke i uke 2, 2016: Torsdag 14. januar kl. 17-19, fredag 15. januar kl. 17-19, lørdag 16. januar kl. 12-14, søndag 17. januar kl. 12-14. Takk til Sola kulturhus.

**The sound in-between**, walk in soundscapes – an interactive vocal installation. A master's project at Stord/Haugesund University College. In January 2016 the interactive vocal installation "The sound in-between" can be experienced in Sola ruinkirke, a mediaeval church outside Stavanger. The project builds upon vocal soundscapes, spatiality and listening experience forming a whole. Sound is central to human life, and the aspect of sound is implicit

in spatiality. The project thematizes space and sound in an art context, as a place for the listener's prereflective experiences. The installation can be experienced in week 2, 2016: Thursday 14 January 17-19 pm, Friday 15 January 17-19 pm, Saturday 16 January 12-14 pm Sunday January 12-14 pm. Thanks to Sola kulturhus (Horneland, 2015).

Etter hvert la jeg også ut en video<sup>1</sup>, samt musikken<sup>2</sup> fra prosjektet på nettsiden.

I inngangspartiet var det slått opp informasjon om at det gjøres videoopptak av installasjonen (fig. 8).



Figur 8. Publikumsinformasjon i inngangspartiet (foto: eget).

---

<sup>1</sup> Video kan ses her: <http://linehorneland.no/artikkel/lyden-i-mellomrommet-sound-between>

<sup>2</sup> Musikken kan høres her: <http://linehorneland.no/musikk>

## 4 Ord som rammer inn

For å kunne snakke om noe, trenger vi språklige grenseoppganger; for å kunne forholde oss til et innhold, trenger vi også det som holder inne: "What I shall do below is to define the space inside which the answers can be given" (Borgdorff, 2006, s. 11). Jeg risser i det følgende opp forståelsesrammene for prosessene rundt prosjektet "Lyden i mellomrommet". De danner det teoretiske bakteppet for refleksjonene rundt prosjektet, og utover i teksten vender jeg tilbake til disse begrepene. Men først vil jeg si noe om problemstillingen som ligger til grunn for teksten, og hvordan den utviklet seg gjennom ulike varianter, til følgende, endelige form: *Hvordan kan prosessene rundt den kunstneriske produksjonen "Lyden i mellomrommet" belyses, der vokalkomposisjoner med loop som kompositorisk virkemiddel, spatialitet og interaksjonsdesign søker å gi rom for lytteopplevelsens 'sensuous knowledge'?* Jeg ønsket helt fra starten å fokusere på en kunstnerisk produksjon, men vurderte i en fase intervju for å samle data rundt lytteopplevelse, med følgende problemstillinger: *I hvilken grad finnes sammenhenger mellom vokale komposisjoner med gjentakelse av musikalske motiv, og lytters opplevelse av slike virkemiddel i verk som spiller på forholdet mellom lyd, rom og menneske? Hvordan kan slike sammenhenger beskrives og forklares? Hvordan kan interaksjonsdesign og bruken av sensorer for å utløse de ulike lagene i vokalkomposisjonene via lytters bevegelse i rommet, påvirke lytters opplevelse? Hvordan kan denne lytteopplevelsen beskrives og forklares?* Jeg så imidlertid problematiske aspekter ved denne vinklingen. Å be lytteren fortelle om opplevelsen av et verk til komponisten, er et av dem. Et annet er om det er mulig å fange lytteopplevelsens 'sensuous knowledge'. "(...) det å nærme seg en forståelse av lytteopplevelsen vil måtte innebære å motstå fristelsen til å prøve å forstå den. Og erkjenne at jeg antagelig aldri kan nå den" (prosjektlogg, 11.09.2015). Om det lar seg gjøre å fasilitere lytterens 'sensuous knowledge', annet enn på et idémessig plan, er enda et moment. I tillegg til disse overveielserne, slapp jeg ikke tanken på at "(...) jeg hele tiden har hatt et ønske om at prosjektet skulle kunne stå i seg selv som en kunstproduksjon, og uten å "forklare i hjel" (prosjektlogg, 28.-30.10.2015).

Fokuset dreide tilbake til kunstproduksjonen, ikke minst gjennom bekreftende veiledningssamtaler. I tillegg ble komposisjonsprosessen og interaksjonsdesign – deriblant arbeid med Max software og sensorer – sentralt. Så i den kunstneriske prosessen lå det allerede mye stoff. Ikke minst ble 'mellomrommet' fremtredende. Jeg kom til at noe måtte stå åpent – det prerefleksive som vanskelig kan nås – fremfor å skulle be lytteren beskrive det.

Det ble mer interessant *at* mellomrommet finnes og anerkjenne dets uttrykk, fremfor å analysere og tolke det. Slik ble lytteopplevelsen konseptuelt innbakt i den kunstneriske intensjonen, ved siden av kritisk refleksjon over prosessene rundt produksjonen. En kort stund var problemstillingen slik: *Hvordan kan kreative læreprosesser belyses gjennom en kunstnerisk produksjon der vokalkomposisjoner med loop som kompositorisk virkemiddel, spatialitet og interaksjonsdesign søker å gi rom for lytteopplevelsens 'sensual knowledge'?* ...før jeg spisset det ytterligere og fokuserte på *prosessene rundt den kunstneriske produksjonen "Lyden i mellomrommet"*.

#### **4.1 'Sensual knowledge', det prerefleksive eller lytteopplevelse?**

"Lyden i mellomrommet" bærer i seg en hentydning til noe av idégrunnet, det fenomenologiske mellomrommet, og sier noe om hva jeg inviterer lytteren til. Gjennom arbeidet med prosjektet har fenomenologien føret tankeprosessen, ikke minst når det gjelder forståelsen av mellomrommet. Det er i fenomenenes fremtredelse for oss, at vi i følge fenomenologien, får tilgang på "virkeligheten" (Fink-Jensen, Holgersen, Nielsen & Rønholt, 2003, s. 59). Her ligger fremtredelsens mulighetsbetingelser; en er ikke opptatt av objektet i seg selv, uavhengig av dets fremtredelse, ei heller den subjektive opplevelsen eller forestillingen av noe, uavhengig av hvordan ting er i seg selv, men fenomenenes fremtredelse for oss (Fink-Jensen et al., s. 59). Jeg forstår dette som å handle om et mellomrom hvor *nöema* (eller *intention*) – den intensjonale gjenstand, slik den fremtrer i transcendental refleksjon – og *noësis* (eller *intention*) – erkjennelsen – møtes, det som foregår i den intensjonale akten – påvirkningen *dem i mellom*.

Forholdet mellom intentionalitetens akt- og genstandsside er således på flere måter gensidigt. For det første kan et fænomens mening ikke begrænses til noget fænomenet iboende, fordi den fulde mening manifesterer sig i fremtrædelsen. For det andet forudsætter bevidsthedsakten en gensidighed eller forviklethed mellem subjektet og det levede fænomen (Fink-Jensen et al., 2003, s. 57).

Gjennom denne intensjonaliteten – bevissthedsakten – kommer meningskonstitueringen til syne. Fenomener konstitueres – blir meningsfulle – gjennom kombinasjonen av hvordan fenomenene fremtrer for oss og vår intensjonalitet, også kalt rettethet. Således beskjeftiger fenomenologien seg med forholdet mellom subjekt og gjenstandens fremtredelse eller mellom væren og mening i menneskets livsverden (Fink-Jensen et al., 2003, s. 59). I "Lyden i mellomrommet" gjør dette seg gjeldende som et idégrunnlag, i at det er de tre – rom, lyd,

lytteopplevelse – som utgjør helheten. Meningen skapes i møtet mellom dem, og vil endres fra lytter til lytter, fordi lytteren direkte er med og skaper sin egen opplevelse, gjennom fysisk og auditivt å åpne opp for, eventuelt sette grenser for, sin egen opplevelse. Nielsen hevder at "(...) det musikalske objekt prinsipielt utgjør et *helt meningsunivers*, som gir et *spektrum av opplevelsesmuligheter*" (Nielsen, 1998, s. 135, utheving i original). Han skisserer opp ulike meningslag i det musikalske objektet: "akustiske lag, strukturelle lag, kinetisk-motoriske ('kropplige') lag, spændingslag, emotionelle lag, 'åndelige', eksistensielle lag" (Nielsen, s. 136), og at: "Disse meningsdimensioner griber ind i hinanden, således at hvert enkelt aspekt først er forståeligt, når de andre tages i betragtning" (Nielsen, s. 136). I fenomenologisk forstand finner jeg korrespondanseteorien hans interessant: "(...) at der eksisterer en grundlæggende, prinsipiell *korrespondens* (d.v.s. forbindelse, overensstemmelse) mellem meningslag i musikken og oplevelses- eller bevidstheds lag hos mennesker" (Nielsen, s. 137). Dette samsvarer med Fink-Jensen et al. (2003, s. 57) sin betoning av "(...) gensidighet eller foviklethed mellem subjektet og det levede fænomen"; musikken er avhengig av å bli lyttet til, og lytteren må lytte til *noe*, for at *noe annet*, meningskonstitueringen, skal finne sted.

Fenomenologien tar utgangspunkt i vårt levde liv, og undersøker hvordan vi lever gjennom livet vårt, og søker å studere opplevelsens utgangspunkt, røttene til opplevelsen, vår prerefleksive eksistens. Dette understreker van Manen (2014, s. 34) i en distinksjon: "This distinction between the living now and the mediated now is critical for phenomenological inquiry. Why? Because phenomenology is the project that tries to describe the prereflective meaning of the living now". Det prerefleksive, som er før ordene og tankene, kan kanskje benevnes det *unevnelige*, for hvordan ordlegge det som er før ordene? Tanken om rom, og da også rom i mennesket som vanskelig nås – og som kanskje ikke *skal* nås – men som kanskje likevel trenger uttrykk, utgjør noe av bakgrunnen for prosjektet. Jeg ønsket å se på hvordan det spatiale, vokale komposisjoner og lytteopplevelsen kunne gi rom for det delvis unevnelige: "Æstetisk symbolsk form kan uttrykke det usigelige (Austring & Sørensen, 2006, s. 53). Jeg vil hevde at det usigelige, det prerefleksive og 'sensuous knowledge' peker på noe av det samme. Kjølrup (2006) trekker opp linjene fra Baumgarten: "To Baumgarten, aesthetics was to be the name of a kind of logic or epistemology for a specific type of knowledge, "cognitio sensitiva" in his 18th century Latin, a kind of intuitive knowledge or what we may render as *sensuous knowledge*" (Kjølrup, 2006, s. 8). Kjølrup understreker Baumgarten som en viktig inspirasjonskilde for å utvikle nye måter å diskutere den kunstneriske kunnskapen på, ikke bare den vitenskapelige. Han påpeker at vi trenger å utvikle en epistemologi for kunst,



nye konsepter og teorier som setter oss i stand til å fatte den måten å forstå på, som er forbundet med kunsten, og med metoder og praksis forbundet med skapende aktivitet (Kjørup, 2006, s. 12). ”Lyden i mellomrommet” søker å gi rom for nettopp den (prerefleksive) kunnskapen som måtte komme i form av lyttingens ’sensuous knowledge’.

## **4.2 Kunstnerisk utviklingsarbeid**

I forlengelsen av forrige kapittel er det verdt å nevne at ’sensuous knowledge’ også var tittelen på et internasjonalt prosjekt som hadde fokus på analytiske, teoretiske eller didaktiske tema relatert til forskning og utvikling innen kunstfagene, og hadde funksjon som “(...) a common denominator of results of and reflections on artistic research” (Kjørup, 2006, s. 7). I norsk sammenheng ble ’kunstnerisk utviklingsarbeid innført i Universitets- og høyskoleloven i 1995” (Jørgensenutvalget, 2007), men ble først definert av Jørgensenutvalget: “Kunstnerisk utviklingsarbeid dekker kunstneriske prosesser som fører fram til et offentlig tilgjengelig kunstnerisk produkt. I denne virksomheten kan det også inngå en eksplisitt refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet” (Jørgensenutvalget). I 2006 ble utvalget gitt i mandat å se på mulige ”resultatbaserte indikatorer for kunstnerisk utviklingsarbeid” (Jørgensenutvalget). De skriver i sin rapport at ”(...) KU som lovfastlagt aktivitet må betraktes på samme måte som forskning når det gjelder mulighet for å omfattes av et resultatbasert finansieringssystem, og at det må inkluderes i et slikt system dersom det er mulig å finne indikatorer som tilfredsstillt kravene som er nevnt” (Jørgensenutvalget). Om dette handler om tilgang på midler, handler det også om begreper. Her understrekes det vel indirekte at KU ”kvalifiserer” til forskningsbegrepet. Utvalget kom imidlertid frem til følgende: ”En samlet konklusjon på utvalgets vurderinger (...) er *at en indikator for produksjon av KU har så mange svakheter i forhold til mandatets krav at utvalget ikke anbefaler at man innfører en slik indikator*” (Jørgensenutvalget). I Sverige benyttes ’konstnarlig forskning’, i Norge ’kunstnerisk utviklingsarbeid’, noe som sier at feltet språklig befinner seg mellom ’forskning’ og kritisk refleksjon, noe jeg finner relevant for mitt eget ståsted i arbeidet med dette prosjektet.

Wherein lies the specific nature of artistic research? Is that in the research object – the uniqueness of artistic practice, of the work of art, of the creative process? Or does it lie in the research process – in the course it follows, the working procedures, the methods? Or, from a third point of view, does artistic research seek to reveal a special form of knowledge – tacit,

practical, nonconceptual, nondiscursive, sensory knowledge, as embodied in artistic products and processes? (Bordorff, 2009, s. 7).

Disse spørsmålene stiller Borgdorff i konteksten som handler om å se 'artistic research' opp mot annen forskning. Han stiller endog spørsmålet om 'artistic research' finnes. Han peker på det ontologiske aspektet; skiller denne typen forskning seg fra annen forskning når det kommer til forskningsobjektets natur, det epistemologiske aspektet i form av den kunnskapen forskningen avstedkommer, og det metodologiske aspektet i form av arbeidsmetoder (Borgdorff, 2006, s. 7). Jeg finner det interessant å se disse tre aspektene opp mot "Lyden i mellomrommet". Det har i ontologisk sammenheng antatt ulike former, fra idé, konsept og materialisering av en fysisk installasjon, til at installasjonen har antatt nye former med lytteren til stede. Borgdorff (2009) peker på det kanskje særskilte epistemologiske aspektet ved 'artistic research':

For one thing, much artistic research is conducted not with the aim of producing knowledge, but in order to enhance what could be called the artistic universe; as we know, this involves producing new images, narratives, sounds or experiences, and not primarily the production of formal knowledge or validated insights. Although knowledge and understanding may well emerge as byproducts of artistic projects, this is not usually intended from the beginning (Borgdorff, 2009, s. 7).

Jeg finner at det epistemologiske aspektet opererer på to plan i "Lyden i mellomrommet". Det ene er kunnskapen jeg sitter igjen med etter arbeidet med prosjektet og refleksjonen rundt den. Den andre er den kunnskapen jeg "tar for gitt" at finnes på det konseptuelle planet, i form av lytteopplevelsens 'sensuous knowledge'. Det metodologiske i "Lyden i mellomrommet" synliggjøres på ulike måter gjennom mine refleksjoner. Jeg beveger meg mellom metodeverktøy i tradisjonell forstand, metode i kunstnerisk utviklingsarbeid og refleksjon over denne metoden. Refleksjoner over konkrete verktøy føyer seg inn i beskrivelsen av de samme verktøyene og det disse frembringer av kunstnerisk materiale og muligheter/begrensninger. Noen ganger er det refleksjon over den kunstneriske prosessen som melder seg. Jeg har valgt å la det metodiske føye seg inn i teksten, fremfor å skille det ut i et eget kapittel, noe jeg i denne sammenhengen ser som mer organisk.

På grunn av nærheten til egen kunstnerisk aktivitet, kan den være utfordrende som hovedobjekt for forskning. Likevel kan en hos Borgdorff finne støtte for dette:

Do artists have privileged access to the research domain, then? The answer is yes. Because artistic creative processes are inextricably bound up with the creative personality and with the individual, sometimes idiosyncratic gaze of the artist, research like this can best be performed

‘from within’ (Borgdorff, 2006, s. 21).

Men han problematiserer det når han ser ’artistic research’ opp mot akademias krav:

(...) because the researchers are intimately intertwined with what they are exploring – much artistic research actually serves their own artistic development – they do not have ample distance from the research topic, a distance that is supposedly an essential condition for achieving a degree of objectivity (Borgdorff, 2009, s. 7-8).

Han peker også på at fremfor å være motivert av hypoteser, finner en i ’artistic research’ at ”(...) the artist undertakes a search on the basis of intuition and trial-and-error, possibly stumbling across unexpected outcomes or surprising insights or farsights (Borgdorff, 2009, s.7). Imidlertid kommer han til at dette ikke skiller seg så skarpt fra annen forskning:

As Robbert Dijkgraaf, an expert on string theory, recently put it, ’I would say that scientific research is about doing unpredictable things, implying intuition and some measure of randomness...Our research is more like an exploration than following a firm path’ (Borgdorff, 2009, s. 8).

Han konkluderer med at ’artistic research’ kanskje har mer til felles med ’scientific research’ enn det som ofte antas.

Masterprosjektet mitt har klare trekk av kunstnerisk utviklingsarbeid og jeg finner gjenklang i et utgangspunkt som Falk Hübner benytter seg av i prosjektet *Hard Times: Lecture performance as gestural approach to developing artistic work-in-progress*. Han skriver følgende:

In this text I use "artistic research" as a synonym for what is otherwise often called "research in and through artistic practice" or sometimes "practice-based research". In this terminology I am following Stephen A.R. Scrivener (2009). Furthermore, the approach I take here is very much in line with Henk Borgdorff, who frames artistic research as "an endeavour in which the artistic and the academic are united" (Borgdorff 2012: 3) (Hübner, 2015).

I løpet av prosessen har det vært naturlig å se til andre kunstneriske prosjekt for referanser når det gjelder bruk av interaksjonsdesign, og begrepsforståelse som har gjenklang i mitt eget prosjekt. Jeg vil peke på tre aktuelle: Kunstner og forsker ved University of the Arts London, Creative Research into sound arts practice – CriSAP, Ximena Alarcóns arbeid "Networked Migrations: listening to and performing the in-between space", utgjør for meg en god referanse til ’mellomrommet’ i en kunstnerisk kontekst:

The ’in-between’, as described by Mariana Ortega (2008), is a place where the self, a "multiplicitous subject" (71) negotiates with the external space, but also with her/his internal

space. She suggests that it reflects one's existential spatiality: "identity, nationality, gender, color and history are spatial and space is of us" (2004, s. 27) What does the in-between space sound like in different migratory contexts, and how can we experience this? Inspired by Pauline Oliveros' Deep Listening practice, which invites us to expand our "perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound – encountering the vastness and complexities as much as possible" (2005, xxiii), the artist initially explored the expression of the 'in-between' space through the creation of works to be performed by the Migratory Band (Alarcón, 2014).

Trond Lossius, ved Bergen senter for elektronisk kunst (BEK), lyd- og installasjonskunstner, laget sammen med Reinert Mithassel, installasjonen "Ekkofisk" til Cultural City of Bergen 2000 (Lossius, 2010). Lossius skriver om prosjektet: "The installation is an organic perpetual composer. By the detection of motion of two goldfish, the extracted data is turned into a flowing chain of musical parameters" (Lossius, 2010). Prosjektet har vært en god referanse på det å benytte sensorer for å utløse en lydkilde i en interaktiv kontekst.

Njål Sparbo disputerte i 2014 i forbindelse med Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Kunsthøgskolen i Oslo med "Å synge på scenen med en psykofysisk tilnærming" (Sparbo, 2014), hvor psykomotorisk fysioterapi i sammenheng med sang, står sentralt. Om ikke sceneaspektet er tema i mitt prosjekt, er arbeidsprosessen med stemmen like fullt aktuell. Jeg finner det svært interessant at han, med et fenomenologisk utgangspunkt, bringer denne arbeidsmåten inn i sang.

### **4.3 Skapende begreper**

#### **4.3.1 Kreativitet – improvisasjon – komposisjon – dramaturgi**

Arbeidet med "Lyden i mellomrommet" har vært en kreativ prosess, bestående også av improvisasjon. Det vil kanskje være riktigst å si at jeg har vært i vekslingen mellom improvisasjon og kreativitet, men om arbeidet med komposisjonene også har hatt en improviserende karakter, ser jeg ikke installasjonen som en improvisasjon... "Improvisasjon som fenomen er en interessant modell i forståelsen av komposisjon og dramaturgi som kreativ prosess, fordi all kreativitet innebærer improvisasjon. Kreativitet *er* improvisasjon, uten at det kreative sluttproduktet derved nødvendigvis kalles en improvisasjon" (Kruse, 2011, s. 47). Hos Alterhaug (2010) kommer skillet mellom improvisasjon og kreativitet tydeligere til syne:

Creativity is a solution-oriented and innovative developing process in which there is an exchange between exploration, reflection and new exploration. The exploration part need not necessarily have to be of a practical kind, and might be a combination of practice and reconsiderations; a circuit of idea–acting–consequence (...) Improvisation may be described as immediate action, where there is no time for cognitive reflections, however, action based on deep internalized knowledge, proficiency and creativity, combined with extreme awareness and alertness. Improvisation is as such the creativity manifested in the moment's invention and intuition (Alterhaug, 2010, s. 115).

Selv om Kruse (2010) sidestiller improvisasjon og kreativitet, forstår jeg dem begge dithen at kreativitet ligger i bunn, som en forutsetning for improvisasjon, og at improvisasjon kan ses som et slags substrat av den kreative prosessen.

Improvisasjon og kreativitet har begge vært viktige elementer i prosessen med komposisjon og dramaturgi. ”Komposisjon beskriver *konstellasjonen av elementene* i et verk, mens dramaturgi beskriver *virkingen av komposisjonen* i tid og rom” (Kruse, 2011, s. 18, utheving i original). Begrepene inngår i en sentral tanke hos Kruse, den at et verk har en syklus fra idé hos kunstneren til lytteren/publikum har en opplevelse. Denne formidlingsprosessen består av faser på den skapende siden som har sine motsvar i fasene hos den som opplever. Dette har gjenklang i at jeg underveis i arbeidet har sett potensialet for mulige speil i lytteopplevelsen av min egen vokalprosess. Interessant nok peker han på at det i rommet mellom disse parallelle fasene ”(...) oppstår en interesse (inter-esse = ”mellom-væren”)” (Kruse, 2011, s. 29). Det at Kruse benytter seg av begreper som er sjangeroverskridende og som gir mening på tvers av rom, fremfor de som tilhører én kunstart eller sjanger, finner jeg relevant for mitt prosjekt, ikke minst med tanke på ‘mellomrommet’. Kruse tar også opp begrepet ‘lateral thinking’, et begrep artikulert av de Bono i 1967: ”We assume certain perceptions, certain concepts and certain boundaries. Lateral thinking is concerned not with playing with the existing pieces but with seeking to change those very pieces”. Han definerer begrepet også i en mer teknisk retning:

The brain as a self-organising information system forms asymmetric patterns. In such systems there is a mathematical need for moving across patterns. The tools and processes of lateral thinking are designed to achieve such 'lateral' movement. The tools are based on an understanding of self-organising information systems (de Bono, 2016).

I kreativitetssammenheng er dette et relevant begrep. I kapittel 7.2 kommer jeg tilbake til dette i forbindelse med komposisjon.

I ”The aural sonology project” hos Thoresen (u.å.) finner vi følgende formbegreper som utgangspunkt for musikalsk analyse:

- Time-fields (successive segmentation)
- Layers and their functions (synchronous segmentation)
- Dynamic forms (over all tendency, accent functions)
- Form-building processes (recurrence, variation, contrast, similarity)
- Form-building transformations (constellations of complex and simple, line vs. texture, characteristic vs. anonymous) (Lasse Thoresen, u.å.).

Fokuset for analyse er delvis kategorisering av enkeltlyder, eller lydobjekter, delvis relasjonene som formelementer skaper. Begrepene sammenholdes med en teori for lytteintensjoner. Jeg vender tilbake til hvorvidt jeg ser disse begrepene som aktuelle i konteksten av min musikk.

#### **4.3.2 Musikk – lyd(landskap)**

Flere lag med vokal, tatt opp ved bruk av loop station, utgjør musikken i installasjonen. På lik linje med ‘musikk’, kan ‘lyd’ og ‘lydlandskap’ være like naturlige valg. Jeg ser musikken min som en del av en større helhet, hvor det konseptuelle har stor plass, sammen med det romlige og lytterens deltagelse. Installasjonen som form representerer noe kvalitativt annet enn en konsert. Med Schafers utgangspunkt i Cage blir kategoriene kanskje mindre viktige.

The definition of music has undergone radical change in recent years. In one of the more contemporary definitions, John Cage has declared: “Music is sounds, sounds around us whether we’re in our out of concert halls: cf. Thoreau”. The reference is to Thoreau’s *Walden*, where the author experiences in the sounds and sights of nature an inexhaustible entertainment (Schafer, 1994, s. 5).

Interessant synes jeg også det er å nevne den amerikanske komponisten La Monte Young: “The question is, who decides what music should be? (...) What is music, and why is it music, and how did music start?” (Young, 2015). På samme måte som musikkbegrepet stilles spørsmålsteget ved, og på den måten åpnes, gjøres ‘soundscape’ – eller sonography – til gjenstand for det samme: “The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape” (Schafer, 1994, s. 7). ‘Soundscape’ skriver seg fra Schafer sin oppstart av studiet “noise pollution”:

It occurred to me that we should be studying the total acoustic environment, its evolution through history, and its variations around the world. We needed a word to describe this new

research, and that's how the word "soundscape" ("*paysage sonore*") was introduced. Of course, the word is derived from "landscape," a subject that has been intensively researched for centuries. (...) So I decided to try to develop projects that would analyze the evolution of the soundscape from past to present (Schafer, 2006).

#### **4.4 Det akusmatiske**

Jeg finner det 'akusmatiske' relevant for prosjektet mitt, når det gjelder komposisjonsmåte, samt at musikken spilles av fra høyttalere. Jeg ser også en relevans av denne forståelsesrammen for lytteopplevelse: (...) that the listener may experience a sense of presence in the environment of the acousmatic work (the virtual acoustic space) which is inherently linked to their awareness of their state of being there (Parkes, 2011, s. 4). Her kan også nevnes Bergslands (2010) doktorgradsavhandling *Experiencing voices in electroacoustic music*, hvor han med et fenomenologisk perspektiv, bruker sin egen lytteopplevelse som utgangspunkt for et rammeverk for å beskrive og forstå opplevelsen av stemmer i akusmatisk elektroakustisk musikk og relaterte sjangre.

Til grunn for det akusmatiske ligger gjerne myten om Pythagoras:

(...) a term used to refer to probationary pupils of the philosopher Pythagoras who, so that they might better concentrate on his teachings, were required to sit in absolute silence while listening to their teacher deliver his lecture from behind a veil or screen. The term acousmatique was first used by the French composer, and pioneer of musique concrète, Pierre Schaeffer. In acousmatic art one hears sound from behind a "veil" of loudspeakers, the source cause remaining unseen. More generally, any sound, whether natural or manipulated, may be described as acousmatic if the cause of the sound remains unseen (Acousmatic sound, 2015).

At årsaken til lyden er skjult – som i akusmatisk musikk – representerer en annen lytteopplevelse, enn når vi ser hvor lyden kommer fra:

Acousmatic listening is the opposite of *direct* listening, which is the "natural" situation where sound sources are present and visible. The acousmatic situation changes the way we hear. By isolating the sound from the "audiovisual complex" to which it initially belonged, it creates favourable conditions for *reduced listening* which concentrates on the sound for its own sake, as *sound object*, independently of its causes or its meaning (although reduced listening can also take place, but with greater difficulty, in a direct listening situation) (Chion, 2009, s. 11).

Det fenomenologiske 'reduction' er utgangspunkt for 'reduced listening'. 'Reduced' kan fremstå som et paradoks, all den tid oppmerksomhet på lydkarakteristika er et uttrykk for "økt

lytting”. Fra å kunne *se* lydkilden, er det visuelle eliminert ved et ”teppe” i form av høyttalere, noe som fører til en dreining i lytteopplevelsen, med oppmerksomhet på *hvordan lyden fremstår*.

Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning. Reduced listening take the sound – verbal, played on an instrument, noises, or whatever – as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else (Chion, 1994, s. 29).

Jeg ser at for ”Lyden i mellomrommet” vil det være trekk av det akusmatiske, og et potensiale for ’reduced listening’. Samtidig har det ikke vært et poeng for meg utelukkende å skjule stemmelyden som lydkilde, annet enn ved fravær av en ’live’ situasjon.

Med henblikk på minimalisme og lytteopplevelse, finner jeg Brian Enos musikk relevant:

For Eno, minimalism represents the most significant and potentially fruitful aesthetic point of departure in the 20th century – a new musical meta-idea, so to speak, which promises untold riches not simply in the development of compositional techniques, but in the development of new ways of listening (Tamm, 1988, s. 20).

I noe av Enos musikk er loop benyttet som komposisjonsstragi, en parallell jeg ser til eget prosjekt. Loop som kompositorisk virkemiddel sørger for gjentakelse, og kanskje er det en forutsetning for en type lytteopplevelse. Eno uttalte følgende i forbindelse med lyttingen til Reichs ”It’s gonna rain”: ”That piece absolutely thrilled me, because I realized then that I understood what minimalism was about. The creative operation is listening. It isn’t just a question of a presentation feeding into a passive audience” (sitert i Tamm, 1988, s. 21).

#### **4.5 Det spatiale**

Hva har det spatiale å si for lytterens musikalske opplevelse? Janssen (2010) peker på flere lag i samspillet mellom lyd og rom, og at forskning rundt det spatiales betydning for musikk har vært fokusert på akustiske forhold: ”That space itself can be a musical parameter, because it can change the context of sounds and therefore also their meaning, has been somewhat neglected” (Janssen, 2010). Dette er et aspekt jeg finner gjenklang for i ”Lyden i mellomrommet”. I akusmatisk musikk vil ”performance space” og ”listening space” være forskjellige, samt at rommene som gjenskapes kan være både reelle og forestilte (Janssen, 2010). Rom fungerer som rammeverk og definerer sosiale implikasjoner ved lyd, og former samtidig lyd akustisk. Slik inviterer ulike rom til ulik lyd. Et rom kan så å si, vekkes av klang, som former lyden ved å spre den i tid, men også i rom. Janssen omtaler rommet som filter,



som interessant nok, også er benevnelsen på de strukturene i ansatsrøret som former tonen: "Includes structures in the throat, nose, and mouth. The filter is responsible for shaping the tone that is produced during phonation" (Obert og Chicurel, 2005, s. 73). På sin side kan lyden også definere rom grunnet assosiative linker mellom typer lyd og deres omgivelser, kalt 'source-bonding' (Janssen, 2010). 'Psychoacoustics' bidrar også til rommets kompleksitet:

(...) apart from the physically measurable aspects of reverberation, psychoacoustic effects have a great impact. Hence, the spatiality that is perceived in a specific space cannot be predicted by algorithms, since there are also higher level processes involved in perceiving spaces, which cannot be deduced from the physical properties of a space (Janssen, 2010).

Det spatiale og lydlige spiller sammen en stor rolle for opplevelsen, noe omtalen av Blesser & Salters *Spaces speak, are you listening*, peker på:

As described by the authors auditory spatial awareness is "more than just the ability to detect that space has changed sounds; it includes as well the emotional and behavioral experience of space" (p. 11). It is the psychophenomenological effect that the sonic experience of space casts on us: changing our mood, affecting our spatial orientation, influencing our aesthetic perception, and enhancing— or degrading—the quality of listening to music or voice in that environment. "Aural architecture" is the term they assign to the structure of these experiences, and an "aural architect" is the professional who designs such sonic encounters (Kinayoglu, 2008).

## 4.6 Interaksjonsdesign

Interaksjonsdesign handler om design av interaktive brukeropplevelser. I dette prosjektet, er det metodisk og estetisk snakk om samhandling med lyd gjennom bruk av teknikk:

...SID can be defined as an interdisciplinary field of research and practice that explores ways in which sound can be used to convey information, meaning, and aesthetic and emotional qualities in interactive contexts. As a design practice, SID is the creative activity of shaping the relationships between artifacts, services, or environments and their users by means of interactive sound (Franinović & Serafin, 2013, s. vii).

I "Lyden i mellomrommet" inviteres lytteren til å samhandle med sensorer for å aktivere musikk. I vurdering av sensorer er det flere hensyn å ta:

(...) prototypes for interactions can address three dimensions: [...] where *role* refers to questions about the function that an artifact serves for the user, *look and feel* denote questions about the concrete sensory experience of using an artifact, and *implementation* refers to questions about the techniques and components through which an artifact performs its function (Rinott, Rocchesso & Serafin, 2013, s. 131).

Ved å se sensorene som 'medium' – lat. 'midt(en)' (Medium, 2015) – ligger 'mellomrommet' til grunn, også her: Sensorer og hardware/software fungerer medierende mellom lytter og lyd, både i konkret og metafysisk forstand. Musikk, rom, og "scenisk" anordning, sammen med teknikk, setter rammene for interaksjon. Slik går det en rød tråd fra det konseptuelle til installasjonens 'affordance', hva installasjonen inviterer til: "The chief value in gathering information about objects and events in our surroundings is said to be contained in the behavioral opportunities that they offer, which Gibson termed their affordances" (Brewster, Murray-Smith, Visell & Williamson, 2013, s. 98-99).

Det kan være på sin plass med en presisering av mitt credo i den tekniske tilnærmingen: Jeg ønsket å la den underliggende tematikken være styrende, kanskje overstyre det tekniske, slik at ikke teknikken *blir* prosjektet, men noe jeg bruker *for* prosjektet, diktert av det konseptuelle. Det har handlet om å tilegne seg verktøy for å realisere en idé, med andre ord 'means to an end'. Slik har Max, sensorer og Arduino kommet til etter hvert, heller enn å være mål i seg selv. De fant sin plass i helheten. Men, tross alt: Hvordan komposisjonen – og installasjonen som helhet – fremstår, er nært knyttet opp mot hardware/software, samt den fysiske plasseringen av sensorer i rommet. Dermed kommer jeg ikke utenom at: "In contemporary contexts the designer has to face interaction as an important, if not pivotal, element of configuration. The sensory, cognitive, and social phenomena that a designer should consider are complex and multifaceted" (Rinott et al., 2013, s. 126).

I interaksjonssammenheng kan det være verdt å nevne relasjonell estetikk.

Relasjonell estetikk er et begrep basert på både avvisningen av kunstverket som *objekt* og forestillinger om dets *selvrefererende* og *autonome* væren (...) Det erfaringsmessige paradigmet i estetikken vektlegger i stedet det relasjonelle, opplevde og erfarte som kunsten skaper og utløser i en sosial og kulturell kontekst (Fagerheim, 2012).

Med utgangspunkt i Bourriauds relasjonelle estetikk hevder Holdhus<sup>3</sup> at: "Mottakeren er ikke lenger tilskuer eller mottaker, men deltaker" og "Verkets kvalitet bedømmes etter hvilke forbindelser det klarer å skape". Om installasjonen "Lyden i mellomrommet" er et selvstendig verk, er det like fullt avhengig av lytteren som medskaper og opplever, og befinner seg slik i et relasjonelt felt. På tross av at det kan være relevant å se mitt verk i forhold til det relasjonelle, kommer jeg ikke til å vie dette plass innenfor rammen av denne teksten. Det konseptuelle mellomrommet ser jeg først og fremst som lytterens potensielle møte med seg

---

<sup>3</sup> Kari Holdhus: Estetikk, Forelesning ved HSH, Avd. Stord 28.08.14.

selv og sitt eget materiale, fremfor de forbindelsene verket skaper i en sosial kontekst, jf. sitat over.

#### **4.7 Mellomrom**

Som bakteppe for hvordan mellomromsbegrepet gir mening i ”Lyden i mellomrommet” og prosessene rundt det, er i tillegg til den fenomenologiske innfallsvinkelen, Irwin (2013) sin *Becoming A/r/tography* aktuell. Noe av det jeg finner interessant her er bruken av verbformen *present continuous* i ’becoming’. Den peker på noe uavsluttet, noe som hele tiden er i bevegelse, på vei mot noe, i et spenningsfelt. Det pedagogiske ses parallelt med det kunstneriske og det forskningsmessige, og det er selve forståelsen av mellomromsbegrepet jeg her finner relevant. Installasjonen ”Lyden i mellomrommet” ser jeg som uavsluttet, selv om den er montert. Selv om den musikalsk og konseptuelt kan ses som en *foreløpig* oppsummering av kunstneriske prosesser, inviterer den til bevegelse, fysisk og opplevelsesmessig. Den er avhengig av lytteren, og ulike lyttere vil ha *sin* innvirkning på og opplevelse av installasjonen. Den er på vei mot noe, og kanskje er den på vei mot det å være på vei mot. Om ”*becoming* pedagogical” skriver Irwin: (...) a shift from desiring to ”be” an artist [actor/musician/poet] as expert to ”becoming” artist [actor/musician/poet] as inquirer (Irwin, 2013).

Jeg har i dette kapitlet skissert opp hovedlinjene for det som har dannet et teoretisk utgangspunkt for denne teksten. I det følgende ser jeg nærmere på bakgrunnen for prosjektet.

## 5 Mellomrom som grunntone

I den kritiske refleksjonen rundt ”Lyden i mellomrommet” hører selvrefleksjon med: ”Refleksivitet er en erkjennelse av at all kvalitativ forskning er verdiladet og påvirket av forskerens subjektive, individuelle teorier. Forskningen reflekterer uungåelig forskerens livshistorie slik den fremkommer gjennom bakgrunn, verdier (...)” (Nilssen, 2012, s. 139). I forskningsøyemed generelt vil bevissthet rundt egen rolle være på sin plass, om ikke avgjørende. Fordi mine egne kreative prosesser står sentralt i dette prosjektet, erkjenner jeg utfordringen ved en slik posisjon. Kanskje er den her heller ikke avgjørende, jf. at ’artistic research’ har andre mål enn formell kunnskap. Refleksivitet er likevel ingen umulighet: ”To be reflexive is to have an ongoing conversation about experience while simultaneously living in the moment” (Drever, 2002). Konversasjonen med meg selv kommer blant annet frem i utdrag fra prosjektlogg. Så i en viss forstand må rapporten på det kunstneriske arbeidet være en – med et engelsk begrep – outLine.

Om jeg ikke har visst på hvilken måte, har jeg hatt en oppfatning av at dette arbeidet (...) *må* handle om å samle trådene av det arbeidet jeg har lagt ned i andre disipliner (...). Så med min bakgrunn i studier som spenner fra (...) språk, fysioterapi, pedagogikk og musikk, samt mitt virke som utøvende vokalist, vil naturlig nok masterarbeidet mitt (...) handle om et kryssfelt hvor språk, kropp, musikken i form av vokalkomposisjoner og disses møte med lytteren, utgjøre bestanddeler i kunstprosjektet hvor jeg utforsker relasjonen mellom lyd/musikk, rom og opplevelse (prosjektlogg, 13.08.2015).

Med refleksjoner om ståsted og linjer bakover i tid gir ’kryssfelt’ og ’mellomrom’ mening som ekvivalente begrep, selv om opplevelsen av mellomrommet som et rom, ikke alltid har vært til stede. Snarere har det vært et ikke-rom, sammenlignet med de rommene jeg (trodde jeg) ønsket meg til, men ikke kom til å kjenne meg hjemme i. Kanskje er det en *interesse* – «være mellom» (Interesse, 2015) – for mellomrommet. I dag kan jeg i større grad spørre – og svare: Hvis jeg ikke har vært i de rommene jeg har prøvd å være i, hvor har jeg vært? For jeg har jo åpenbart *vært*. Jeg har vært i rommet i mellom.

Kanskje er det i mellomrommet (...), stadig på vei mot noe nytt, fordi svaret ikke finnes noe spesifikt sted, men i krysset (...), at bevegelsen er (...) Kanskje krysset mellom teorien og utøvelsen (kunstprosjektet) utgjør et (foreløpig) blivende sted for væren, refleksjon, teorifordypning og stemmeaktivitet. I dette krysset ser jeg mye komme sammen, av det jeg har fordypet meg i (...). Kanskje er det erkjennelsen av at de sentrale tingene i livet gjentar seg; vi (...) gjentar ting vi liker, ting vi ikke liker – bevisst og ubevisst – samtidig er vi ”dømt” til å gjenta en rekke ting (...) for å opprettholde livet og det vi holder for å være sentralt for livet.

Livet gjentas også for oss, uavhengig av oss. (...)...men er det gjentakelser, ren og skjær repetisjon, eller er det nye omdreininger med en annen bevissthet, nye detaljer å oppdage, og med dem nye muligheter og erkjennelser? (prosjektlogg, 13.08.2015).

Min største erkjennelse i så måte, er kanskje den at mellomrommet også er et rom.

Dette utgjør for meg en vertikal anskuelse, en stadig endring, ny omdreining, med utgangspunkt i det samme ståsted, snarere enn at noe fullføres ved å gå fra a til b. Arbeidet med sangstemmen har i stadig større grad også handlet om å kjenne det vertikale ”draget” i kroppen/instrumentet; at kroppens deler stables oppå hverandre (Alexander) (...) biomekanisk fordelaktig (CVT), slik at stemmen får jobbe mest mulig fritt i de ulike funksjonene (Estill). Dette arbeidet vil i stor grad *dreie seg om* å stå oppreist, legge merke til stadig nye detaljer i gjentakelsene av samarbeidet mellom kropp og lyd (prosjektlogg, 13.08.2015).

Dette siste utdraget synliggjør i seg selv et mellomrom, nå et utsiktspunkt til ulike ståsteder for stemmearbeid. Alexanderteknikk<sup>4</sup> brukes gjerne for musikere, Feldenkraismetoden<sup>5</sup> forbindes gjerne med fysioterapi. For øvrig la Njål Sparbo den norske retningen psykomotorisk fysioterapi til grunn i sitt kunstneriske utviklingsarbeid ”Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming” (Sparbo, 2014). Det kroppslige og mentale arbeidet finner jeg relevant, også i min egen utvikling, noe jeg sikter til i loggutdraget, med ”det vertikale draget”. Dette har sammenheng med en bevisstgjøring av kroppen, og dermed også av instrumentet og sangstemmen. Både Estill voice training<sup>6</sup> og Complete Vocal Technique<sup>7</sup> er metoder som legger anatomisk kunnskap om kroppen til grunn for sangteknikken. I tillegg til CVT, oppsøkte jeg – parallelt med det å jobbe med jazzmateriale – ”Stemmen bak stemmen”<sup>8</sup>. De ulike retningene vektlegger vokalarbeidet forskjellig. Min egen opplevelse er slik: Innen jazz har vektingen vært på harmonikk og bevisstgjøring av musikalske parametre. Følelsesaspektet har til tider hatt trange kår, i den forstand at jeg delvis har opplevd det som *enten* musikk *eller* følelser. Tidvis ga det seg utslag i verken–eller...I ’Stemmen-bak-stemmen’ har kropp og følelser hatt stor plass. Lyden og kroppen brukes som innfallsvinkel til det å jobbe sangteknisk, dramarelatert eller med egen utvikling som menneske. Pussig nok kan det gi en opplevelse av både–og... I de sangtekniske retningene har, naturlig nok, det sangtekniske hovedfokus, med utgangspunkt i sangmateriale. Her har følelser plass i form av ’interpretasjon’, slik jeg opplever det. I mitt kunstneriske virke har jeg brukt eget stoff, jazzmateriale of friimprovisasjon i konserter, produsert og deltatt i performance- og

<sup>4</sup> For informasjon om Alexanderteknikk, se <http://alexanderteknikk.no/alexanderteknikk>

<sup>5</sup> For informasjon om Feldenkraismetoden, se <http://www.feldenkraismetoden.no>

<sup>6</sup> For informasjon om Estill voice training, se <https://www.estillvoice.com>

<sup>7</sup> For informasjon om Complete vocal technique, se <http://completevocalinstitute.com>

<sup>8</sup> For informasjon om ”Stemmen bak stemmen”, se <http://www.stemmenbakstemmen.no>

danseprosjekter, hvor friimprovisert og komponert materiale er i bruk. Jeg kan i ettertid se på de ulike retningene jeg har oppsøkt som en mellomromstilværelse, kanskje en søken etter å hele det halve, stadig være i bevegelse for ikke å miste muligheten til det (å) hele. Ble det helt? Væren i mellomrommet gir i hvert fall utsikt til en (ønsket) helhet. Jeg ser her en relevans til Mariana Ortegas forståelse av mellomrommet, som nevnt under kapitlet *Kunstnerisk utviklingsarbeid*, s. 14: "(...) a place where the self, a "multiplicitous subject" (...) negotiates with the external space, but also with her/his internal space" (gjengitt i Alarcón, s. 2014).

Tross alt, jeg ser at de ulike retningene, tradisjonene jeg har stiftet bekjentskap med, har gitt meg mye og avleiret seg. Men mer enn å skulle tilpasse det vokale uttrykket en bestemt diskurs, er jeg nå blitt mer interessert i å spørre stemmen hva den vil. Til det formålet er de ulike rommene, rundt meg, som tilgjengelige, mer interessant, enn opphold i ett av dem. Med tittelen på Walsh (1982) sin artikkel om minimalisme i musikken, kunne jeg kanskje si: "*The heart is back in the game (...)*". Kanskje intuisjonen skal gis mer plass, et begrep som baserer seg på langt mer håndfasthet enn det som kanskje antas. Med en parafrasering av Johannessen (2002) kan vi kanskje si at intuisjon blir bindeleddet mellom kontekst, relevans og situasjonsforståelse. Eller som Bruner (1970. s. 64-65) formulerer seg: "Den som kan bruke intuisjonen, er nok kanskje født med noe spesielt, men effektiviteten forutsetter et grundig kjennskap til stoffet, en fortrolighet som gir intuisjonen noe å arbeide med". At intuisjonen trenger noe å arbeide med, vil jeg sammenligne med rommene som ligger rundt det jeg prøver å nå. Men jeg kan ikke bli værende i intuisjonens bakgrunnskunnskap når jeg skal skape noe nytt, selv om jeg til tider har fokusert på verktøyene, mer enn å bruke dem for å skape noe med dem, som om det å kunne sine skalaer, akkorder, metningstoner og rytmiske figurer, blir en rettferdiggjøring av kunsten. "Det er som om en fascinasjon for verkets materielle overflateegenskaper er nok, som om dramaturgiens vesen bare ligger i *hvordan* verkets struktur er komponert, og ikke i *hva* verket bibringer av opplevelse ellers" (Kruse, 2011, s. 131). Ofte har det gitt meg følelsen av å stå på stedet hvil. Konkret fagkunnskap rundt det materielle er nødvendig, og internalisering av en tradisjon er en forutsetning, men når jeg skaper noe som jeg siden gir slipp på, er det ikke materiell fagkunnskap, men noe annet...

Det handler også om (...) tilbakemeldinger (...) som gjør at jeg ønsker å få en større forståelse av hvordan rammeverket skal være for å dyrke lytterens opplevelse. Tilbakemeldinger som har gjort inntrykk på meg, har gjerne handlet om det ikke-skolerte. Hva som er (...) læring, imitasjon, varianter av imitasjon, teknikk, stiltilegnelse, og "egen stemme", vil ikke

nødvendigvis være lett å bedømme. Noe forteller meg likevel at *intuisjon* er et relevant begrep, både i komposisjonsprosessen og i resepsjonsforståelse. En tilbakemelding lød: "Nå synger du med *din* stemme." Dette gjør at jeg tenker: det som appellerer (...) har jeg ikke lært (...) (prosjektlogg, 30.03.2015).

Den vokale prosessen tar mer og mer utgangspunkt i det å bevisstgjøre de ulike strukturers spenning og avspenning, slik at kun de som trengs til enhver tid, er i bruk, og stemmebåndene kan svinge fritt. Ikke minst skyldes dette bevisstgjøring innen rammene av *Estill voice training*, hvor det tas utgangspunkt i bevissthet om *kinestetisk persepsjon* som grunnlag for 'effort' i sangarbeidet: "Indicates *where* the muscles are working, and *how hard* they are working" (Estill, 2005, s. 9). Her gir det mening for meg å snakke om lyden i et mellomrom, hvor de anatomiske strukturene *rundt* stemmen er aktivert, sammen med eliminering av unødig spenning, slik at stemmelyden, sangen, får best mulig kår. Det fordrer å gi avkall på higen etter etablerte uttrykk, og å fokusere på bevisstgjøring og teknisk tilnærming i materialet. Det handler kanskje om å "ta bort", mer enn å tilføre. Kanskje kan det sammenlignes med å skrelle bort lag som – så langt bevisstheten når – har med "andre/annet" å gjøre, slik at grunnen beredes for å lytte til det som skal skapes. Bevisst eller ubevisst førte kanskje dette til installasjonen som form, og dermed også skiftet i sangerrollen, antagelig et nødvendig sådan, for jo mer innadvendt jeg har jobbet, jo tydeligere har jeg kunnet nærme meg et uttrykk som har mer å gjøre med "(...) becoming soundspace" (prosjektlogg, 21.03.2015). ...enn solosang, hvor jeg ser det første som åpent – dog med et rammeverk – og det siste i større grad, som et fokusert punkt. Også her spiller 'sensuous knowledge' med, en kan gjerne snakke om kroppens egen 'affordance'.

I dette kapitlet har jeg forsøkt å risse opp det jeg ser som relevant i min utøvende bakgrunn. I fortsettelsen ser jeg nærmere på det konseptuelle rundt prosjektet.

## 6 Mellomrom som konsept

### 6.1 *Kunstnerisk intensjon – bakteppe*

Min kunstneriske intensjon med ”Lyden i mellomrommet” var å skape et rom for det prerefleksive i lytteopplevelsens ’sensuous knowledge’, det paradoksale i å avgrense et rom i den hensikt å romme ”alt”, i betydning den enkeltes materiale: ”Lived experience names the ordinary and the extraordinary, the quotidian and the exotic, the routine and the surprising, the dull and the ecstatic moments and aspects of experience as we live through them in our human existence” (Van Manen, 2014, s. 39). I det konseptuelle ligger at det i en viss forstand finnes et område som trenger uttrykk, men at uttrykket ikke nødvendigvis skal defineres. Noe av bakgrunnen for dette henger sammen med egen opplevelse av – i konteksten av stemmearbeid – å kunne lytte til egen og andres stemme i det samme rommet over lang tid, sammen med opplevelsen av at det var plass til ”alt” i dette rommet, men uten at uttrykket nødvendigvis skulle beskrives og analyseres. Mellomrommet har i denne sammenhengen noe vertikalt ved seg. Det vertikale rommet kan ses som ”ubegrenset” hva gjelder plass for det lydlike uttrykket, mens det horisontale rommet har begrensninger for hva jeg kan sende fra meg. Det interessante ved dette er at vi gjennom språket uttrykker at vi forholder oss til rom.

Om den prerefleksive opplevelsen i fenomenologisk forstand ikke kan nås, kan den kanskje gjøres motsatt av usynlig ved at det er det tilgrensende som synes. Og ved å gå opp grensene, kan jeg kanskje – idémessig – både gi rom for å oppleve mellomrommet og oppheve motsetninger. Det vil kanskje være flytende overganger med hensyn til det som ikke (foreløpig) lar seg beskrive, og det som *kan* beskrives. Noe er utilgjengelig, alltid eller for øyeblikket, fordi ordene ikke er tilgjengelige eller beskrivende nok, eller fordi vi ikke har kontakt med det. Men så finnes det vi har kontakt med og som *kan* beskrives, men som kanskje ikke *skal* beskrives. Det er mye som kan settes ord på, plukkes fra hverandre, analyseres, men skal det alltid dét? Jeg ønsket å danne en ramme for noe som jeg ikke vil ha konkret tilgang på etterpå – som lytteren selv kanskje heller ikke vil ha (bevisst) tilgang på – det ordløse. Det prerefleksive lar seg vanskelig beskrive, fordi det i beskrivelsen har en tendens til å slippe unna. Og kanskje skal det dét? Kanskje det finnes noe som kan beskrives i én kontekst, men som er best ubeskrevet i en annen? For spørsmålet er jo om vi ikke står i fare for å miste noe, selv ved – eller kanskje nettopp på grunn av – en nitid beskrivelse. Ikke minst utgjør dette en ambivalens ved denne teksten; det å skulle sette ord på egen prosess. Jeg



står ikke bare i fare for å forklare noe ”i hjel” eller å forflåte et fenomen, men for å fortelle noe *annet*.

The problem is that as we focus on an experience or on a certain aspect of experiential meaning, this focus fixes experience into an object for study. This objectification inevitably strips the living meanings of lived experience of depth and subtleties. Philosophers like Gadamer have pointed out that once we make an experience into an object (...), then the truth of the lived meaning of the experience will remain beyond reach (van Manen, 2014, s. 42).

Så snarere enn å forklare, søker teksten å reflektere, ved muligvis å stille nye spørsmål, heller enn å gi svar.

## **6.2 Rom for speiling av 'sensuous knowledge'?**

Spøkelset i speilet drar mitt kjød frem i dagen, og i det samme kan alt det usynlige i min kropp også ikke de andre kroppene jeg ser. Fra nå av kan kroppen min omfatte segmenter som er hentet fra andres kropp, akkurat som min substans kan overgå i dem, menneskene blir speil for hverandre (Merleau-Ponty, 2000, s. 30).

Jeg har gjort meg noen tanker om at det å berede grunnen for andres opplevelse, fordrer at jeg selv gir rom for 'sensuous knowledge' i komposisjonsprosessen. I tilfelle begynner det i mitt arbeid med stemmelyden, før anordning av det fysiske rommet og fokus på interaksjonsdesign: “Er det ikke slik at når jeg er på plass i meg, så kan lytteren være på plass i seg?” (prosjektlogg, 24.03.2015). Musikken er produsert med noe jeg i anatomisk betydning aldri kan nå. Så her finner jeg ”Speil av at det også i meg som sanger/skaper også er et område jeg ikke kan nå, men som kan uttrykke, om jeg ser på lyden, ansatsrøret, idéene til materiale, som et ”rom”, hvor det uttrykkes noe gjennom meg” (prosjektlogg, 02.09.2015). Jeg kan imidlertid ”nå” stemmen og arbeidet med den, gjennom økt bevissthet: ”Stemmearbeidet handler for meg mer og mer om det å bli kjent med det indre rommet, fysisk som psykisk/mentalt, filosofisk (...), biomekanisk, klangmessig, dynamisk, registermessig (...)” (prosjektlogg 13.08.2015).

Med konseptet kom samtidig en ramme for arbeid, der vokalprosess, opptak i loop, arbeid med software, det spatiale, installasjon og den konseptuelle utformingen av rommet, alle representerte mer eller mindre definerte rom å jobbe innenfor. Paradoksalt nok var intensjonen å gi rom for rommet i mellom. Jeg ser selve komposisjonen også i dette perspektivet: Den må være tydelig nok til å ramme inn, men ikke ha mer førende innhold enn at det er plass for lytteren, som lyttende, bevegende, opplevende og medskapende. Lytterens

utgangspunkt er 'embodied'. Varela, Thompson og Rosch skriver om 'embodiment': "(...) the integration of the physical or biological body and the phenomenal or experiential body" (gjengitt i Hocking, Haskell & Linds 2001, s. xviii). Videre kan 'embodiment' peke på "(...) a seamless though often-elusive martrix of body/mind worlds, a web that integrates thinking, being, doing and interacting within worlds (Hocking et al., s. xviii)...noe som gjør at det kanskje er riktigere å snakke om alle opplevelsesaspektene lyttingen avstedkommer, enn kun lytteopplevelse.

### **6.3 Fenomenologisk snitt**

Mellomrommet er aktuelt innen felt som arkitektur, kunst, relasjonell estetikk, pedagogikk og fysikk. Også i musikk trenger vi mellomrommet, opphold i lyden, stillheten som kontrast. En kan også snakke om rommet mellom to toner, intervallet. I meditasjon og yoga henledes oppmerksomheten gjerne på rommet mellom innpust og utpust, mellom over- og underkjeve eller mellom håndflatene i 'prayer'. Ikke minst finner vi mellomrommet i fenomenologien. Hva er det med mellomrommet som er så sentralt? Det inneholder jo tilsynelatende ingenting. Men kanskje er det 'ingenting' som er sentralt, som en forutsetning for alt annet å oppstå i, det kan være fristende å si at det har funksjon av en medi(t)ering. Kanskje kan mellomrommet ses som en konstant. "(...) det er i skjæringen *mellom rommene* (de definerte rommene) bevegelsen skjer (transportetappene). De er *også* rom. Kan jeg se på det rommet som 'sensuous knowledge' fremtrer i, som et mellomrom?" (prosjektlogg 15.10.2015).

Mellomrommet er i fenomenologisk sammenheng det stedet hvor meningskonstitueringen skjer, ikke bundet verken til det opplevende subjekt eller til objektet i seg selv, men til det som oppstår dem i mellom. I "Lyden i mellomrommet" skjer møtet mellom lytter/medskaper, musikk og rom via sensorer. Og lytterens opplevelse – den som interaksjonen og lyttingen gir – ligger i møtet. At lytteren må igangsette kilden til opplevelsen ved å trø på sensorer, og dermed skape sin egen opplevelse, understreker sammenvevdheten mellom lytter, musikk og rom. Sett i et fenomenologisk perspektiv blir det hevdet at: "Man vil aldri kunne avslutte det projekt, der drejer sig om at forstå forholdet mellem subjektet og genstandens fremtrædelse eller mellem væren og mening i menneskers livsverden" (Fink-Jensen et al., 2003, s. 59). På samme måte kan "Lyden i mellomrommet" anta nye varianter med hver ny lytter. Fordi en repetisjon kanskje oftest fører noe nytt med seg, får mellomrommet også en vertikal dimensjon; det samme stedet, men med ulike varianter ettersom nye fotavtrykk på

sensormattene avleires på de foregående...varianter av væren. Prosjektet avsluttes ikke når det er montert, det er avhengig av lytteren. Videoopptak av installasjonen fortsetter å røre meg, og verket tar nye omdreininger i mellomrommet, i en form for metaopplevelse...jeg opplever de som opplever...og det fremtrer for meg i mellomrommet.

#### **6.4 Spatialitet**

Spatialitetsbegrepet har mange dimensjoner. Bakgrunnen for det romliges plass i dette prosjektet henger sammen med min opplevelse av at dette – sammen med de andre elementene – utgjør en nødvendig del av helheten i opplevelsen. Ikke minst gjorde det seg gjeldende underveis. Musikken er skapt delvis i ”dialog” med bygget gjennom befarung, opptak, utprøving av lydskisser og lytting til det som oppstår i rommet. Selv om det for meg var et sted for arbeid av til dels praktisk og prosaisk art, fikk jeg selv en opplevelse av bygget og det å være der å jobbe med stemmlyden, som skilte seg fra opplevelsen av andre rom:

I ettertid får jeg et nytt perspektiv på det å ha vært i kirken i ca tre timer og hørt på mine egne komposisjoner. På én måte har det vært ”prosaisk” arbeid; flytting og plassering av høyttalere, musikken som jeg etter hvert er blitt vant med (...). Rommet fremstår annerledes når jeg er her i dag (...)? Det er et spesielt sted, vinden blir sterkere mens jeg er der, og spiller noen ganger med musikken? I dag blir jeg også minnet om kirkens lange historie fordi det ligger oppslått (...) info. Men: Jeg er der (...) for å ha et kritisk øre og blick til hvordan dette fungerer. Så det oppleves også som en blanding av noe spesielt og noe prosaisk. Så er det opplevelsen i bilen på vei hjem at jeg får perspektivet som forteller meg at det må ha vært mer spesielt enn prosaisk å være der, for bilturen nærmere og nærmere byen, i trafikken...oppleves uvirkelig. Det er som jeg kommer fra det virkelige til det uvirkelige. Så har rommet og lyden, væren i rommet, gjort noe med meg? (prosjektlogg, 22.10.2015).

Inntrykket mitt – etter både møter med lyttere og etter å ha sett videoopptak fra installasjonen de ulike dagene og kveldene, med ulikt lys og varierende antall mennesker – var at også rommet hadde en helt spesiell, og kanskje avgjørende plass i totalopplevelsen. Det mest iøynefallende spatiale aspektet ved prosjektet er kanskje selve bygget, Sola ruinkirke, en middelalderkirke. Min første tanke var å ha installasjonen i det nærmeste jeg kunne komme en ”white cube” i et galleri. Dette prøvde jeg på, men ingen anledning bød seg, så søket fortsatte. Sola ruinkirke, et sted jeg tidligere har hatt konsert, dukket opp som mulighet. Dette ga meg muligheten til å komme tilbake til det samme rommet jeg hadde vært i før, men med et annet utgangspunkt. Sola kulthurhus stilte bygget til min disposisjon, både som et sted å

arbeide ved behov, og i over en halv uke sammenhengende ved visning, så stedet falt naturlig. Det prosaiske ved denne prosessen til side – som har hatt alt annet enn noe religiøst ved seg – kirkebygget er spesielt, både på grunn av sin historie, beliggenhet og den funksjonen det har i dag. Kirken har vært bygget opp og revet ned i noen omganger, fungert som kunstnerbolig, forfalt til ruiner og rekonstruert, så bygget har selv vært i sine mellomrom. Ikke minst finnes et interessant mellomrom i at et bygg som stort sett gir assosiasjoner til kirkelige handlinger, rommer både kirkelige og ikke-kirkelige handlinger, jf. utstrakt konsertvirksomhet, religiøs eller ei, samt at både kirkelige og ikke-kirkelige viselser lar seg gjennomføre her. For meg sier det noe om at Sola ruinkirke rommer mye.

At rommet var en viktig del av totalopplevelsen, kan følgende kommentar demonstrere, fra en lytter/medskaper som "(...) spør om pianoet er en del av installasjonen. Jeg sier ”*egentlig ikke*”, men er glad jeg ikke avviste det. Han satte seg ned og begynte å spille med fase 3, fortalte etterpå at han ble så inspirert av rommet” (prosjektlogg, 16.01.16). Samme person mente også at opplevelsen ikke ville blitt den samme i en white cube... En annen lytter uttrykte: ”Det er litt av en akustikk!” Jeg kan anta at uttalelsen sier noe om opplevelsen av rommet. Samtidig aner det meg at opplevelsen av lyden delvis hadde sammenheng med klangbehandlig i Garageband, og ikke utelukkende det en ubearbeidet lyd avstedkommer av klang i rommet. Fra min side var dette en bevisst bearbeidelse av lyden for å åpne for opplevelsen av ulike rom, også i lyden.

Jeg har i dette kapitlet hatt fokus på det konseptuelle i prosjektet, ved å se på den kunstneriske intensjonen, ’sensuous knowledge’ det fenomenologiske aspektet, og det romliges rolle i prosjektet. Jeg vil nå se videre på prosessene som utspant seg i arbeidet med prosjektet.

## 7 Mellomrom som prosess

### 7.1 Mellom fremdrift og friksjon

I prosessen har 'rammeverk' vært et sentralt begrep. I rammen kommer også mellomrommet til syne – det som i utgangspunktet ikke er synlig, men som "materialiseres" på grunn av rammen, hvor det skapes rom for *noe* å manifestere seg i. Rammen er gjennomgående i hele prosjektet, i fysisk og konseptuell forstand; fra den vokale komposisjonsprosessen via looping av vokal, software og elektronikk, lytteopplevelse, kirkebygg og fysisk utforming av installasjonen.

Med rammeverk følger et annet sentralt begrep, motstand, både i fysisk forstand, nærmest som en kategori i vokalarbeidet – og dermed som motsats til den friksjonsfrie lyden – den dukker opp som fysikk i elektronikkarbeidet, og som opplevd tilstand i prosessen. Motstanden er naturlig bestanddel og verktøy, samtidig som den kan ta overhånd. Jeg ser prosessen som en form for bevegelse, og bevegelsen trenger en kanal for å få retning, og i kanalen ligger motstanden, hvor for mye motstand stopper bevegelsen. Samtidig må den avgrenses for ikke å gå i alle retninger og miste energi. Det handler om *å få noe gjennom*. Noe må prestes innen gitte rammer, men der motstanden ikke må overstige strømmen av aktivitet og dermed eliminere det spennet som er nødvendig for *gjennomslag*...en slags fri omskriving av Ohms lov. (Denne loven dukket for øvrig opp i mer konvensjonelle former i arbeidet med elektronikk). Jeg trenger ikke å gå lenger enn til bruken av min egen stemme for å se relevansen av denne metaforen. I sang er *projisering* av lyden et aktuelt tema. Høy grad av projisering får en i funksjonen *twang*. Muskelen AES (aryepiglottic sphincter) sørger for en tube i larynx som fungerer som en egen resonator i ansatsrøret (Estill, 2005 s. 42). Selv ved bruk av tynne stemmebånd kan lyden bli "(...) remarkably loud. Some of this is due to the acoustic advantage of its high frequency energy" (Estill, 2005 s. 42). Det fysiske rammeverket *rundt* stemmebåndene sørger for forhold som gjør at lyden i større eller mindre grad kommer gjennom og kan høres deretter. Det må være aktivitet, svingninger i stemmebåndene for fonasjon, og det skjer innen et rammeverk av larynx (strupehodet) og ansatsrøret, muskler rundt stemmebåndene og pustemuskulatur. Lydbølgene kanaliseres og ut-trykkes.

Motstanden i egen prosess kan også oppleves så stor at den nesten tar over og kveler: ”Erkjennelsen av at nå ”skal jeg skape noe” forårsaker stress, og at det skapende stopper opp” (prosjektlogg, 29.09.2015). Hvilken motstand det for meg dreier seg om, er ikke nødvendigvis interessant, og særlig ikke i en kunstnerisk kontekst, hvor jeg ønsker en ramme for lytting som åpner opp for lytterens egen ”historie”. Det er motstand i sin *energetiske* form som gir mening, en abstrahert form, uten føringer, slik at lytteren eventuelt kan gi det et eget innhold. I arbeidet med lyd materialet, kunne jeg ha opplevelsen av både motstand og fravær av motstand på samme tid:

Kjenner at jeg famler og stopper meg selv i arbeidet med lyden og filene. En prosess som består mye av å skrelle bort, stå igjen med det som (...) kjennes konkret for meg. Jeg trenger aktuelle stikkord (...) som står for ”relevante” energier (...). Det kan kjennes som om alt ”svever”. At jeg ikke kan bruke noe av det jeg har (...) men ved lytting til det jeg har gjort, *er* det noe som fester seg, noe jeg gjentar fremfor andre ting. Kanskje handler dette om det å *velge* å tro på (...) at noe skal videre og foredles (...) (prosjektlogg, 30.09.2015).

Jeg har etter hvert sett at det for meg handler mest om å sette opp et rammeverk i motsetning til å lene seg på at det kreative skal komme kun ved *inspirasjon*. Skjønt ’inspirasjon’ – innpust – er tilgjengelig og konkret nok...kanskje ligger det her...i innpustet, tilstedeværelsen, ta tak i det som faktisk *er*...å bruke de referansene jeg har, ikke de jeg ikke har.

Når jeg ser prosessen min retrospektivt, blir det tydelig at rammeverket må balansere for å være konstruktivt, og at et misforhold mellom ståsted og rammeverk kan kvele mer enn å virke befordrende:

Motstand i prosessen med å skape. Jeg spør meg om det i det hele tatt er mulig å fange i ord, en skapende prosess. Det slår meg at komposisjoner har kommet lettere til meg tidligere (...) fordi de ikke var tiltenkt noe i utgangspunktet, men kom til å bli brukt (...) *senere*. Nå har jeg en masse tanker om forløp, form, type lyd og energi, men det er som det står og stanger og ikke får et utløp, og jeg kjenner meg usikker på om det i det hele tatt blir noe (...). Det er som om det blir for mye tenkt og formulert, for *villet*...forvillet. Jeg ønsker å nå – eller vil jeg det? – en kilde for noe, formidle den, få tak i den og bruke den, men når jeg prøver, kjennes det som en forflatning, det glipper for meg. Jeg blir stående igjen med noe som kjennes redusert (prosjektlogg, 01.10.2015).

Jeg ser i dette utdraget opplevelsen min av det problematiske i å prøve å nå noe *for mye*, fordi det da har en tendens til å glippe. Kanskje handler det om å være i dialog med et materiale, med en respekt for at det ikke kan nås, annet enn ved å peke i retning av det. Jeg må beholde

en avstand til det for å bevare det, og kun i mellomrommet kan det oppleves. Slik sett illustrerer dette loggutdraget den reisen jeg har hatt fra å prøve å nå det prerefleksive til kun å gi det en ramme. Erkjennelsen blir å anerkjenne mellomrommet, uten å prøve å nå det. Slik befinner jeg meg i et paradoks i det å beskrive prosessene rundt arbeidet med et kunstnerisk prosjekt. Kanskje kan jeg ikke gjøre mer her heller, enn å gå opp grensene til mellomrommet?

Mellomrommet som en delvis villet tilstand i kunstnerisk sammenheng; at det oppleves *både* med blandede følelser, *og* som et blivende sted, sier også noe om motstand:

(...) jeg skulle ønske (...) at jeg ikke hadde trengt å ta det neste skrittet, men være i en slags "ideal"tilværelse med idéen min. Følelsen av at (...) når jeg prøver å konkretisere det, (...) blir [det] til aske. (...) Jeg tror nok at det å jobbe bevisst avleirer seg på noen vis...men det er ikke sikkert at det går an å trekke en rett strek fra øving på en kategori til utformingen av et stykke (prosjektlogg, 03.10.2015). (...) jeg må skille mellom kunst og øving (...) en slags lettelse (...) gi meg selv fri fra kunsten (...) mens jeg øver (prosjektlogg, 20.10.2015).

Skillet mellom øving og uttrykk kan representere en lettelse, en forenkling som noen ganger, utilsiktet, kan føre til et uttrykk, ved ikke å søke det bevisst: "(...) a lot of composers and improvisers get their insights through purposeful distraction" (Mermikides, 2013). I etterkant av et prosjekt som materialiserte seg, og som jeg var tilfreds med, kan motsanden, som jeg skisserer den, kanskje fremstå uvirkelig. Men motstanden utgjør en uunngåelig bestanddel i komposisjonsprosessen, og om jeg løfter blikket, er jeg ikke alene: "There is actually a long history of this forced constraint" (Mermikides, 2013).

## **7.2 Komposisjon**

Vokalprosessen henger tydelig sammen med komposisjonsprosessen, som igjen henger sammen med improvisasjon, opptak og looping av lagene med vokal. Ikke minst er disse forbundet med konsept og formidling. De henger så til de grader sammen, at en kan snakke om en samtidighet fremfor at det ene kommer etter det andre, og med det vil vertikalitetsbegrepet gi mening. Jeg mener også at den *laterale tenkemåten* er relevant her: "Det arbeides med hele verket på én gang, uten at sluttproduktet er kjent på forhånd, fra den grove grunnskissen til det finraffinerte, ferdige uttrykket. Intuitive impulser dras inn i prosessen for så i neste omgang å bli forkastet" (Kruse 2011, s. 45).

### 7.2.1 Det vertikale i lyden og i lydbildet

I den kompositoriske prosessen kan jeg gjerne begynne med en sangteknisk øvelse. Det kan være en lyd jeg vet fungerer godt som oppvarming, gjerne noe som tydeliggjør kroppen som fundament for lyden. Jeg kan gjerne "bli værende" i lyden, og utvide den til en konkret idé. Det kan være lyder jeg har jobbet med i mange år, hvor motivasjonen for lydarbeidet ofte er å søke søylen, det vertikale, hvor kroppen – og dermed instrumentet – er i balanse. Hvordan kan jeg lyde, sette i gang vibrasjoner som gjør at 'power', 'source' og 'filter' (Estill, 2005, s. 9) opererer dynamisk og avstemt i forhold til hverandre, som et hjul som går og går?

Gjentagelsen av noe over tid...gjentagelsen som ikke har noen tydelig retning, annet enn repetering av sin egen bane, samtidig som det aldri er ren og skjær repetisjon. I repetisjonen foregår en fordypning og nye omdreininger, som i en søyle, en stadig utgraving, og hva er rommet i denne søylen, annet enn 'ingenting'? Det som blir tydelig er avgrensningen, det fysiske i lyden, det jeg må gjøre bruk av for å nærme meg noe annet, stadig på vei oppover eller nedover i en søyle, om ikke i metafysisk forstand, så i fysisk forstand, en stadig søken etter en *fri* lyd, hvor kun de strukturene som må være i bruk for lyden – og bare de – er i bruk til en hver tid, i den vertikale kroppen. Mon om dette ikke også (subtelt) gir seg utslag i lytteopplevelsen. Dette (helhetsperspektivet) lar seg ikke nødvendigvis beskrive i form av de ulike begrepene som er utgangspunkt for analyse hos Thoresen, da jeg opplever dem som å handle mer om det horisontale forløpet i musikken, basert på tradisjonell formanalyse. Imidlertid finner jeg Nielsens korrespondanseteori interessant her; forbindelsen mellom meningslag i musikken og lytterens opplevelse: "Noget i den ene svarer til noget i den anden. Denne korrespondens muliggøres af, at der i det musikalske objekt, (...), er "indfældet" en "subjektiv struktur" som ved denne indfældning har antaget "objektiv form" (Nielsen, 1998, s. 137).

Om det konseptuelt vertikale er mest fremtredende, låner jeg også øre til det *tradisjonelt* vertikale aspektet – i motsetning til det horisontale melodiforløpet – i musikken. Jeg jobber gjerne med utgangspunkt i akkorder, klanger, som i fase én i installasjonen. Her er det en akkord med metningstoner, som er utgangspunktet, noe som også fungerer som en modalitet. I motsetning til at det vertikale får et forløp, blir jeg værende i det samme harmoniske landskapet, med varianter av det samme motivet, og hvor variasjonen gjerne ligger mer i klangaspektet enn i nye melodiske motiv. Utviklingen ser jeg mer som vertikal, i betydningen en fordypning i et landskap, enn en endring i harmonisk puls, noe som har gjenklang i: "(...)



constructed on a *vertical* basis: to a great extent, it is music concerned with the sheer color of sound, rather than with the linear (horizontal) growth of melodies” (Tamm, 1988, s. 42).

Most traditional and popular music unfolds horizontally along the axis of time, and the listener hears the music as if listening to a verbal statement, thesis, or argument. In recent years, many composers have become interested in creating a type of music to be heard vertically or spatially: the listener finds himself or herself at the center of a universe of sound whose details can be inspected at leisure. Such music tends to rely on subtle gradations of **timbre** rather than on the traditional elements of melodic and harmonic development and progression (Tamm, 1988, s. 176-177, utheving i original).

Det vertikale i komposisjonen gjenspeiles i idéen om *vertikal tid* i lyttingen. Selv om musikken har en horisontal tidsakse, vil den også fremstå i en form for vertikal tidsakse ved at det musikalske forløpet gjentas i loop. Kanskje er lytteren på ulike steder, både fysisk og mentalt når et motiv gjentas, mens hun eller han auditivt, ved jevne mellomrom, vil befinne seg på samme sted, samtidig som dette stedet kan representere noe annet i gjentagelsen. ”It is a kind of musical kaleidoscope whose each new turn can reveal sudden, unexpected beauties” (Walsh, 1982). Tross fravær av definert tempo, kan jeg i musikken min se linjer til *minimalismen*:

Minimalist music is usually highly **tonal** (sometimes using drones and static harmonies) and highly rhythmic (often using percussive and/or keyboard instruments), such music tends to be highly repetitive at some levels, though constantly changing at others. Much minimalist music seems to call for a “vertical” mode of hearing, as opposed to the “horizontal” mode of traditional music: the music presents itself as a spatial object to be contemplated like a sculpture, rather than as a linear argument to be followed like a plot (Tamm, 1988, s. 173, utheving i original).

Det er særlig bruk av droner, det repetitive, men likevel med forandring – gjerne i det laget av komposisjonen som benytter dronen som improvisasjonsgrunnlag – sammen med vektleggingen av det spatiale, jeg finner spesielt sammenfallende med materialet i ”Lyden i mellomrommet”.

### **7.2.2 Mellom improvisasjon og komposisjon, øving og uttrykk**

Nødvendigheten av rammeverk gjør seg gjeldende i det kreative arbeidet rundt komposisjonene, som jeg improviserer frem. Jo vanskeligere det er å begynne, jo viktigere kan det kjennes at rammeverket er tydelig definert, slik at jeg kan starte med *noe*. Kruse

(2011) hevder at i komposisjon og dramaturgi er det *prosessen* – improvisasjonen – som er interessant (Kruse, s. 47), og at improvisasjonen forholder seg til *noe annet* å improvisere over "(...) om det så er et tema, en stemning eller en hvilken som helst annen ramme som er vedtatt på forhånd, enten av utøveren selv eller av andre" (Kruse, s. 49). Som nevnt innledningsvis, finner jeg en annen innfallsvinkel til improvisasjonsbegrepet hos Alterhaug. Slik jeg ser det, vil noe av Kruses definisjon av improvisasjon delvis handle om det Alterhaug kaller kreativitet. Dillan skriver om improvisasjon, at "(...) det man jo gjør, er å komponere, men i nåtid, og man har derfor ingen mulighet til å gå tilbake og korrigere resultatet" (Dillan 2004, s. 166). I øvingen, opptakene og loopingen er det en kontinuerlig lytting til det jeg allerede har tatt opp, og som jeg spiller sammen med og treffer valg i. Jeg setter en ramme – noe – som jeg improviserer over, samtidig som dette avstedkommer en komposisjon. Med denne måten å arbeide på vil jeg ha tid til å tenke meg om, lytte mange ganger til det samme og redigere. Hvordan jeg forholder meg til dette, kommer jeg tilbake til under kapitlet *Loop som kompositorisk virkemiddel*, s. 40-41. Det vil også være faser/øyeblikk som bærer preg av improvisasjon, i Alterhaugs forstand, særlig i opptakssammenheng, også dét en ramme. Sammenholder jeg begrepene og forståelsen av dem, befinner jeg meg i et rom mellom øving og uttrykk, improvisasjon, kreativitet og komposisjon. Ulike typer av det kreative vil avløse hverandre og noen ganger være operative samtidig.

Et rammeverk, eller utgangspunkt for improvisasjon, kan for meg være én lyd, én (oppvarmings)øvelse, én strofe/melodilinje, én tone hvor for eksempel klangen blir parameteret for endring. Parameter er "*en variabel egenskap hvis verdi kan graderes på en skala*" (Kruse, 2011, s. 57, utheving i original). Ser jeg på parametrene jeg har brukt i løpet av prosessen, gir det ofte mening å snakke om mer eller mindre av, for eksempel, 'motstand'. Men det er gjerne også snakk om *forandring*, fremfor *mer* eller *mindre*. Rammeverket jeg starter med kan føre til en utdypning av opprinnelig idé, her eksemplifisert med en melodifrase som fører til det å jobbe innenfor en kirketoneart. "Jeg synger en frase og lar den bestemme det melodiske rammeverket, som viser seg å bli lokrisk skala" (prosjektlogg, 05.10.2015). Å ta utgangspunkt i det modale er for øvrig en vanlig strategi i ambient musikk, samt i middelalderens kunstmusikk, før funksjonsharmonikken, med dominant og modulasjoner skaper et spenningsdriv fremover. Også i impresjonistisk musikk kan dette ses som en strategi. I en annen økt bygger jeg rammen ut med begreper fra Estill Voice Training (Estill, 2005, s. 26). "**Onset aspirate/abrupt** toner i H lokrisk (...)" (prosjektlogg,

14.10.2015). Jeg bygget stadig idéen ut, etter hvert med tanker om det konseptuelle og bruken av loop:

(...) gjentagelsen av tonene i lokrisk med en lyd som (...) vingeslag (?) (...), det sykliske. Mange "sirkler" oppå hverandre. (...) en **rundet** lyd som åpner og lukker, i varigheten av et utpust, etterfulgt av innpust og ny lyd på utpust, det sykliske også her. Inspirasjon/ekspirasjon. Den fonerte lyden i tillegg til den lyden som leppene skaper (prosjektlogg, 16.10.2015).

Her lar jeg det organiske danne rammen for lyd; lengden av inn- og utpust, som utgjør en respirasjonssyklus. Syklustanken har sammenheng med det å bruke loop som kompositorisk virkemiddel, samt til det konseptuelle i prosjektet, illusjonen om ingen start og slutt, at repetisjonen står for stadig nye omdreininger, fremfor at noe starter og stopper i et horisontalt forløp. Utdraget peker kanskje mest på det idémessige, samtidig som det handler om materialvalg. Som nevnt i innledningen, opererer det idémessige og det materielle, konsept og detaljarbeid om hverandre. Så følgende er høyst betimelig:

For hva er en "kunstnerisk idé"? Kanskje er det nettopp materialet og materialets egenskaper som *er* idéen? Eller er det noe som bare finnes i kunstnerens sinn – hvor materialitet bare er en blek skygge av en representasjon? Eller er det det som oppstår i materialet som et resultat av "kampen" mellom kunstneren og materialet, det som oppstår under selve arbeidet? (Kruse, 2011, s. 43-44).

Begrepet 'rundet' finner vi igjen i fonetikken, og er i seg selv et parameter, med graden av rundethet som regulerende faktor, jf. Kruse (2011, s. 58). 'Rundet' sier noe om hvilken type lyd jeg jobber med, samtidig som det utelukker typer av lyd. Jeg skiller mellom lyden som skapes av stemmebåndene og den lyden som leppene skaper. Leppene ses innen Estill voice training som en av figurene som er med på å forme filteret og dermed lyden fra stemmebåndene: "*With lip protrusion, the overall length of the vocal tract is increased*" (Estill, 2005, s. 99). I denne sammenhengen er det imidlertid leppene som er kilden for lyden, i tillegg til den fonerte. 'Lokrisk' setter det melodiske rammeverket. Selv om jeg forlot idéen med det lokriske etter hvert, ikke minst fordi dette var knyttet til bruk av en tekst, som jeg også lot være å ta med, ser jeg at arbeidet med den rundede lyden og det sykliske som idé, har avleiret seg i installasjonen. Jeg innlemmer utviklingen av denne idéen, også av metodiske årsaker:

Fordi forskeren er sitt eget instrument er det helt nødvendig at hun beskriver sin egen analyse- og tolkningsprosess, det Erickson (1986) kaller "the natural history of the inquiry" (side 152). Gjennom beskrivelsen av prosessen skal leseren ikke bare se hvordan kategoriene utviklet seg, men også hvilke ideer som ble forlatt (Nilssen, 2012, s. 154).

Idéer kan også komme fra arbeid med ord, samt skisser som peker i retning av et lydbilde eller energier jeg vil jobbe med. Ord og skisser finner gjerne sin plass på store plansjer, og hvor én vei til lyden kan gå gjennom det visuelle og ordene...samtidig som det ikke er noen av delene, men et sted i mellom...Jeg bruker det språket jeg har tilgjengelig og lar blyanten forme ett eller annet, et ord, en bevegelse, en form, et forløp med streker, prikker, som kan peke i retning av *noe* som jeg ikke vet helt hva er, men som jeg likevel beveger meg i retning av. ”*Noe annet* kan også tolkes som de kreative momentene som etableres og videreutvikles underveis – i løpet av en organisk intuitiv skapelsesprosess. Med andre ord, det som til enhver tid *har blitt til* under en improvisasjon, blir utgangspunktet for det som *blir til*” (Kruse, 2011, s. 49). Kanskje skal jeg ikke nå eller gripe noe, men snarere gå opp grensegangene via språket jeg kjenner, og gjennom dét synliggjøre det. Det vil i så fall være en speiling av det konseptuelle mellomrommet.

Kruse (2011, s. 43) peker på to varianter av et verks tilblivelse, enten at ”det blir hva det er”, eller at ”det er hva det blir”. Om den første skriver han blant annet:

(...) kunstneren begynner fra begynnelsen, midten eller slutten og utvikler materialet på bakgrunn av det som allerede er gjort. Hver fase av arbeidet produserer en ”komplett” del av helheten. Kunstneren vet temmelig nøyaktig hvordan det endelige verket vil se ut til slutt.

Proessen er produserende mer enn skapende (Kruse, 2011, s. 44).

Den andre kobler han til den laterale måten å arbeide på, som tidligere nevnt. Kanskje har min egen arbeidsmåte vært et sted i mellom, for vil en ikke ha en slags formening – om enn på et intuitivt eller, endog ubevisst, plan – om hva en styrer mot, all den tid detaljarbeid og konsept er så innvevd i hverandre, at en kan snakke om samtidighet?

#### **7.2.2.1 Begreper i den skapende prosessen**

I det følgende fremhever jeg begreper, delvis basert på prosjektlogg fra 24.08.-06.09.15, og som har vært mer eller mindre fremtredende i lydarbeidet. Det har handlet om bevisstgjøring av kategorier for improvisasjon, eksempelvis: ”Pust, friksjon, motstand, kontrast, abrupt, lange linjer, holdt/sluppet energi (pulserende?)” (prosjektlogg, 30.09.2015). Begrepene – som har forbindelse til idégrunnlaget – har jeg gjerne satt opp på plansjer som har vært med i øvingsøkter.

#### 7.2.2.1.1 Loop som kompositorisk virkemiddel

Vet å bruke loop som kompositorisk virkemiddel har jeg muligheten til å legge flere lag av min egen vokal oppå hverandre. Noe legges *lagvis*. Her kan det som Thoresen omtaler som ”layers and their functions (synchronous segmentation)” (Thoresen, 2006) være relevant. I det lagvise er det et *vertikalt* aspekt musikalsk, særlig fordi stykkene er tiltenkt en avspilling i loop, jf. tidligere omtale av det vertikale i lyden og i lydbildet i kap. 7.2.1. I denne sammenhengen har jeg sett det meningsfullt å betrakte tid som en søyle, en slags opplevd *vertikal tid*. Det å komponere på denne måten kan gi følelsen av at komposisjonen utvikler seg som ringer i vann, mer enn bortover. Jeg bygger ut en sentral idé, med elementer av hovedidéen. Kanskje kan jeg si formen utvikler seg spiralaktig. En fremheving av det vertikale aspektet betyr dramaturgisk en vekting av *tilstand* fremfor *prosess*, jf. Kruse (2011, s. 97). Likevel har det å fortelle – uten å *fortelle* – vært med i utviklingen av komposisjonene. Heri ligger et ønske om å åpne for lytterens mulige historie, mer enn min. Om *tilstand* skriver Kruse:

“(…) det som kjennetegner [tilstanden], er at interessefokuseringen forflyttes fra bevisst å følge en utvikling – et transformerende, prosessorientert (narrativt) drama – til å hengi seg til en vedvarende dramatisk tilstand, en situasjon som *er* der, uten å peke i noen annen retning enn innover mot seg selv (Kruse, 2011, s. 97).

Noe som går i loop, gjentar seg ubønnhørlig, og kan gi følelsen av en tilstand eller et rom, mer enn et horisontalt forløp. Er det gjentakelser, som i ring, eller er det nye omdreininger på opplevd samme sted? I løpet av prosessen har jeg tenkt på det som ”(...) pust” (prosjektlogg, 10.07.2015). Pust er en syklus av inspirasjon, etterfulgt av pause, etterfulgt av ekspirasjon, etterfulgt av pause...mellomrom...som har fått meg til å tenke at ”(...) loop peker både på stillstand, sirkulasjon, fordypning og en oppadgående bevegelse” (prosjektlogg, 22.09.2015). Gjennom å legge flere vokale lag oppå hverandre (fig. 9) kommer improvisasjon og komposisjon sammen. Jeg opererer med tre parallelle fraser. Lag legges på eksisterende lag, som respons på det som allerede er, som en videre bygging på det samme stedet, nye variasjoner, utvikling av en klang eller et motiv, for å underbygge, kontrastere eller forsterke, men stadig i den samme loop'en. Utdypingen foregår ved hver ny omdreining – mens jeg lytter, synger og tar opp – som leire på en dreieskive. Hvilket uttrykk det får til slutt, vet jeg ikke på forhånd. Jeg stilner og lar stykket fortsette rundt og rundt på egen hånd. Har det nok dybde? Kan jeg slippe det og stole på at det står seg over tid? Selv om jeg etter improvisasjonen har mulighet til å korrigere – jf. det Dillan påpeker at man *ikke* har i improvisasjon – er det i de stykkene jeg har brukt ikke en aktuell problemstilling. Jeg lar som

oftest resultatet bli stående, gjerne på tross av uttrykk eller utførelse jeg ikke er fornøyd med, fordi det, sammen med resten av sporet/sporene, utgjør en helhet jeg er tilfreds med. Hvis misnøyen tar overhånd, er det i tilfelle – stor sett – snakk om å slette og begynne forfra. Som en rettesnor i prosessen med å velge ut hva som hører til øving og hva som hører til (ferdig) uttrykk, lytter jeg etter at det musikalske materialet har nådd en viss abstraksjon, eller dybde. Men hva er det jeg søker, kanskje til og med *før* 'uttrykk' er et tema? Som om det er noe som *ligger til grunn* som er viktigere...

Søking etter det mellomrommet som muliggjør (...) plass for lytteren...at lyden (...) har interesse for andre enn meg. ..at det blir nok avstand til meg...(...) Så kan jeg komme til et punkt hvor jeg tenker, ja, her er det nok avstand, det er blitt noe annet/mer enn den fysiske lydproduksjonen som foregår i stemmen (prosjektlogg, 21.09.2015).

Abstraksjonen er viktig, fordi musikken bør kunne være interessant for flere enn meg. Langt på vei vil det i metoden jeg bruker for å komme frem til ferdige lydfiler – opptak av og lytting til egen stemme – implisitt også ligge en metode for abstraksjon av det lydlige materialet: "I de fleste tilfeller fører en slik erfaring til at eleven selv begynner å foredle og abstrahere lyden og uttrykket, fra et privat til et allmenngyldig plan" (Dillan, 2004, s. 174). Jeg lytter etter detaljer i headset (fig. 10), men også gjennom høyttalere, gjerne ved at jeg forlater rommet og kommer tilbake. Slik testes lydbildet med ulike fokus. Opplever jeg at et stykke har denne abstraksjonen, fungerer det som et tydelig vippepunkt i utvelgelsesprosessen, selv om ikke andre nødvendigvis kunne ha pekt på dette like tydelig som jeg selv, utfra for eksempel å høre to ulike opptak. Å la andre lytte til skisser underveis, så jeg likevel som en naturlig del av det å "teste" musikken. Selv om jeg slipper komposisjonene ut av øverommet og inn i installasjonen, anser jeg dem ikke som ferdige, men som idéer, skisser, utgangspunkt, rammer for lytting. Lytteren fullfører ved fysisk å trø på sensorer og aktivere komposisjonene. Ulike musikalske forløp dannes, alt etter antall lyttere i rommet og samspill eller fravær av dette, dem i mellom.



Figur 9. Boss RC-50 loop station (foto: eget).



Figur 10. Sennheiser HD 380 pro, Neuman KMS 104 (foto: eget).

#### 7.2.2.1.2 Rammeverk for improvisasjon/komposisjon

Følgende loggutdrag peker på noe av fokuset for lydarbeidet.

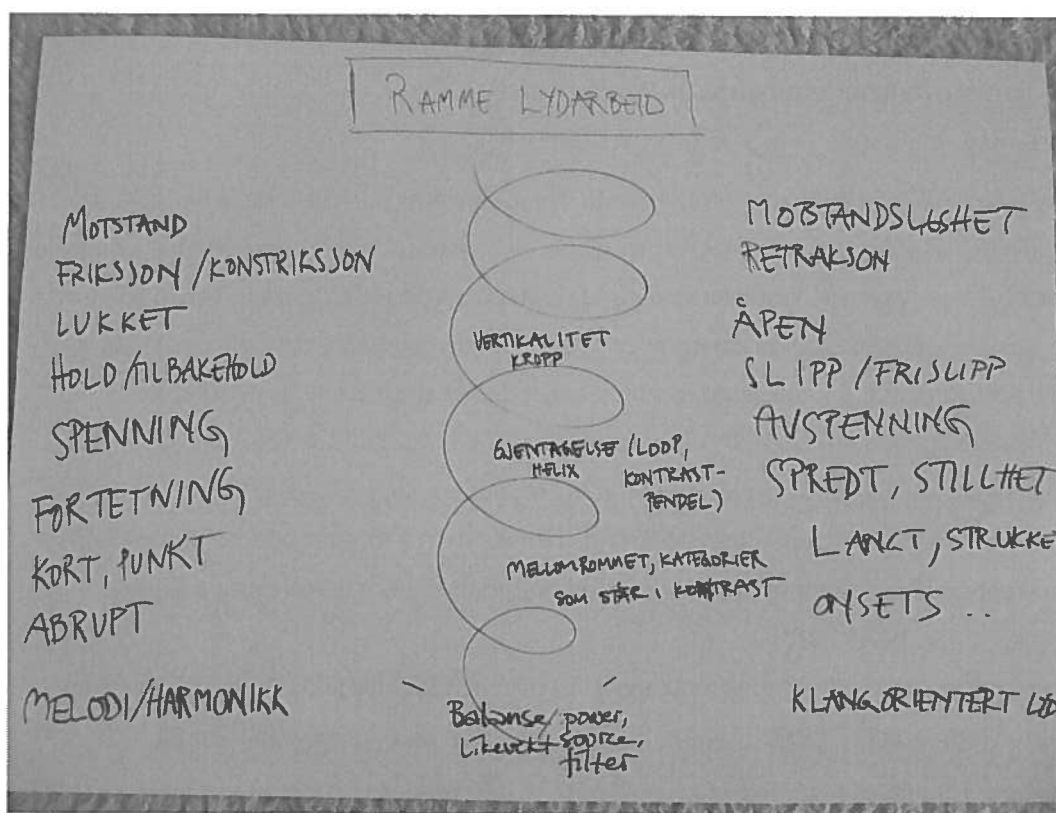
Jeg (...) setter opp kategorier for lydarbeid. Utgangspunktet (...) viser seg å bli 'kontrast'. Dette gir seg naturlig fordi et begrep har gjerne sin motsats. Det å synge sterkt har sin motsats i det å synge svakt osv. Utfra det som gir seg som meningsfulle kategorier, kan disse igjen legges inn i (...) musikalske parametre: Dynamikk, tidsforvaltning/timing, klangkvalitet, melodi/harmonikk. (...) Kontrastene må ses som underkategorier av de musikalske parametrene, fordi alle energikvalitetene stort sett kan inngå i alle de fire ulike parametrene. Jeg har tatt utgangspunkt i energibegrep som kroppen har sin oppfattelse av, (...) som hører inn under fonetikken, som motstand/friksjon (frikativ lyd) – motstandsløshet, åpen – lukket, punkt/abrutt lyd – langstrukket lyd med aspirate, gradual onset (Estill voice training) (prosjektlogg, 04.09.2015).

Jeg skriver her om "energibegrep som kroppen har sin oppfattelse av". Dette kan være ord som 'skyv', 'dra', 'trekk', 'hold', 'slipp', og som fungerer som startpunkter for en improvisasjon. Likeledes kan pusten og varianter av den fungere som et rammeverk som gir musikalske impulser, det være seg innpust, utpust, forsert eller (tilbake)holdt pust. Andre moment å jobbe med er kontraster i intensitet, register, styrke, klang og uttrykk. Arbeidet med kontrastene på plansjen (fig. 11), var en viktig del av bevisstgjøringen rundt rammeverket for det improvisatoriske arbeidet. Mellom to kontraster skapes et mellomrom, et spenn mellom to ytterpunkter:

Prosessen med å stille ekstremer i et forhold til hverandre og etablere en formidling mellom disse med en hensiktsmessig graderingsskala er i grunnen å befatte seg med kontraster. Det er dette som er det fundamentale: Vi danner oss en forståelse av *noe* ved å sette det i sammenheng med og perspektiv til *noe annet*, vi kontekstualiserer det. På samme måte

forholder kompositoriske og dramaturgiske elementer seg til hverandre. Har vi *noe* og *noe annet*, har vi også en tredje faktor, nemlig *virkingen mellom noe og noe annet*. Denne *interaksjonen* mellom to størrelser, både i rom og tid, er en del av den dynamiske dimensjonen ved all kunst (...) (Kruse, 2011, s. 72).

Han skriver også at det er "(...) nærliggende å tenke seg en modell der *noe* og *noe annet* allerede finnes, og der utfordringen ligger i å skape en overgang mellom de to. I arbeidet med det melodiske kan kontrasten mellom punkt og linjer gjøre seg gjeldende, jeg går gjerne også ut fra ett harmonisk tyngdepunkt og bygger ut fra dette, jf. at jeg bygger ut en sentral idé, som nevnt i forrige kapittel.



Figur 11. Plansje (foto: eget)

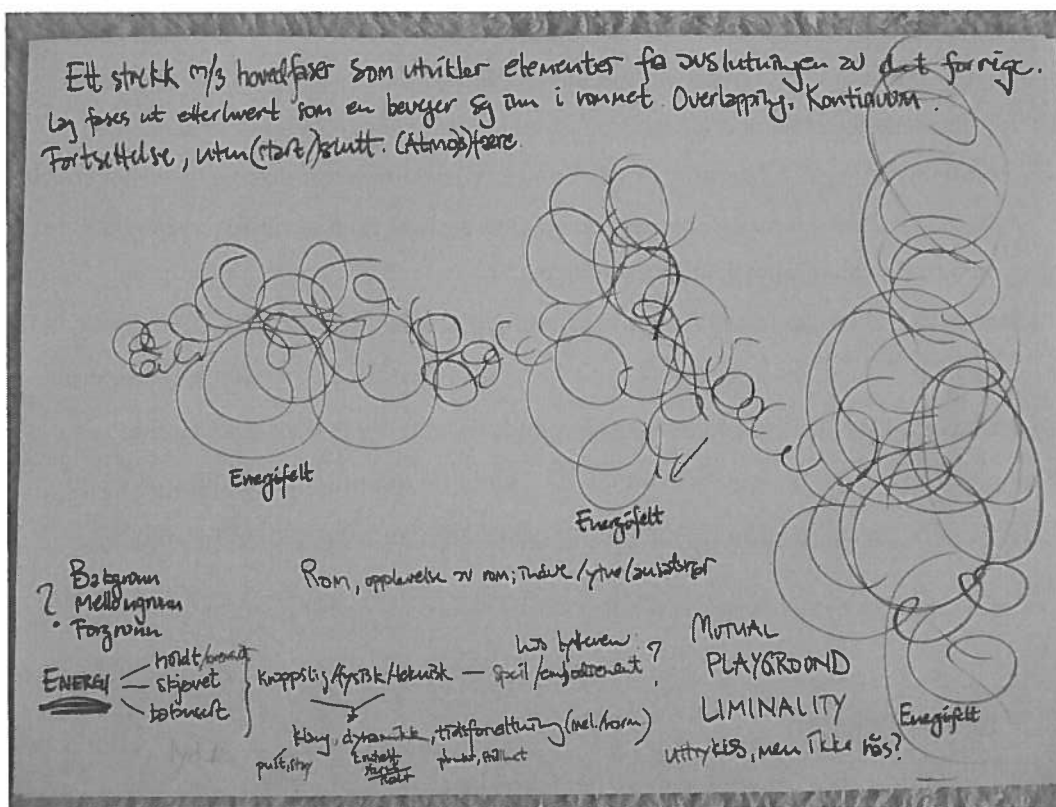
### 7.2.2.1.3 Form/dramaturgi

I betraktningen av det formmessige og dramaturgiske har jeg sett på det som et forløp med en bevegelse fra noe, gjennom noe annet, til noe tredje, og at dette utgjør formen som helhet (fig. 12). 'Kontrast' har en funksjon, også her. I kontrastene mellom de ulike delene i komposisjonen ligger potensialet til en dramaturgisk effekt. Intensjonen har vært å skape et samspill mellom de vokale komposisjonene, rommet og opplevelsen – at



verket skal ha en dramaturgisk effekt, men *hvilken* effekt er i denne sammenhengen bokstavelig talt avhengig av lytteren. Den konkrete virkningen *medvirkningen* avstedkommer, ligger i hver enkelts lytteopplevelse. ”Er intensjonen oppfylt? Det kan vel bare kunstneren selv svare på. Er intensjonen formidlet? Det kan vel bare mottageren svare på” (Kruses 2011, s. 28).

Forgrunn og bakgrunn er også naturlig å befatte seg med i arbeidet med flere vokale lag som spiller samtidig. Noe er mer fremhevet enn noe annet. Mellom forgrunn og bakgrunn dannes et mellomrom, et potensiale til å ”(...) skape en interesse for *virkningen mellom* forgrunn og bakgrunn, slik at *situasjonen* blir interessant (...)” (Kruse, 2011, s. 119).



Figur 12. Plansje (foto: eget).

Avlutningsvis tar jeg med noen ord fra prosjektloggen om opplevelsen av å sette opp en slik type rammeverk og å jobbe ut i fra det. Den første delen peker på det konstruktive i denne måte å jobbe på. I den andre kommer ambivalensen til syne:

Det å kategorisere på denne måten gir lydarbeidet et idégrunnlag som gir det en sterkere forbindelse til prosjektet, det rydder (...). Jeg får også (...) avstand til det å jobbe med lyden, fordi jeg jobber med kategorier som i utgangspunktet ikke har et innhold, annet

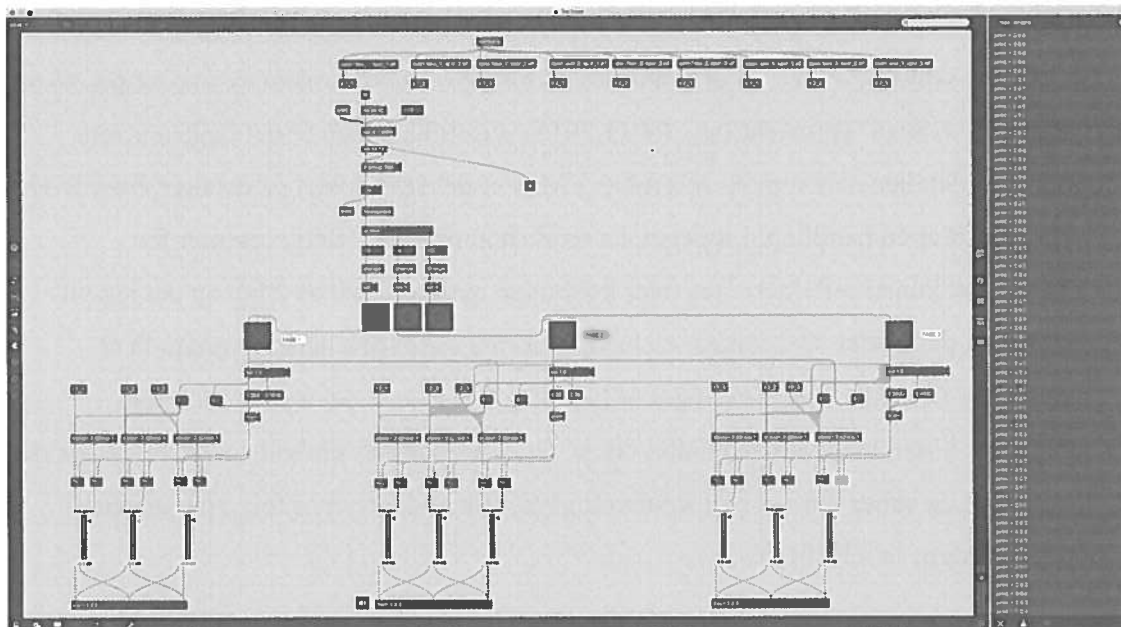
enn at det peker på en kvalitet, en egenskap, en abstraksjon som har mange muligheter for fortolkning. (...) 'Åpen' lyd er i fonetisk forstand en /a/. Kort som i 'katt' eller lang som i 'bad'. Fonemet er i seg selv en abstraksjon og sier ikke noe om alle variantene av /a/. Således vil *trang lyd* i fonetisk forstand være /i/ eller /u/ (...) et fysisk rammeverk som får implikasjoner for klangdanning, dynamikk osv. men jeg unngår å plassere det på assosiasjonsspekteret fra 'klaustrofobisk' til 'trygg, omsluttende'. Jeg ønsker (...) å nærme meg et rammeverk som fungerer så åpent som mulig, samtidig som det er konkret (...). Det gir også mening å bruke begreper som rent kroppslig har å gjøre med stemmen. (...). Det skaper også sammenheng i prosjektet, da jeg ser at kontrastene jeg setter opp (...) skaper et rom, hva finnes mellom kontrastene? (prosjektlogg, 04.09.2015). (...) føles det som om dagens øvelse – og kanskje alle – er å dytte seg selv utpå. For så å komme tilbake til...Arbeid med utg.pkt. i H lokrisk-tonene, men jeg er usikker på om det gir et lokrisk uttrykk, så kanskje er dette bare for å ha et rammeverk å jobbe innenfor (...). Jeg har en følelse av at det blir for konstruert. Men kanskje høres det annerledes ut for andre...også ok at det går an å jobbe innenfor et stramt rammeverk, og at dét gir et lydbilde. Rundet lyd med endret frekvens. Idéen her er hele tiden, sirkelen, det runde, spiralen, helix, gjentagelsen, loop, men likevel fra ulike steder, *sin* variant (prosjektlogg, 19.10.2015).

Jeg leser selvkritikk – som ligger innbakt i ambivalensen – inn i noe av den siste delen, der jeg skriver: "(...) å dytte seg selv utpå (...)". Selvkritikk er ikke lett å slippe unna, men det bidrar ikke i særlig grad til det skapende: There's a locked door to our subconscious (...) and how do we unlock it? That's by quieting this judging spectre which is really useful in learning and really obstructive in creativity (Mermikides, 2013).

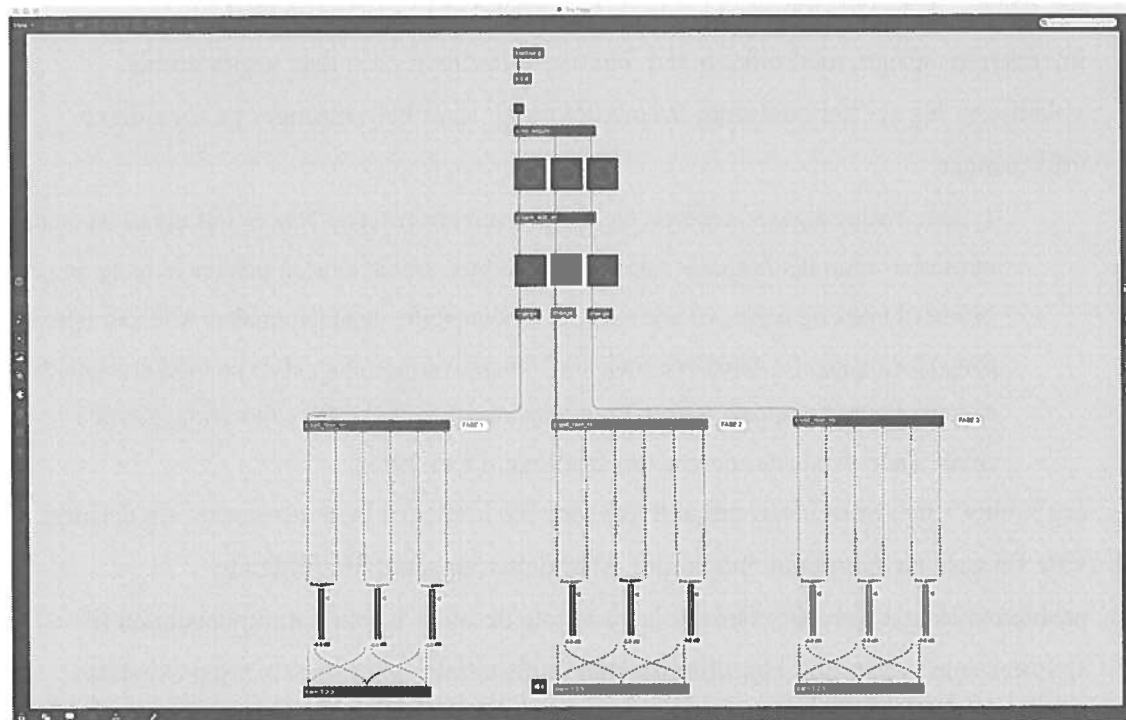
### 7.2.3 Maxrefleksjon

Om en kan lykkes med innvevingen av det tekniske (soft- og hardware) av interaksjonsdesignet i konseptet, har det fått meg til å tenke at når det tekniske fungerer etter hensikten, blir det samtidig "usynlig", i den forstand at det fremstår som om lytteren interagerer direkte med musikken – en illusjon. 'Encapsulation' et begrep i Max-terminologien, kan derfor være relevant i flere sammenhenger. I Max-programmet utføres en rekke operasjoner ved hjelp av objekter som er programmert i en handlingsrekke. Etter hvert kan disse rekkene bli mange og lange (fig. 13). Encapsulation – eller abstrahering – er det å "kapsle inn" stadig mer kompliserte

patches i underpatches, slik at det visuelle bildet i programmet fremstår rent og enkelt (fig. 14), også dét en form for illusjon. Det som er “kapslet inn” blir usynlig, men operativt. Om jeg skulle dra analogien enda lenger, kunne jeg si at installasjonen kapsler seg inn, men fortsetter å være “operativ” som en helhet i bevisstheten. Abstrahering er forøvrig vanlig i all programmering.



Figur 13. Max patch (skjerm bilde fra Max-program).



Figur 14. Max patch (skjerm bilde fra Max-program).

Den kunstneriske intensjonen må være med i programmeringen, fordi noe av grunnlaget for hvordan jeg ønsker musikken og installasjonen som helhet, skal fremstå, legges her. Her designes noe av interaksjonen. Dette er nært knyttet til affordance-begrepet, noe jeg kommer tilbake til. Programmering var for meg et relativt nytt felt, og det skal sies at motstanden var til stede, også her. At jeg så den ferdige idéen før jeg så arbeidet det fordret, var en fordel: "(...) for en stor del kan jeg *i tanken* se/høre for meg hvordan dette blir, samtidig som (...) det tekniske/kunnskapen rundt bruken av max er per nå på et minimumsnivå" (prosjektlogg, 04.11.2015). I installasjonen er det helheten som fremstår, detaljene tas som en selvfølge. I Max er det stort fokus på detaljer, hvor hvert objekt utfører én handling. I løpet av en workshop på BEK (Bergen senter for elektronisk kunst) reflekterte jeg over koblingen mellom bruk av Max og det jeg vil realisere i prosjektet. Det fordrer en bevisstgjøring rundt detaljene; hvordan få et konsept til å snakke med 1'ere og 0'er? Jeg begynte å se at det å sette sammen objektene i Max blant annet handlet om at "(...) det som er 'embodied', må plukkes fra hverandre og settes inn i et nytt system for lyd, slik at det flyter i følge intensjonen" (prosjektlogg, 18.11.2015).

Det ble etter hvert tydeligere at jeg måtte "(...) tenke så konkret som mulig på hvordan jeg ønsker oppsettet mitt, for dermed å kunne vite mest mulig om hva som skal legges inn i Max" (prosjektlogg, 17.11.2015). Jeg noterte et foreløpig oppsett for interaksjonsdesign, med ulike måter å aktivere fasene på. En fase utgjør en hel vokalloop. Jeg ser her på utdrag fra prosjektlogg, samt betraktninger på metodiske utfordringer.

1. fase, 2 veier å gå: 3 sensorer, knyttet til hvert sitt lydspor. Når en trækker på en matte, utløses ett spor, det fungerer som en av/på-bryter, slik at hvis en trækker én gang og går videre til neste og neste, vil alle sporene til slutt spille oppå hverandre. Alle kan sette i gang på én gang, (...) mattene fungerer som aktivering/mute. Hvis en trækker på matten en gang til, mutes sporet. Minst 2 (alle) sporene har dynamisk panorering, gjerne i sirkel. Fade-in på alle sporene (prosjektlogg, 17.11.2015).

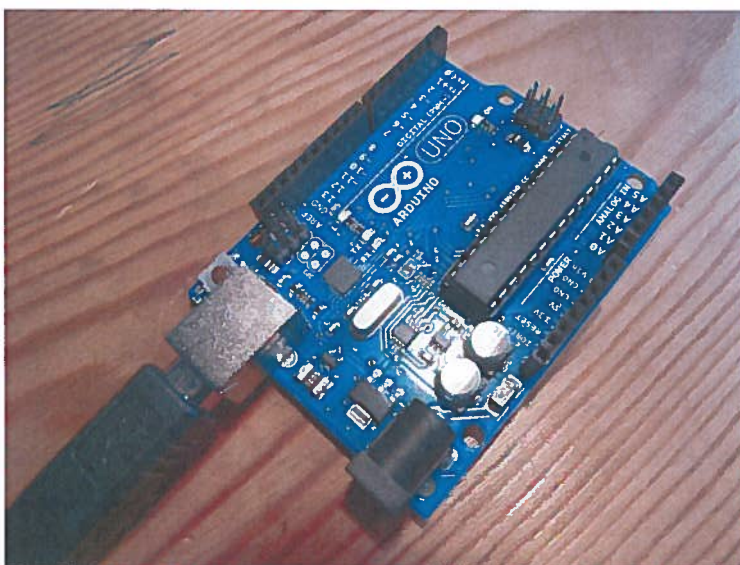
Jeg jobbet lenge utfra idéen om at hvert spor ble koblet til hver sin sensor, og dermed ville fungere uavhengig av hverandre. Med dette oppsettet ble følgende problemstillinger aktuelle: Ønsker jeg å knytte de ulike lagene i komposisjonen til sensorer som er satt opp i en tilfeldig eller en bestemt rekkefølge? Vil jeg overlate oppbyggingen av lydbildet til lytteren, eller vil jeg styre den? Et "frislipp" ville i større

grad kreve at lydsporene fungerte alene – men også samtidig i tilfeldig forskyvning – i motsetning til låste spor. Imidlertid ville jeg ikke ha garanti for lytterens bevegelsesmønster, og lydbildet kunne fort bli annerledes enn planlagt, særlig ved bruk av sensorer som lytteren berører eller trør på, hvorav jeg landet på sistnevnte. Jeg vurderte bruk av bevegelsessensorer – hvor progresjonsrekkefølgen sannsynligvis ville tilsvare den naturlige traséen gjennom rommet – dithen at lydbildet ville bli mindre uforutsigbart. Men heller ikke her ville et tilsiktet lydbilde være sikret. Med mange i rommet ville det kunne fremstå ”rotete” med mulig utløsning av mange lydspor samtidig. La jeg opp til at utløsning av ett spor skulle utradere de andre, kunne også dette bevirke det samme, fordi lytterne ville være i forskjellige sfærer og til stadighet bli avbrutt av at andre spor ble satt i gang. ”Neste mulighet er at (...) når [en matte] tråkkes på, setter alle sporene inn timemessig i forhold til hverandre (...) (Mulig dette blir riktigst mtp komposisjonen). I tilfelle én på-bryter, sporene spiller til fase 2 utløses. Fade-out” (prosjektlogg, 17.11.2015). Dette utdraget viser måten jeg landet på. Med denne løsningen styrte jeg utfallet av det auditive i langt større grad, ved at sporene i hver fase ble bundet til én sensor. Ved utløsning av en sensor og igangsetting av en fase med tilhørende tre spor, ble det aktivert en fadeout av foregående fase. Det vil si at alle sensorene kun fungerte som på-bryter Dette forenklet og gjenspeilet i større grad progresjon i improviseringen/komponeringen. Lytterens medvirkning handlet da i stor grad om *tid*; Hvor lenge vil jeg være i dette lydbildet? Det handlet også om hva jeg vurderte som realistisk: “Jeg har bestemt meg for å basere alle fasene på det samme oppsettet. Dvs at én sensor utløser alle sporene i en fase (...) for å gjøre det mer (...) gjennomførbart innenfor rammene (prosjektlogg, 25.11.2015).

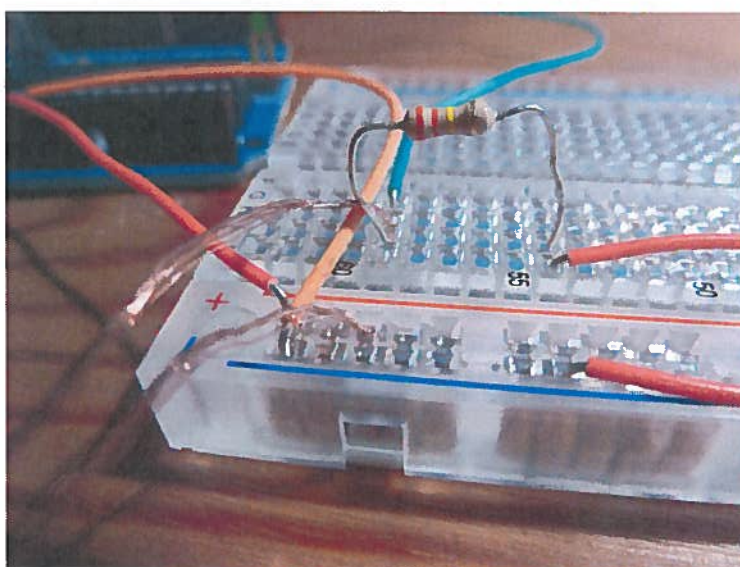
#### **7.2.4 Arduino**

I prosjektet handler en del av arbeidet om elektronikk med bruk av Arduino (fig. 15), en mikrokontroller som kan kobles til for eksempel sensorer, og som kommuniserer informasjon mellom sensorene og datamaskinen. I dette prosjektet blir Arduino koblet til sensormatter fra tyverialarmer, slik at Max får melding når noen trækker på mattene. Analoge signalene som kommer inn via sensorene, blir omgjort til digitale, slik at Max kan nyttiggjøre seg informasjonen. I Max brukes sensorinformasjonen til å styre hvilket lydlag som spilles av.

Kretser ble koblet på 'breadboard' (fig. 16) hvor ledningene fra sensormattene ble koblet på. Breadboard ble så koblet sammen med Arduino mikrokontroller. Etterpå ble en kode lastet opp til Arduino, slik at den kunne ta i mot sensorsignaler. Med dette i havn var det forbindelse fra sensorer til Arduino som sendte signalene til Max-programmet via spesifisert usb-port i en mac. I tillegg til ble lydkortet koblet til mac (fig. 17), og deretter til de tre høyttalere (fig. 18). Før lyden når høyttalere, via lydkort, har signalene igjen blitt omdannet i Max, denne gangen motsatt vei, fra digitale til analoge, og vokalkomposisjonene kan høres fra høyttaler.



Figur 15. Arduino (foto: eget).

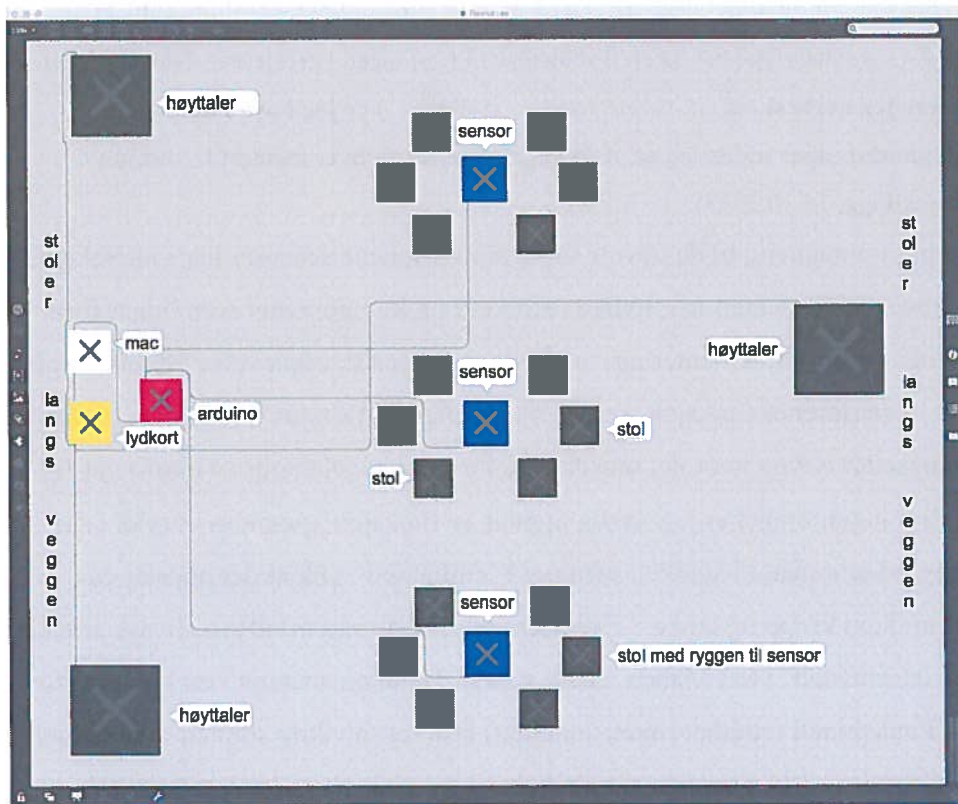


Figur 16. Breadboard koblet til arduino (foto: eget).





Figur 17. Arduino, Max-program på mac, lydkort (foto: eget).



Figur 18. Koblinger i "Lyden i mellomrommet" (skjermbilde av skisse utført i Max-program).

## 7.2.5 Interaksjon og affordance

Både i programmeringen og anordningen av rommet, måtte det en bevisstgjøring til, av hvilken interaksjon jeg ville invitere til; hvor og i hva ligger installasjonens affordance? Affordance er tidligere omtalt i kapitlet *Interaksjonsdesign*, s. 20.

(...) Mye av affordance ligger i lydmaterialer mitt, hva *inviterer* materialet (...) til? (...) Anordningen av rommet spiller også inn (...) stoler i sirkler rundt hver sensor (...) vil invitere til det å sette seg ned og bruke tid i hver lydfase. At mattene er plassert på ulike steder vil invitere til at her opplever jeg denne fasen, her opplever jeg noe annet. Det kan også være en del av det som gir installasjonen noe, at folk (...) begynner å "forhandle" om hvor mye tid en skal bruke hvert sted (...) (prosjektlogg, 04.12.2015).

I installasjonen trækker lytteren på sensorene for å aktivere de tre fasene i musikken, hvor sensorene gjensidig er programmert til å eliminere hverandre via fadeout. Sensorer, Arduino og programmering i Max utgjør det fysiske rammeverket jeg inviterer lytteren inn i, til å fullføre verket på sin måte. I arbeidet med sensorenes funksjon – og hva jeg med det, ber lytteren om – har det vært nyttig å bruke det språket som springer ut fra det kroppslige, og danner overgang til det verbale:

(...) det som gir mening i designet, meningsfulle samhandlinger mellom subjekt og objekt. (...) sensortype må ha en forbindelse til (...) idéen i prosjektet. **Går jeg inn i noe, tar jeg neste skritt**, jf. tyverimatte (...), eller (...) **er jeg bare i det**, og fordypningen skjer ved at jeg er, jf. bevegelsessensor som er montert (...) skjult (prosjektlogg, 16.10.2015).

Her ser jeg en sammenheng til de nevnte ulike dimensjonene sensorer har i interaksjon, jf. hvilken funksjon artefakten har, hvilke teknikker og komponenter som ligger forut for denne funksjonen (implementering), og hvilken sensorisk opplevelse artefakten gir. Med hensyn til sensorenes funksjon, ser jeg en parallell til Lossius' "Ekkofisk", hvor sensorer igangsetter lyd og hvor det musikalske forløpet er avhengig av mønsteret for sensorstimuli. I loggutdraget er jeg særlig opptatt av funksjon, gjennom uttrykk som gjennom lang tid er innbakt i språket, men også 'embodied', slik at det oppstår en samtidighet mellom kropp og tanke: "Experientially, body and mind are always already inextricably intertwined" (van Manen, 2014, s.129). Dette gir mening i en kontekst for interaksjon. Funksjonell rettethet (intensjonalitet) blir vel så viktig som en intellektuell forståelse: "Kroppens erkendemåde går altså forud for tanken og den intellektuelle forståelse" (Fink-Jensen et al., 2003, s. 54-55).



Etter hvert som prosjektet nærmet seg en ferdigstilling, dukket det opp detaljer, som jeg savnet i programmeringen min. Skulle sensorene fungere som av/på-brytere, eller kanskje kun på-bryter. Til nå fungerte det slik at tråkk på matten satte lyden i gang, og tilsvarende avsluttet ved nytt tråkk. Dette ble jeg ikke tilfreds med, fordi det ikke hang sammen med det jeg ønsket å invitere til:

(...) når sensoren kun fungerer som på-bryter, (...) ligger dette tettest opp mot idégrunnet i prosjektet. For det er ikke egentlig snakk om å gå tilbake og stoppe ting og sette i gang på nytt. Det er det at en hele tiden beveger seg videre (...) til neste fase, selv om en går tilbake til den fasen en nettopp har hørt på, en tar en ny dreining i loopen, (...) ved å gå videre til neste fase, og så ev. tilbake til den forrige etter å ha vært i en annen fase. På den måten kommer en tilbake til noe på et nytt nivå. En oppadgående spiral, eller en ny fordypning, en vertikal bevegelse (prosjektlogg, 04.12.2015).

Konseptuelt tjener sensorene ulike formål. De fungerer som mellomrom, overganger mellom de ulike fasene i musikken, og overganger mellom mulige, ulike tilstander eller opplevelsessfærer. Samtidig fungerer de som en på-bryter for lytteren, og inviterer dermed til en handling hvor lytteren får en konkret sensorisk/kinestetisk opplevelse. Denne handlingen er inngangen til musikken, og det rommet som skapes mellom lytter, lyd og rom. Lytterens handling setter i gang elektroniske kjedereaksjoner, slik at lyden høres i rommet.

Hvilken 'affordance' ligger i det musikalske uttrykket? Jeg har tidligere beskrevet dette som en balansegang mellom tydelighet og uten for sterke føringer, et rammeverk for lytterens inntreden i musikken med mulighet for sin egen historie. Det innebærer at uttrykket må være åpent og abstrakt nok for lytterens tolkninger. Kanskje var det åpent nok til å berede for det en lytter beskrev som et uttrykk "mellom sorg og lovsang" (prosjektlogg, 15.01.2016). Min innfallsvinkel har vært å bruke loops, noe som gjentar seg, et lydbilde som kommer tilbake, igjen og igjen. Det er ingen ferdig fortalt historie fra a til b, men mer en tilstand av vertikal tid, med mulighet for å gå videre til et annet landskap.

Lengden på loopene var et tema i programmeringen. Jeg kunne la dem være uendelig, eller avgrense dem i tid. Jeg ville ta høyde for den lytteren som ville sitte og høre på

lenge, samtidig som stillhet også kan være en viktig faktor, ikke minst for å gi plass til mellomrommet i musikken.

En (...) mulighet er at lydfilene stopper etter angitt tidslengde, og at lytteren (...) må sette dem fysisk i gang igjen. Dette vil antagelig gi noen "lommer" med stillhet, og regulere lydbildet (...). Det vil også understreke lytterens medvirkning, og musikkens avhengighet av en lytter. Implisitt ligger også "kravet" til lytteren om å være aktivt til stede og foreta valg. Med én/få lyttere i rommet, vil det skape naturlige overganger til neste fase (prosjektlogg, 21.09.2015).

Jeg endte opp med å sette varigheten på loopen til fem minutter. Kun ved et par anledninger spilte loopen oppsatt tid. Dette skyldtes nok en egen atmosfære i rommet, en 'affordance' utenfor min rekkevidde, som kom i tillegg til det jeg hadde lagt til rette for. Dette inntraff ved ettermiddagsvisninger, hvor det var blitt mørkt, og med kun én eller to personer i rommet. Uten å si hvorfor dette inntraff, kan jeg fabulere over om dette ga en stemning som inviterte til mer ro, å sette seg ned – med seg selv. Samtidig skal det sies at noe av det samme inntraff den siste visningsdagen, på dagtid med mange mennesker i rommet. Variantene for sensorsamhandling var mange. Noen gikk rett på, noen prøvde ut mattene for å se om det påvirket lyden om et vedvarende eller varierende trykk påvirket lyden. Noen inngikk samarbeid hvor de stod på en matte hver i rekkefølge eller samtidig, hvor noen tok initiativ og "instruerte" en medlytter. Noen gikk sakte frem, noen tok sats og hoppet, noen satte seg ned for å høre en fase hele den programmerte lengden den var satt til, andre gikk i rask rekkefølge fra den ene matten til den andre til den tredje... At folk opplevde det forskjellig å være i rommet, kom også til uttrykk ved at noen snakket og andre hysjet. Hva interaksjonsdesignet konkret inviterte til, kan kanskje bare videoopptak fra de fire dagene installasjonen var oppe, vise. Men ulike interaksjonsmønstre tok form i det som må kunne sies å være lytterens skaping av egen opplevelse.

Jeg har i dette kapitlet prøvd å gi et bilde av arbeidsprosessens ulike aspekter; gjennom komposisjon av musikalsk materiale og arbeid med interaksjonsdesign. Jeg har pekt på en del av de metodiske utfordringene og hva de førte til konkret, for eksempel hvordan sensormattene ble tatt i bruk, lytterens måte å være til stedet i rommet på; lengde på lydfilene, samt hva omgivelsene utenfor har å si for opplevelsen av rommet og måten å være i det på. Hva som kom ut av prosessen, er fokus for neste kapittel.

## 8 Mellomrom som produkt

Det konseptuelle ved prosjektet tilsier at produktbegrepet ikke er entydig. Er 'produkt' noe som er ferdig og avsluttet, eller er det i produktbegrepet åpning for noe mer? Som tidligere nevnt, ser jeg verken på musikken eller prosjektet som ferdig etter montering. Både det konseptuelle og det musikalske peker på noe uavsluttet, noe som gjør det problematisk å snakke om installasjonen som 'ferdig'. Implisitt i dette er installasjonens avhengighet av lytteren. Kun med en deltagende, medskapende og opplevende lytter, gir installasjonen mening. Så både når det gjelder konsept, musikk, arbeidet underveis og installasjon gir 'produkt' mening i form av 'prosess'. Prosessen er produktet. Nettopp denne ikke-ferdigstillelsen er noe av det jeg ønsker å favne med prosjektet. Det meste kan gjøres annerledes, jeg vil stadig være i dialog mellom øving og uttrykk. Det samme gjelder for arbeidet med Max, interaksjonsdesign og tekniske anordninger.

Skal jeg se "Lyden i mellomrommet" i sammenheng med egen prosess, gir det også mening å se på det som et prosessprodukt. Det er noe paradoksalt i det å skulle snakke om 'produkt', fordi opplevelsen av å være i rommet mellom alt som oppleves definert, spiller en rolle i arbeidet: "Accepting all the different spaces we draw on, without trying to make it one, and thereby making it one. As a prerequisite for creative learning processes (...)" (prosjektlogg, 28.-30.10.2015). Installasjonen og prosjektloggen kan ses som argumenter for dette utdraget. Meningsutvekslingen som var bakgrunn for dette loggutdraget, foregikk på engelsk, så det å notere deretter falt mest naturlig og ga mest flyt til tanken.

Tross mine innvendinger rundt 'produkt': Det *ble* et produkt – eller kanskje riktigere – et *resultat*, rammet inn av Sola ruinkirke, og ikke minst faktorer som jeg ikke kunne styre: Klart, kaldt og vakkert vintervær.

### 8.1 Lydlandskap

At "performance space" og "listening space" (Janssen, 2010) i akusmatisk musikk er forskjellige, samt at lyden høres via høyttalere, er tilfellet også for "Lyden i mellomrommet", som tidligere nevnt. Musikken, som ble tatt opp i hjemmestudio, ble spilt av i kirkerommet via tre høyttalere. Ulike aspekter av det spatiale har vært sentralt,

i form av det konkrete kirkebygget, samt at jeg konseptuelt søker å skape et (mellom)rom. Om jeg ikke går konkret inn på de forestilte rommene, da det har med den enkelte lytters opplevelse å gjøre, anser jeg dem som immanente. Ikke minst har det vært viktig at sangen/stemmelyden i dette prosjektet skulle gli inn i helheten, som en del av konseptet, fremfor å være ”solosang”. Tar jeg utgangspunkt i Pierre Schaeffer er jeg kanskje også ved et skille, eller i det minst ved en mulig variant av det akusmatiske.

For Schaeffer ble det etter hvert viktig å fokusere på selve lyden han gjorde opptak av. Målet var å kunne høre lyden på en annen måte, og det var derfor et poeng for han å kunne manipulere lyden til det ugjenkjennelige. Man skulle med andre ord ikke få noen assosiasjoner til lydkilden ved å høre lyden etter at den var behandlet (Pierre Schaeffer, 2015).

Noe av stemmelyden jeg har tatt opp, har jeg behandlet, antagelig også bort fra det gjenkjennelige, men det har ikke vært et uttalt mål for meg å forvandle lyden av stemmen til det ugjenkjennelige. Så her vil jeg hente noe fra det akusmatiske, og noe fra andre retninger. Et mellomrom.

Hos lyd- og installasjonsartist Trond Lossius finner jeg momenter som gir gjenklang i det jeg ønsker med musikken min. Dette har sammenheng med det å skape et rammeverk for lytting som ikke er så førende at det umuliggjør lytterens egen historie, som tidligere nevnt.

The acousmatic listening experience is independent of the visual domain and thus frees the mental images and creative forms of our imagination. Acousmatic sounds heard through a loud speaker with no clue as to what causes them are the basic elements of the acousmatic art and ‘musique concrète’ vocabulary. These sounds called “sound objects” are in fact impressions traces. Organised and liberated from an “explanatory” way of listening they offer us access to emotion sensation metaphor ... Therein resides the work of the composer (Lossius, 2004).

Loop som kompositorisk virkemiddel, det gjentagende, fremhever det vertikale tidsaspektet fremfor et lineært forløp. Som Lossius skriver: “In my own music I’ve been striving to free sound from the time axis and the linear narrative setting. I’ve wanted my own music to be experienced in a similar manner to paintings or sculptures” (...) (Lossius, 2004). Med mindre en er omgitt av totalt mørke, vil visuelle stimuli være en del av totalopplevelsen. ”Lyden i mellomrommet” er intet unntak, men lydkilden er ikke visuelt synlig.

Den fysiske, konseptuelle utformingen av rommet, hadde direkte sammenheng med den musikalske formen som består av tre faser, tre ulike lydlandskap. Den første fasen består av melodiske linjer mot en bakgrunn av toner og lyder som gjentas. Fase to, med abrupte lyder, utgjør en kontrast til fase én. Fase tre utgjør en ny kontrast til fase to. Selv om fase tre befinner seg i et annet (lyd)landskap enn fase en, har den med sine lange linjer også noe til felles med den første fasen. Derfor peker komposisjonen også formmessig på at en gjentakelse. Som forbindelse til hvert lydlandskap lå én og én sensor på gulvet, innrammet av seks stoler med ryggen inn mot sensoren, i to halvsirkler, med mulighet for å gå *på* sensoren og *gjennom* sirkelen. Det skal nevnes at ikke alle valgte det mest ”opplagte”. Med stolene pekende utover i stedet for innover, var tanken at dét i denne sammenhengen ville virke mer inviterende til å sette seg ned, uten å være ”tvunget” til å møte andres ansikt, noe som også underbygger det å kanalisere lyttingen og opplevelsen innover fremfor utover. “Visual awareness faces forward, while aural awareness is centered” (Schafer, 2006).

Det var nødvendig å erkjenne at jeg først og fremst skulle gjøre mitt eget prosjekt, fremfor å tilpasse det en kategori som stemte med det akusmatiske. Ved å trø ut av denne referanserammen, er det også lettere å se de fellestrekkene som tross alt er der, som jeg tidligere har vært inne på.

## **8.2 Mellom idé og ferdigstilling**

Det praktiske rundt prosjektet har innvirkning på tidsaspektet, og disse ”begrensningene” oppleves nødvendige og konkret medvirkende, til det skapende arbeidet. At et prosjekt har en frist virker for meg befordrende på aktivitet, forutsatt at rommet mellom arbeidsstart og fastsatt frist, er realistisk; det må være samsvar mellom tilgjengelige ressurser og omfanget på prosjektet. Jeg har i den sammenhengen kjent på rommet mellom idé og ståsted for ferdigheter. En tydelig idé medførte at jeg *i store trekk* visste hva og hvor jeg ville med prosjektet. Samtidig hadde jeg ikke oversikten over hva jeg måtte tilegne meg av ferdigheter for å nå dette målet. Det var kanskje like greit...Max og Arduino stod for nye områder å tilegne seg kunnskap på. Med så mye nytt var frister for å få ting gjort, helt nødvendig. ”Synes en del av stoffet er vanskelig å begripe. Men nå er jeg delvis gjennom (...) tutorials (...) Nå gjelder det å sette opp (...) en skisse for hva jeg tror jeg kan trenge, spørsmål, problemer (...)” (prosjektlogg,

06.11.2015). Loggutdraget er notater fra forberedelsen til en workshop i bruk av Max software. Workshopen satte også en naturlig frist for ferdigstilling av lydfilene (fig. 19). I utviklingen og ferdigstillingen av noe, kan jeg få følelsen av at det alltid er noe som kan bli bedre, at jeg kunne ha jobbet med lydfilene ”i det uendelige”.

(...) Når jeg åpner et prosjekt for virkelig å ferdigstille, viser det seg samtidig mange nye problemstillinger, og dette tar mye tid å jobbe med, alt etter hvor en setter grensen for ”ferdig”. Så her blir det en helhetsvurdering (...) (prosjektlogg, 11.11.2015).

Så tidsfristen utgjorde nærmest noe å hvile i; på ett eller annet tidspunkt måtte jeg si meg fornøyd. Jeg ble ikke helt ferdig med det jeg hadde satt som mål, men rammeverket opprettholdt en nødvendig fremdrift som gjorde at det meste av lydfilearbeidet var i havn. Antagelig beredte det grunnen til at jeg kunne ta i mot verdifulle innspill i redigeringsøyemed, noe som spisset lydfilene enda mer. Realisering av prosjektet innen en akademisk kontekst og avtaler for det praktiske – som leie av utstyr og tilgang på kirkebygget – utgjorde også rammer med følger for fremdrift.

Jeg har i dette kapitlet sett på det ferdige resultatet av produksjonen, blant annet gjennom en problematisering av produktbegrepet, og å se på veien fra idé til ferdigstilling. I det følgende vil jeg prøve å trekke opp noen didaktiske linjer.



Figur 19. Lydfiler i Garageband (skjerm bilde fra Garageband).

## 9 Mellomrom som erfaring og læring

Lar jeg de pedagogiske møtene stige frem fra erindringen, som virkelig ga mening for meg, var det de som åpnet for at jeg kunne gi noe til meg selv, hvor rammene var tydelige, men uten så førende innhold at jeg ikke kunne gi det mitt eget... Var det møter med fagkunnskap? Utvilsomt. Men det som først og fremst preget *motet* var følelsen av et tydelig rammeverk, et rom å gå inn i, hvor den jeg allerede *var* kunne bygge videre, et rom å være i som understøttet *meg*, samtidig med en fordypning gjennom gjentakelser, og med dem forandring og forvandling av 'embodied' kunnskap. "Det er etter min mening kunstfagpedagogens aller viktigste egenskap, hvor kunnskap ikke synes, men reflekteres gjennom klokskap og visdom" (Kruse, 2011. s. 30).

Et rom er – i konkret og metaforisk forstand – en avgrensning, et hele. Utgangspunktet i "Lyden i mellomrommet" og tilretteleggingen for lytterens opplevelse, handler også om å skape et rom for andre opplevelser enn det vedkommende vil oppleve i andre rom. Hvilke opplevelser i form av 'sensuous knowledge' avstedkommer det rammeverket som er premissene i dette rommet? Det som ligger til grunn i kunstprosjektet forblir på et konseptuelt plan, men kanskje er det et utgangspunkt også i pedagogisk sammenheng? Med tydelige rammer kan det kanskje gi rom for elevens erfaring av den kunnskapen som er 'embodied' i det opplevelsesrommet som utdanning kanskje må være for å gi en erfaring i ordets egentlige forstand, for: "(...) ingen som helst erfaring er en helhet med mindre den har estetisk kvalitet" (Dewey, 2008, s. 200).

### 9.1 *Imål?*

Med "målsyken" som herjer skolen for tiden, står det kanskje ikke så godt til med det estetiske? "Jeg synes nedprioriteringen av de praktisk-estetiske fagene er veldig uheldig" (Imsen, 2015). De estetiske fagene er i en særstilling når det gjelder å forene tanke, følelse og handling. Men det må kanskje tas mer sjanse på elevens ut-prøving enn skolens prøver. "Det er bygget inn en angst i systemet hele veien. Jeg savner mer fokus på elevens evne til skapertrang, selvstendig kritisk tenkning og vektlegging av kreativitet. Dette fanges ikke opp av et prøvebasert styringssystem" (Imsen, 2015). Hvordan kan det å krysse av for oppnådde enkeltmål på noen som helst måte føre til en helhetlig erfaring for eleven? Gjennom arbeidet (med lyden) i mellomrommet har jeg,

tiltagende, begynt å lure på om elevens væren i mellomrom blir erkjent og anerkjent. Selv har jeg stadig tydeligere sett hvor sentralt mellomrommet er: “Mye vi gjør tacit fungerer som transportetapper inn i etablerte/”godkjente” rom/diskurser. Men hva består transportetappene av?” (prosjektlogg, 15.10.2015). I samme åndedrag lurte jeg på om noe av det pedagogiske rommets oppgave er å fremelske det som allerede er i mennesket, få eleven til å erfare seg selv gjennom bekreftelsen av egne ressurser som fundament å stå på...i seg selv, fremfor å bli marionetter som krysser av neste mål. Imsen hevder vi står overfor ”(...) det viktige spørsmålet om hvor langt staten kan gå i å detaljstyre tankegangen hos den oppvoksende generasjon gjennom skolens kompetansemål, uten å ende opp som totalitær” (Imsen, 2016).

Implisitt i ”å nå et mål” er at en per nå ikke har nådd det, altså er det en vei å gå. Blir veien frem mot noe like mye verdsatt som målet i seg selv? Kan vi gjennom åpenhet for at det kan skje ting på veien som forandrer – ikke bare prosessen, men også målet – verdsette mellomrommet? Irwin løfter frem dette mellomrommet:

”Becoming” happens in the space or place between the multiplicities of relations. As Semetsky (2006) stated: The subject-in-process, that is, as *becoming*, is always placed between two multiplicities, yet one term does not become the other; the becoming is something *between* the two, this something called by Deleuze as pure *affect*. Therefore becoming does not mean *becoming* the other, but *becoming-other* (Irwin, 2012, s. 202, utheving i original).

Biesta (2004) argumenterer for mellomrommet som en forutsetning for utdanning, og at det er i dette mellomrommet utdanningen skjer. Utdanning ses som en *relasjon* mellom den som utdanner og den som blir utdannet, der ”(...) education is an interaction between the (activities of the) educator and the (activities of the) one being educated (...)” (Biesta). Han påpeker også at hvis vi tar dette på alvor, blir det en følge at ”(...) education is located not in the activities of the teacher, nor in the activities of the learner, but in the interaction between the two. Education, in other words, takes place in the gap between the teacher and the learner” (Biesta), noe som kan ses i et fenomenologisk lys. Så kanskje haster det ikke sånn å nå definerte mål, hvis det egentlig er i mellomrommet det skjer: ”A pedagogy of relation should, therefore, acknowledge and affirm the uncertainties and risks *and* the possibilities that are at stake in this gap” (Biesta, utheving i original).



## 9.2 Noen tanker om mellomrommet og didaktisk trygghet

Det trengs kanskje en trygg lærer for å "ta sjansen" på en slik relasjon. I Slotnæs (2016) sin artikkel *Kåring: Fantastiske formidlere* i Morgenbladet, stilles spørsmålet "Hva er god undervisning?" Trygghet blir nevnt, både at studenter blir trygge av god undervisning, og at den som underviser må være trygg, nærmest som et imperativ. Men hvordan *blir* vi trygge, hvordan ser veien mot trygghet ut? Dillan (2004, s. 165) er inne på at læreren må gjennom sin egen prosess for å kunne romme det som kan komme i kjølvannet av undervisning i improvisasjon. Det er lett å bifalle dette, men det kan virke som om en skal være ferdig med sin egen prosess for å kunne undervise, for nærmest å være sikker på å kunne romme alt som måtte komme opp av usikkerhet og frykt hos eleven. I så tilfelle er dette, etter mitt skjønn, en umulighet. En kan aldri bli helt sikker, eller si at "nå er jeg ferdig med prosessen", men en kan derimot oppsøke situasjoner og rom hvor en stadig får øvd på den. Hun mener prosessen bør starte i utdanningen, noe som også er lett å bifalle, og som jeg for øvrig mener bør være tilfellet også for det å jobbe med bevisstgjøringen av kroppen, lyden og bevegelsen – gjerne i sammenheng. Hvis læreren skal være trygg, må trygghetsprosessen starte et sted, og om ikke før, så i hvert fall i utdanningen til det å lære andre å være trygge...

Kanskje er det noe å hente i opplevelsen av (kroppen gjennom) det estetiske. Kanskje ligger det her et utgangspunkt for bekreftelse av egne ressurser gjennom 'sensuous knowledge'. Vi er ikke først og fremst et løsrevet, tenkende hode, vi er først og fremst kropp, en kropp som oppfatter raskere enn intellektet. "Merleau-Ponty har særlig beskrevet 'kropslig rettethed' som den oprindelige erkendemåde, der er forudsætningen for enhver form for bevidsthed. Dermed er 'den levede krop' menneskers mest grundlæggende eksistensvilkår" (Fink-Jensen et al., 2003, s. 55).

Skulle jeg trekke ut tanker fra mitt eget arbeid, ville det i didaktisk sammenheng kretse rundt mellomrommet for stemmearbeid, *før* sjanger, stilart, uttrykk og artist...et rom for måter å lytte på, lytte til sin egen stemme; la lyd og rom spille sammen, la seg selv lyde og være, hva opplever jeg i min og andres lyd, uten å (be)dømme estetisk. I kunstnerisk sammenheng hører en kultivering av lyden med, en bearbeiding innen musikalske parametre og stilforståelse, men kanskje må lyden og nysgjerrigheten på lyden, få lov til å ta plass, være i rommet først, for å danne en erfaringsbakgrunn, en base å bygge en videre raffinering på, la lyden henge sammen med resten av kroppen. Kruse (2011)

skriver om det potensielt pinefulle, men likevel så viktige arbeidet som ligger i det jeg leser som utprøvingen av seg selv, det å være et foreløpig utrygt sted:

Jeg tror at ingenting er så lærerikt for en kunstner som å kunne betrakte sitt eget spontane uttrykk, slik det oppstår gjennom improvisasjon. Det kan være en traumatisk opplevelse for en musiker uten rutine i improvisasjon å lytte til et opptak av seg selv mens han improviserer, men innerst inne vet han samtidig at "dette er den jeg *er* som *skapende kunstner*". I enerom burde musikeren kunne lytte, lære og utvikle sin evne til å gi uttrykk for sin spontanitet, uten sjenanse...(Kruse, 2011, s. 54, utheving i original).

Slik er det kanskje noe å hente i det forskningsprosjektet Irwin kaller *Becoming pedagogical*: "*Becoming pedagogical* is all about lingering in this evolving space of possibility, recognizing that one never "becomes", but rather resides in a constant state of *becoming pedagogical*" (Irwin, 2012, s. 203).

## 10 Bunntekst

Nærheten til egen, skapende prosess kan gjøre det vanskelig å peke på og begrunne alle valg. Så det som ikke eksplisitt sies i denne refleksjonsteksten, må kanskje opplevelsen av "Lyden i mellomrommet" stå for. Er ikke det noe av estetikkens vesen, som Løgstrup antyder, å la noe få være usagt, også i den kunstneriske prosessen?

(...) For at kunne tolke må digteren hengive sig til åbenheden, hengive sig til det, der usigeligt ligger i den. Kun i rytme og klang, i billede og metafor kan det komme til orde. I almindelig forstand kan det ikke meddeles. Formidlingen sker kun på umiddelbar, suggestiv vis (gjengitt i Austring og Sørensen, 2006, s. 62).

Også i skrivingen er dette en erfaring... å akseptere at noe ikke kan *beskrives*, og at selve beskrivelsen fører til at det mistes av syne.

The writer desires to capture meaning in words. But the words constantly substitute themselves, destroy the things that they are meaning to bring into presence. And yet, at times, in a moment of transcendental bliss, the writer may experience the privilege of the gaze of Orpheus: the gaze that has penetrated the dark and momentarily has glanced to the other side. (...) In the space of the text we witness the birth of meaning and the death of meaning – or perhaps inceptual meaning becomes indistinguishable from the dark (van Manen, 2014, s. 143-144).

Å anerkjenne prosessen som fullgodt mål og samtidig være på vei mot et mål som en vet en aldri kan nå, er kanskje det nærmeste en kan komme måloppnåelse... på grensen mellom prosess og produkt, rom og mellomrom. Så skulle det kanskje være et *mellomrom* for med vilje å la det stå åpent, det rommet som trenger uttrykk, men som ikke nødvendigvis kan eller skal nås. Det finnes, men kanskje mer som det motsatte av usynlig, enn at det går an å peke på det, forklare det... for det er ved å *forklare*, at det kan glippe, svinne og tapes, i stedet for at det får være, at vi får være med det uten å forlange å få det hele. Som når Orpheus i Blanchot (van Manen, 2014, s. 141) sin tolkning med overlegg snudde seg for å se Euridike, i et forsøk på å gripe det u(be)gripelige, nå det unåelige, se det usynlige... Dermed mistet han det, og døden kom på nytt. Noe skal kanskje bare få være...væren.

## 11 Referanser

- Acousmatic sound. (2015). I *Wikipedia*. Hentet fra [https://en.wikipedia.org/wiki/Acoustic\\_sound](https://en.wikipedia.org/wiki/Acoustic_sound)
- Alarcón, X. (2014). Networked migrations: Listening to and performing the in-between space. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 10 (1). Hentet fra <http://liminalities.net/10-1/networked-migrations.pdf>
- Alterhaug, B. (2010). Improvisation as a phenomenon and tool for communication, interactive action and learning. I M. Santi (Red.), *Improvisation: Between technique and spontaneity* (s. 103-133). Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing.
- Austring, B. D., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring*. København: Hans Reitzels forlag.
- Bergsland, A. (2010). *Experiencing voices in electroacoustic Music* (Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet). Hentet fra <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:401162/FULLTEXT01.pdf>
- Biesta, G. (2004). "Mind the gap!" Communication and the educational relation. *Counterpoints: Studies in the Postmodern Theory of Education*, 259, 11-22.
- Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgdorff, H. (2009). *Artistic research within the fields of science*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Brewster, S. A., Murray-Smith, R., Visell, Y. & Williamson, J. (2013). Continuous auditory and tactile interaction design. I K. Franinović & S. Serafin (Red.), *Sonic interaction design* (s. 77-124). Massachusetts Institute of Tehnology.
- Bruner, J. S. (1970). *Om å lære*. Oslo: Dreyers Forlag.

- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia university press.
- Chion, M. (2009). *Guide to sound objects*. Hentet fra [https://monoskop.org/images/0/01/Chion\\_Michel\\_Guide\\_To\\_Sound\\_Objects\\_Pierre\\_Schaeffer\\_and\\_Musical\\_Research.pdf](https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf)
- de Bono, E. (2016). *Lateral thinking*. Hentet fra <http://www.edwdebono.com/#!/lateral-thinking/ge912>
- Dewey, J. (2008). "Å gjøre en erfaring" fra *Art as experience (1934)*. I K. Bale og A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (s. 196-213). Oslo: Universitetsforlaget.
- Dillan, L. (2004). Improvisasjon. I G. Johansen, S. Kalnes og Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer: Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* (s. 164-179). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Drever, J. L. (2002). Soundscape composition: The convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7(01), 21-27.
- Ertesvåg, F. (2015, 11. november). Skoleforsker: – Oslo-skolens prøveregime er angstfremkallende. *VG*. Hentet fra <http://www.vg.no>
- Estill, J. (2005). *Estill voice training level one: Figures for voice control*. [s.l.] Estill voice training systems international.
- Estill, J. (2005). *Estill voice training level two: Figure combinations for six voice qualities*. [s.l.] Estill voice training systems international.
- Fagerheim, P. (2012). Musikalske praksiser i sosiale mellomrom: Refleksjoner omkring relasjonelle aspekter i kunst, estetikk og populærmusikk. *Norsk tidsskrift for musikkforskning*, 1.

- Franinović, K. & Serafin, S. (Red.). (2013). *Sonic interaction design*. Massachusetts institute of technology.
- Hocking, B., Haskell, J., Linds, W. (2001). *Unfolding bodymind: Exploring possibility through education*. Brandon: Foundation for educational renewal.
- Horneland, L. (2016). (2015, 18. desember). *Lyden i mellomrommet*. Hentet fra <http://linehorneland.no/artikkel/lyden-i-mellomrommet>
- Hübner, F. (2015). *Hard times: Lecture performance as gestural approach to developing artistic work-in-progress*. (Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Utrecht University of the Arts). Hentet fra <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045>
- Imsen, G. (2016, 9. mars). Den nasjonale målfesten. *Klassekampen*, s. 22-23.
- Interesse. (2015). I *Bokmålsordboka*. Hentet fra <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=interesse&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>
- Irwin, R. L. (2013). Becoming a/r/tography. *Studies in art education*, 54(3), 198-215.
- Janssen, B. (2010). Spatial context as musical expression. *Proceedings of the 3rd international conference of students of systematic musicology*. Cambridge, UK, 13-15. september. Hentet fra <http://beritjanssen.com/Texts/Janssen2010.pdf>
- Johannessen, K. S. (2000). Kunnskapenes ulike artikulasjonsmodi: En skisse av visse grunntrekk ved vårt tause grep på virkeligheten. *Uniped* 22(3), 23-37.
- Jørgensenutvalget. (2007). *Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid* (rapport fra arbeidsgruppe under UHR, februar 2007). Hentet fra [http://www.uhr.no/documents/vekt\\_paa\\_kunst.pdf](http://www.uhr.no/documents/vekt_paa_kunst.pdf)
- Kinayoglu, G. (2008). JAE review. *Journal of Architectural Education*, 61(4), 139-141.
- Kjørup, S. (2006). *Another way of knowing: Baumgarten, aesthetics, and the concept of sensuous cognition*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.

- Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner*. Oslo: Unipub.
- Lakoff, G. og Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lossius, T. (2004, 3. februar). Acousmatic music defined. [Blogginnlegg]. Hentet fra <http://trondlossius.no/articles/91-acousmatic-music-defined>
- Lossius, T. (2010, 27. juli). Ekkofisk. [Blogginnlegg]. Hentet fra <http://trondlossius.no/works/6-ekkofisk-2000-01>
- Mannes, E. (Manusforfatter og regissør). (2005). *The music instinct: Science and song*. [Videoklipp]. Hentet 9. mai 2016 fra <https://youtu.be/m5pwSMDTD4M?t=6m28s>
- Medium. (2016). I *Bokmålsordboka*. Hentet fra [http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=medium&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&ant\\_okmaal=+&ordbok=bokmaal](http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=medium&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&ant_okmaal=+&ordbok=bokmaal)
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og ånden*. Oslo: Pax.
- Mermikides, M. [The British Library]. (2013, 18. april). *Inspiring science 2013: Your creative brain*. [Videoklipp]. Hentet fra <https://youtu.be/7ts7yppM2wk?t=1h20m36s>
- Nielsen, F. V. (1998). *Alemen musikkdidaktik* (2. utg.). København: Akademisk forlag.
- Nilssen, V. (2012). *Analyse i kvalitative studier: Den skrivende forskeren*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Obert, K. B., & Chicurel, S. R. (2005). *Geography of the voice: Anatomy of an Adam's apple* (2. utg.). Estill Voice Training Systems International.
- Parkes, B. R. (2011). *Affective spatialities in the acousmatic arts* (Mastergradsoppgave, School of creative and cultural studies, College of arts, University of Glasgow). Hentet fra <http://theses.gla.ac.uk/3372/1/2011parkesmmus.pdf>

- Pierre Schaeffer. (2015). I *Wikipedia*. Hentet fra  
[https://no.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Schaeffer](https://no.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer)
- Refleksjon. (2016). I *Wikipedia*. Hentet fra <https://no.wikipedia.org/wiki/Refleksjon>
- Rinott, M., Rocchesso, D. & Serafin, S. (2013). Pedagogical approaches and methods. I  
K. Franinović & S. Serafin (Red.), *Sonic interaction design* (s. 125-150).  
Massachusetts institute of technology.
- Rønholt, H., Holgersen, S., Fink-Jensen, K., & Nielsen, A. M. (2003). *Video i  
pædagogisk forskning: Krop og udtryk i bevægelse*. København: Hovedland.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the  
world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2006). I have never seen a sound. *Environmental & Architectural  
Phenomenology*, 17(2), 10-15. Hentet fra  
<http://www.arch.ksu.edu/seamon/50%2006%20spr%2017%202.pdf>
- Slotnæs, M. K. (2016, 11, mars). Kåring: Fantastiske formidlere. *Morgenbladet*. Hentet  
fra <https://morgenbladet.no>
- Sparbo, N. (2014). *Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming*  
(Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, Kunsthøgskolen i Oslo).  
Hentet fra <http://sparbo.com/forskning/refleksjon.html>
- Tamm, E. (1988). *Brian Eno: His music and the vertical color of sound*. London: Faber  
& Faber.
- Thoresen, L. (2006). *The aural sonology project*. Hentet fra  
[http://www.lasethoresen.com/research\\_sonology.htm](http://www.lasethoresen.com/research_sonology.htm)
- van Manen, M. (2014). *Phenomenology of practice: Meaning-giving methods in  
phenomenological research and writing*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.



---

Walsh, M. (1982, 20. september). The heart is back in the game. *Time Magazine*, s. 56-58.

Young, L. M. (2015, 19. august). La Monte Young is still patiently working on a glacial scale. *The New York Times*. Hentet fra <http://www.nytimes.com>

## 12 Vedlegg

I Foto





















# Lyden i mellomrommet

Trø i lydlandskap – en interaktiv vokalinstallasjon

**Masterprosjekt  
Line Horneland/HSH/2016**

Sola ruinkirke

Torsdag 14/1 kl. 17-19

Fredag 15/1 kl. 17-19

Lørdag 16/1 kl. 12-15

Søndag 17/1 kl. 12-15

gratis inngang

takk til Sola kulturhus



# Sola ruinkirke

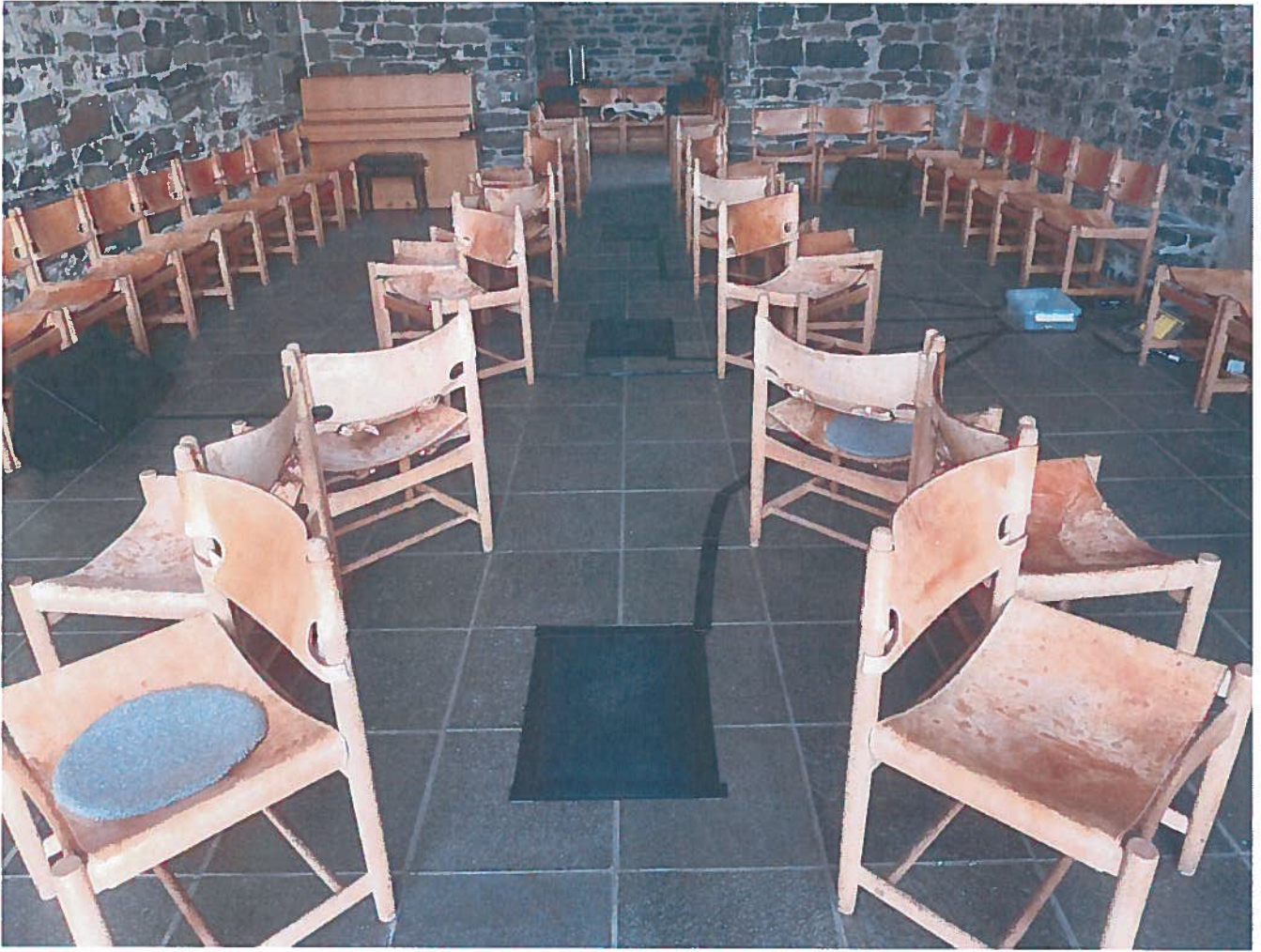
Rogalands avis 14. januar  
2016

**SOLA RUINKIRKE:** I kveld og fram til og med søndag framføres den interaktive vokalin-stallasjonen «Lyden i mellomrommet». Det skjer i Sola ruinkirke. Prosjektet bygger på en produksjon hvor vokale lyd-landskap, spatialitet og lytte-opplevelse sammen danner en helhet.

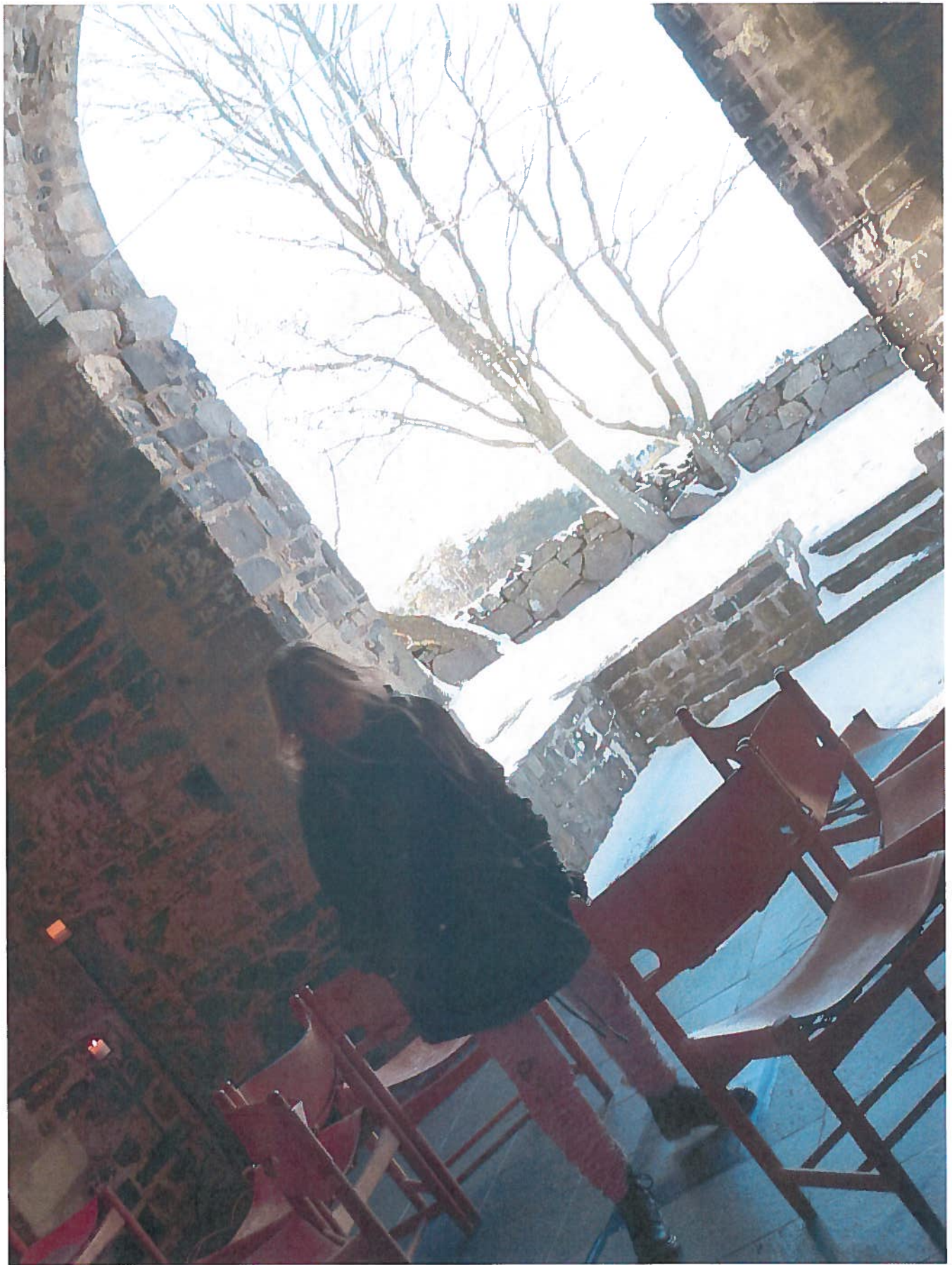








































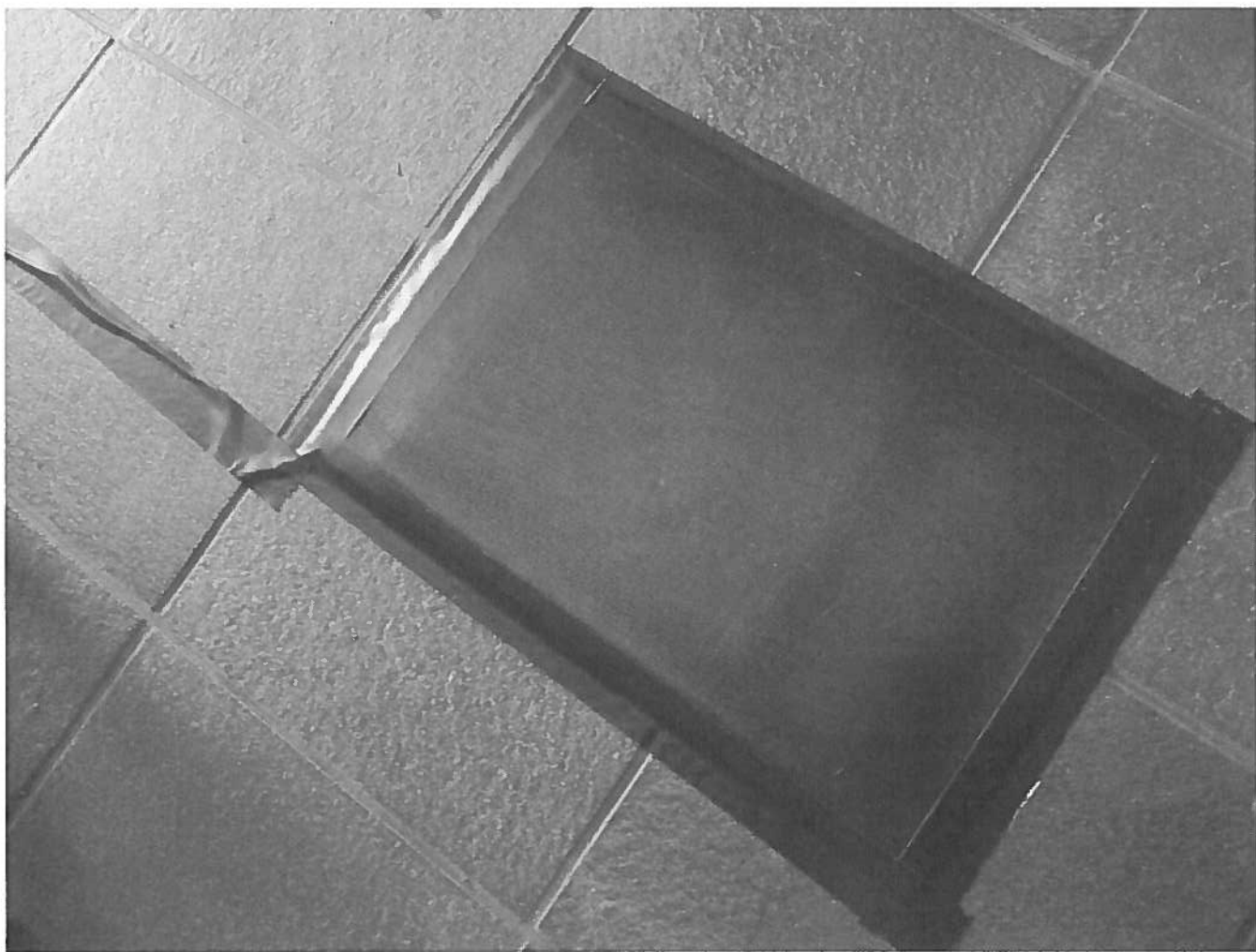




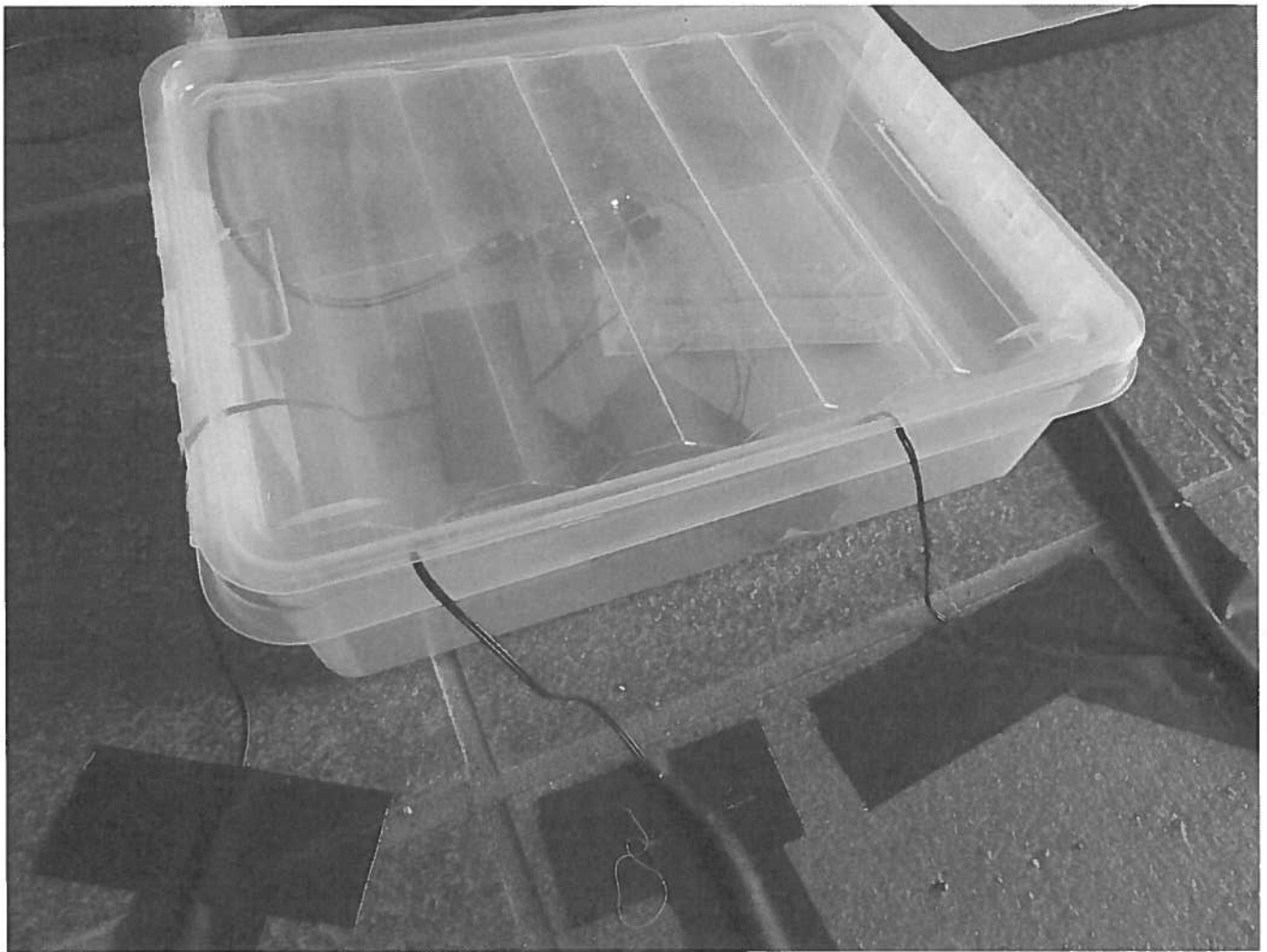






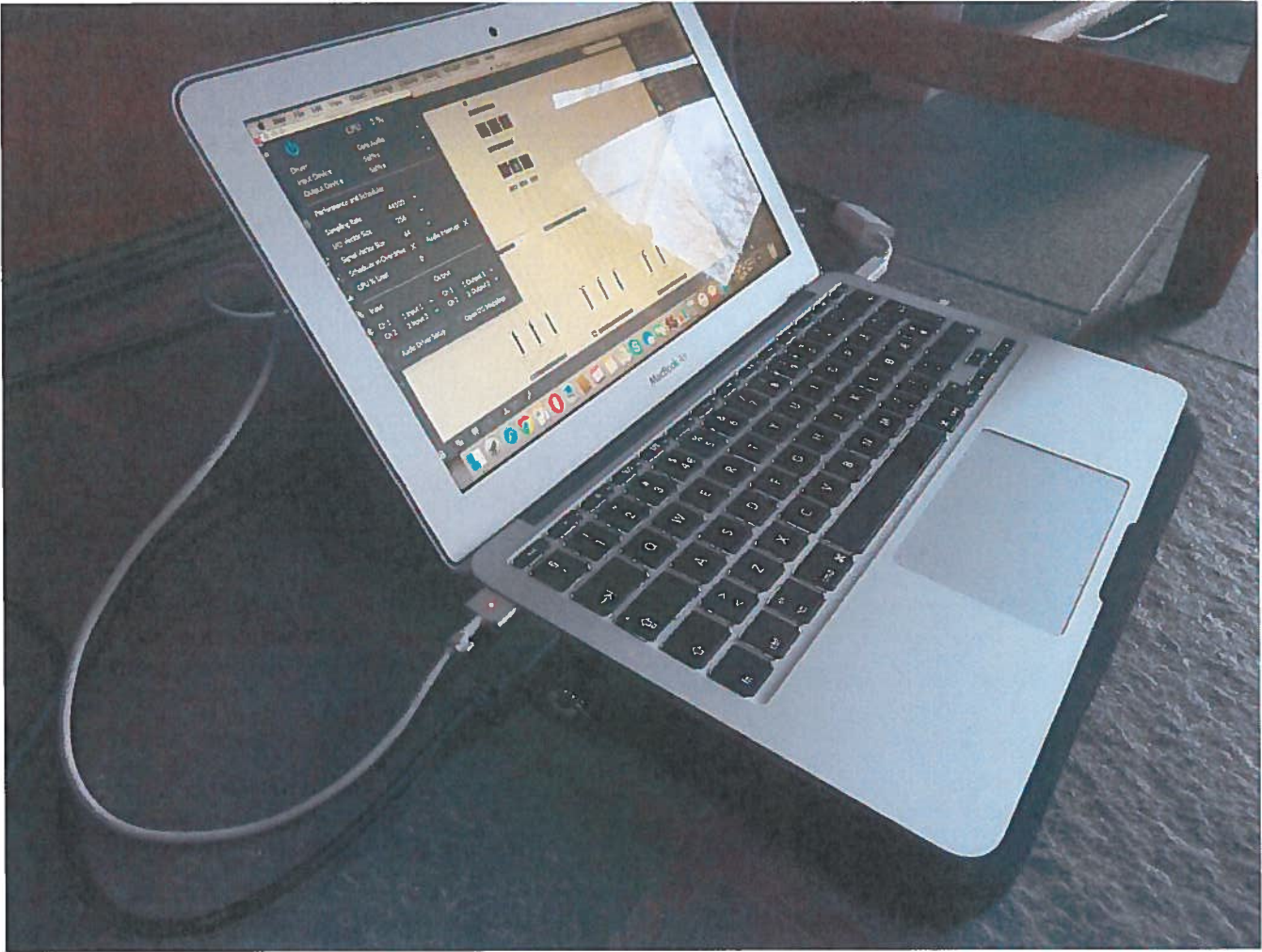








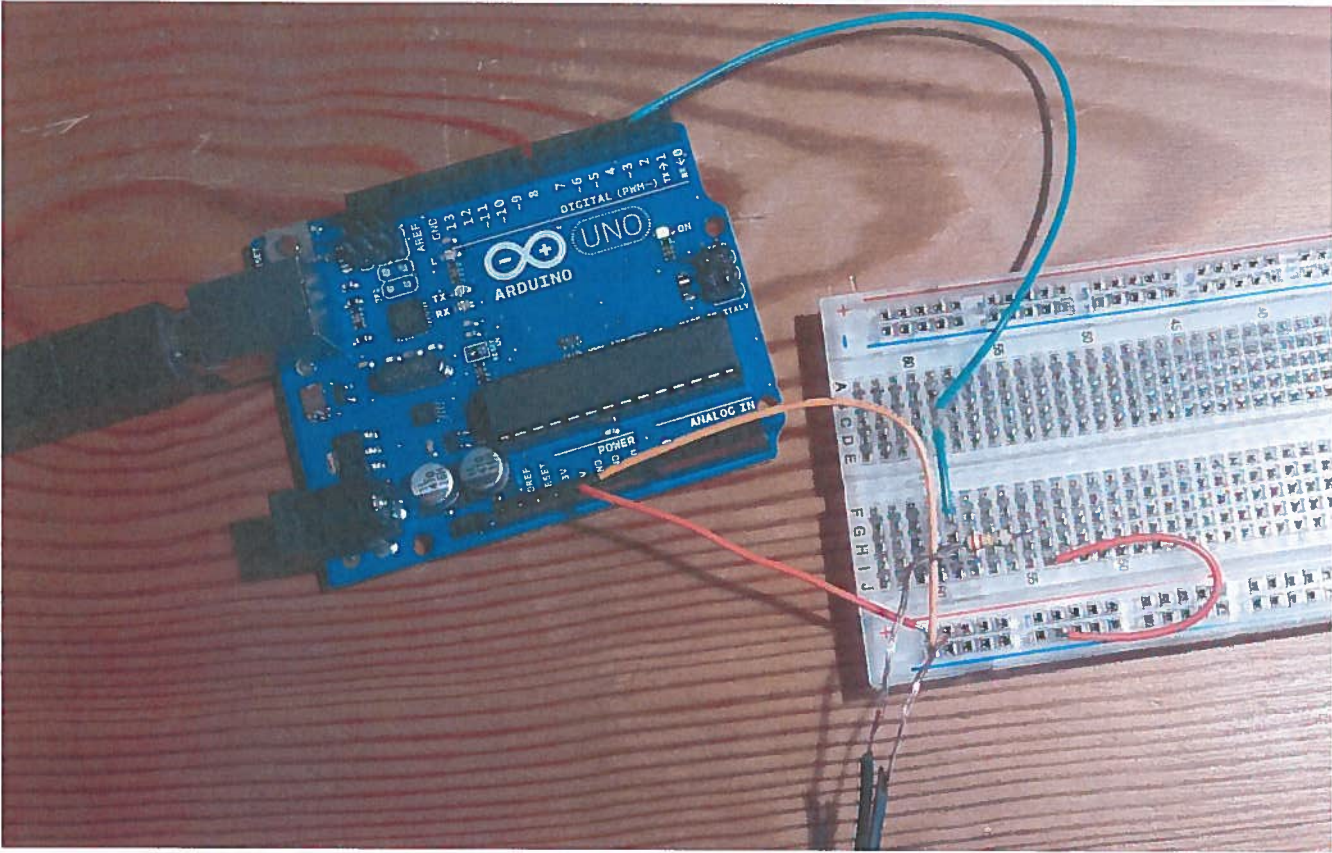




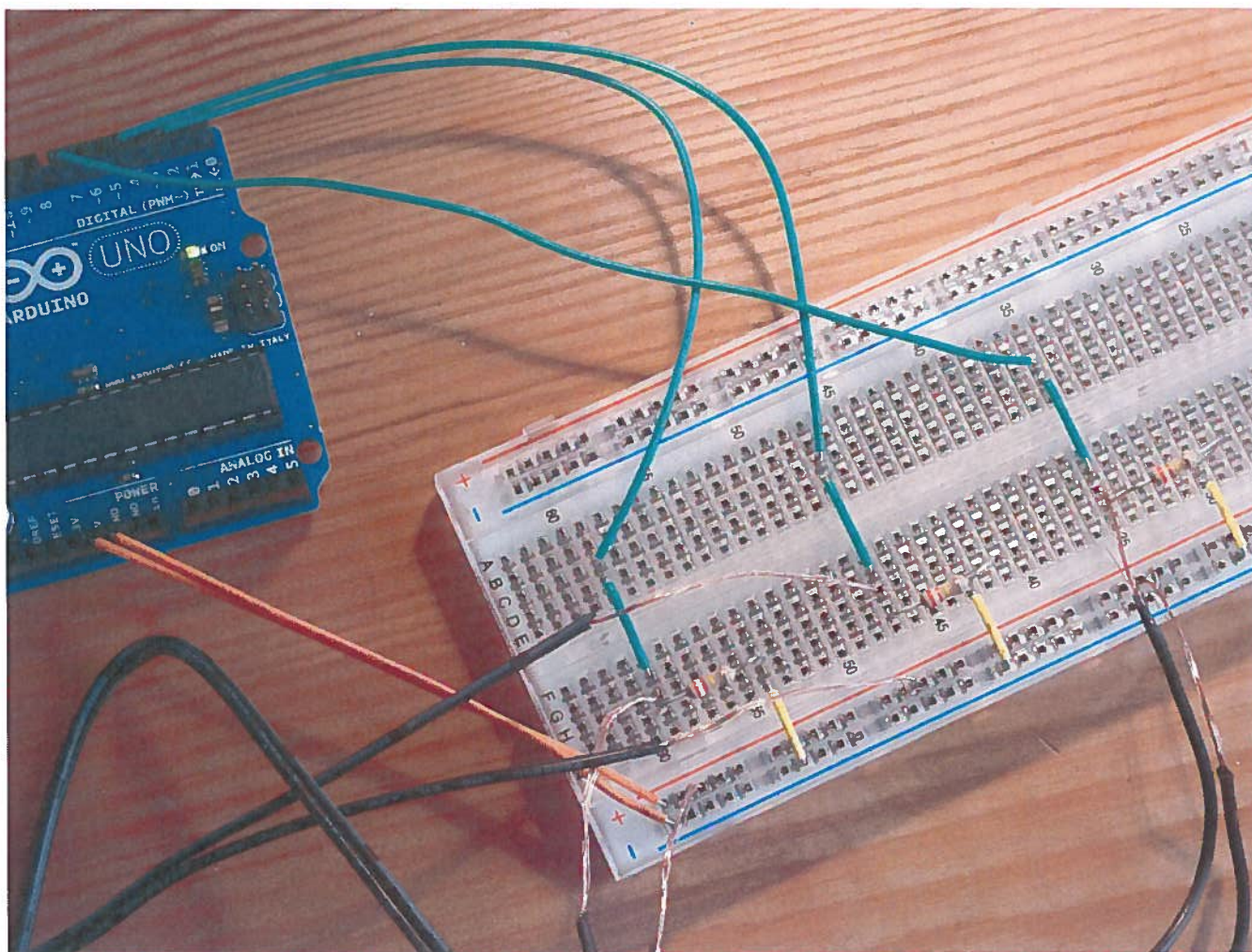


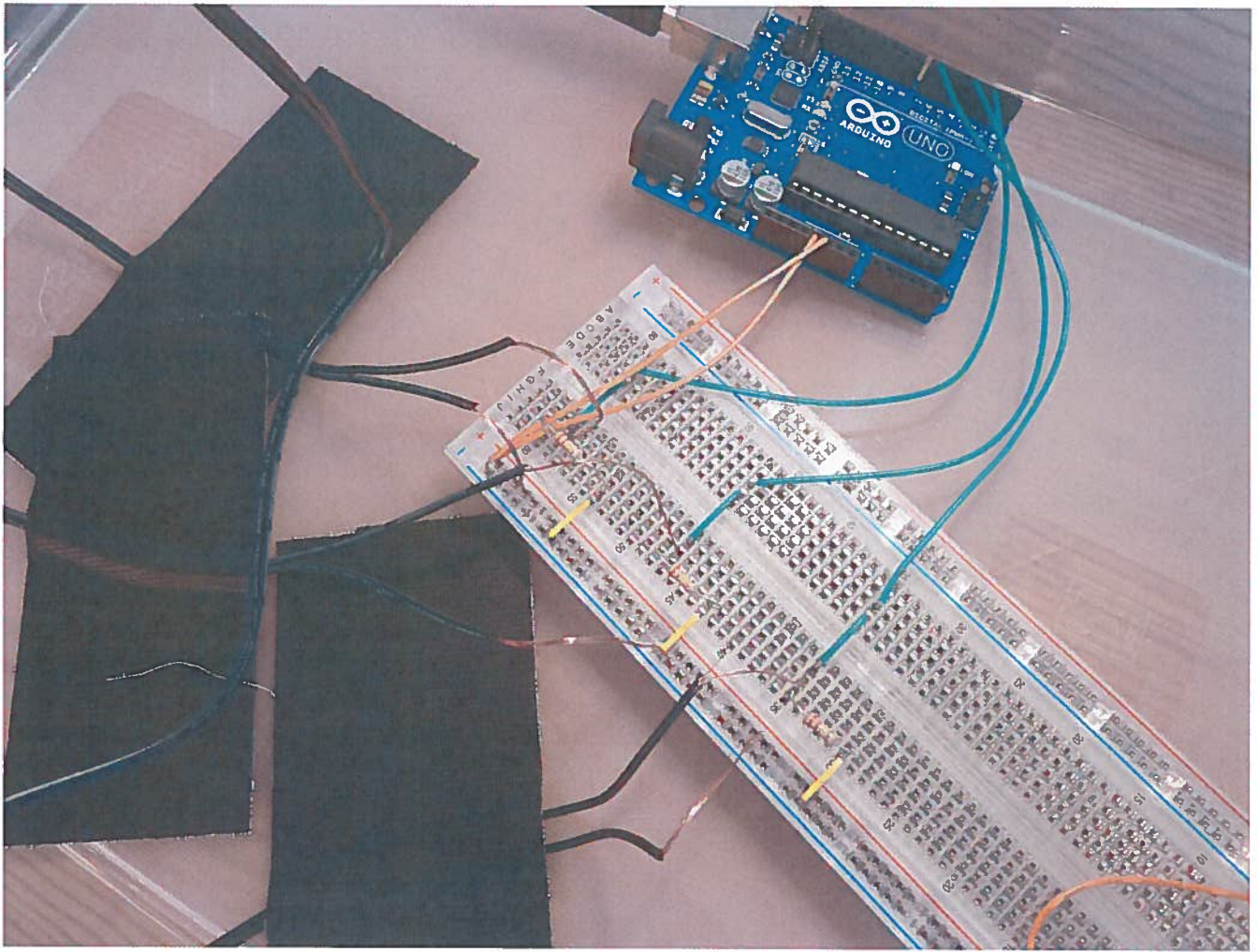




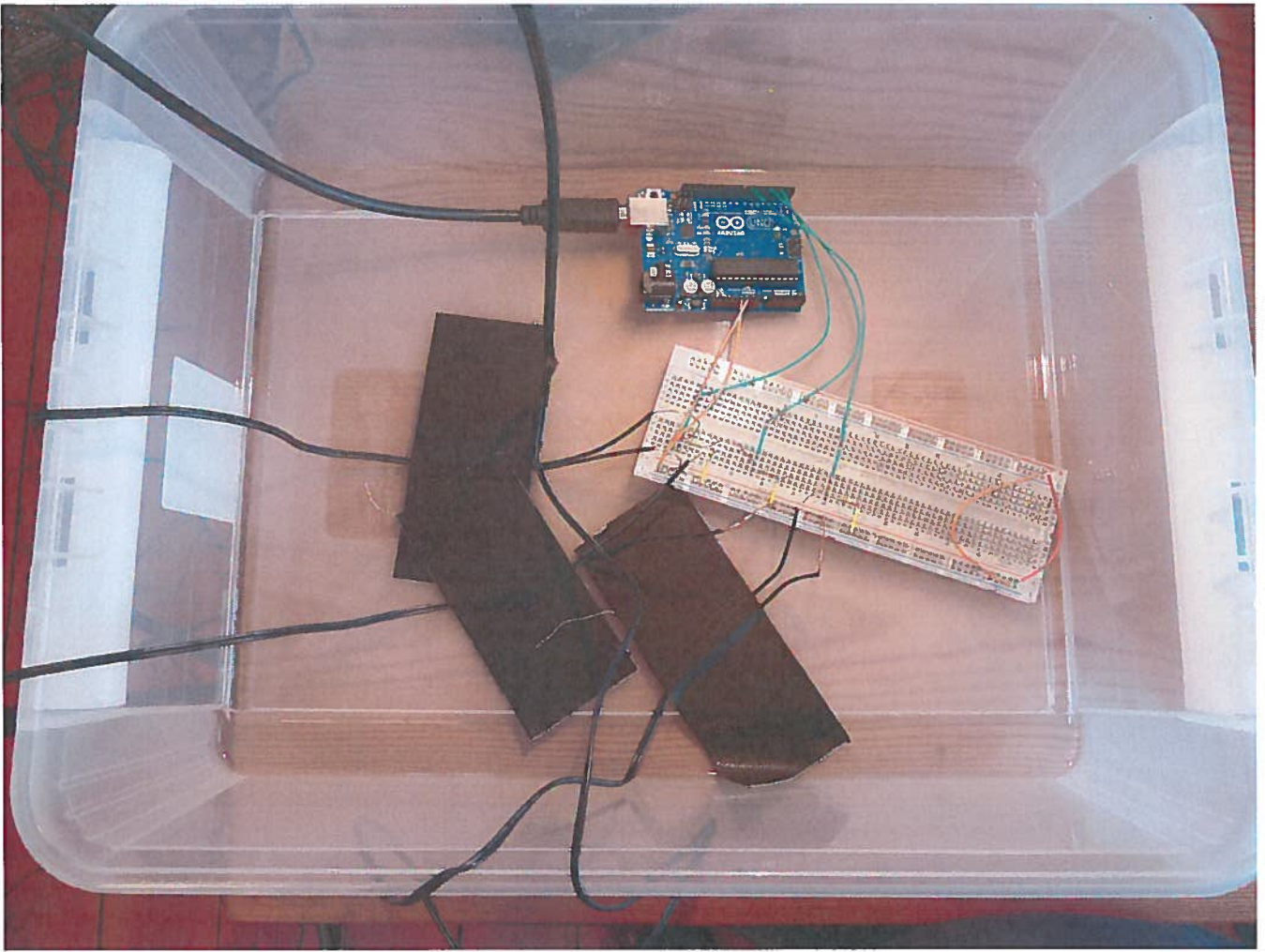


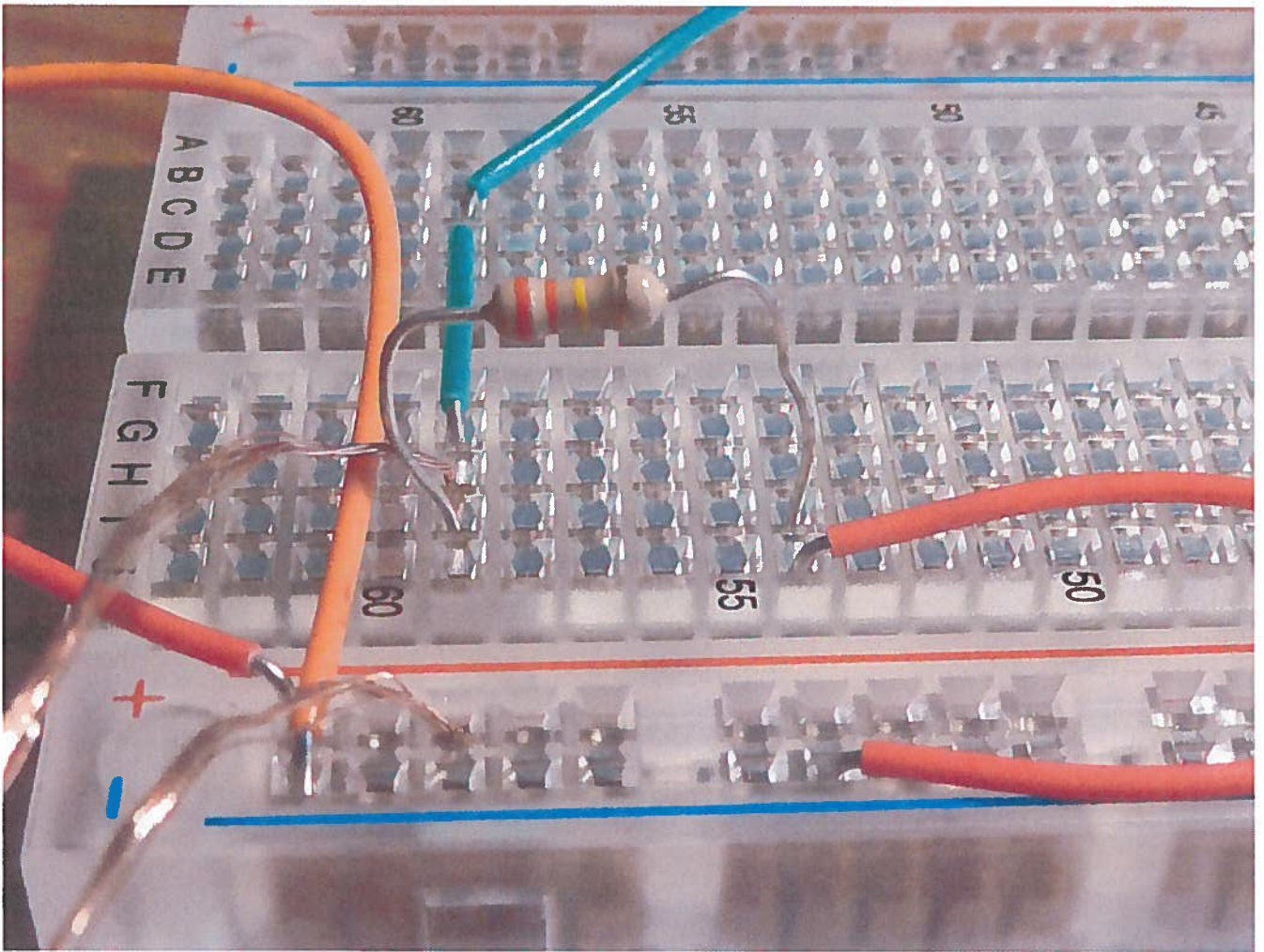








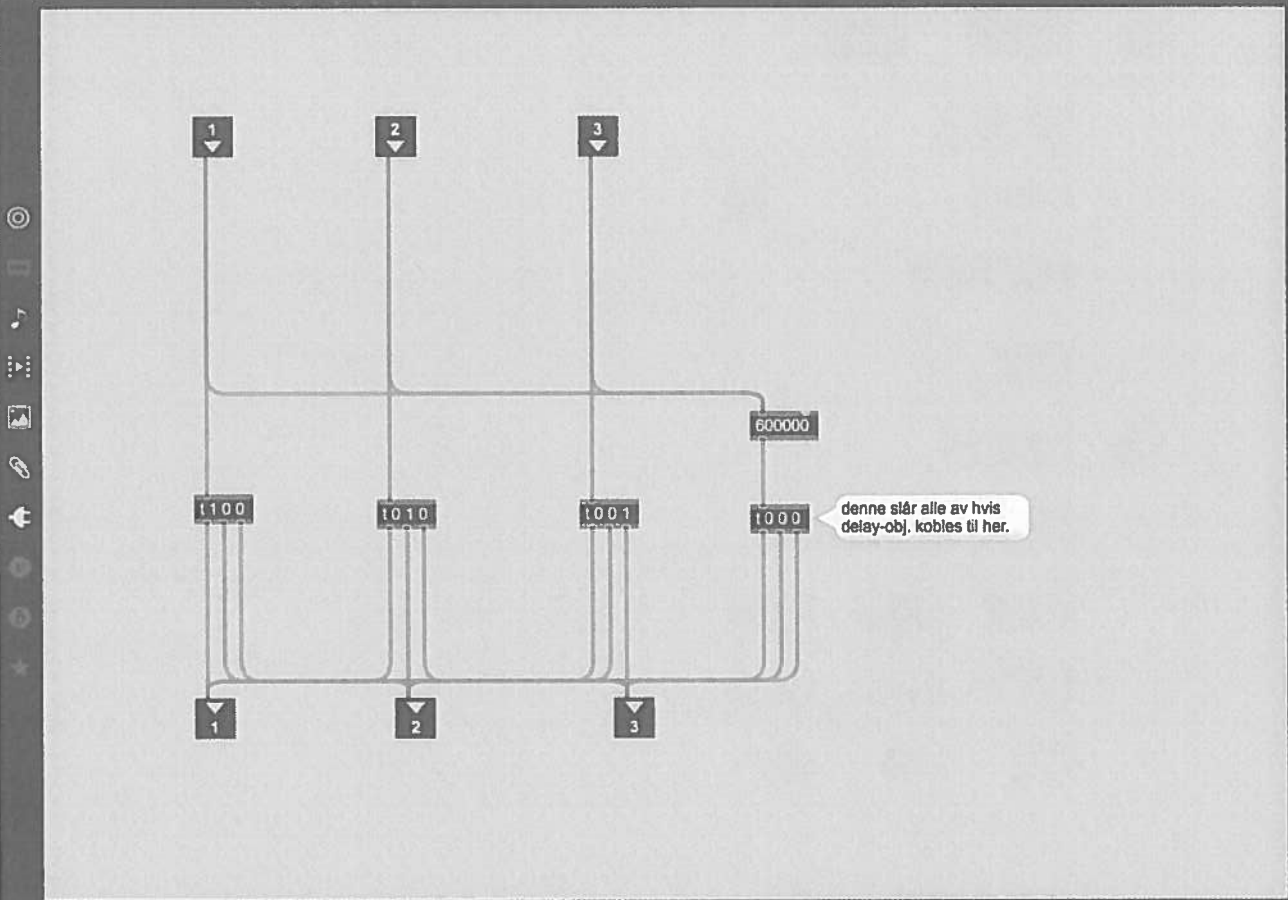




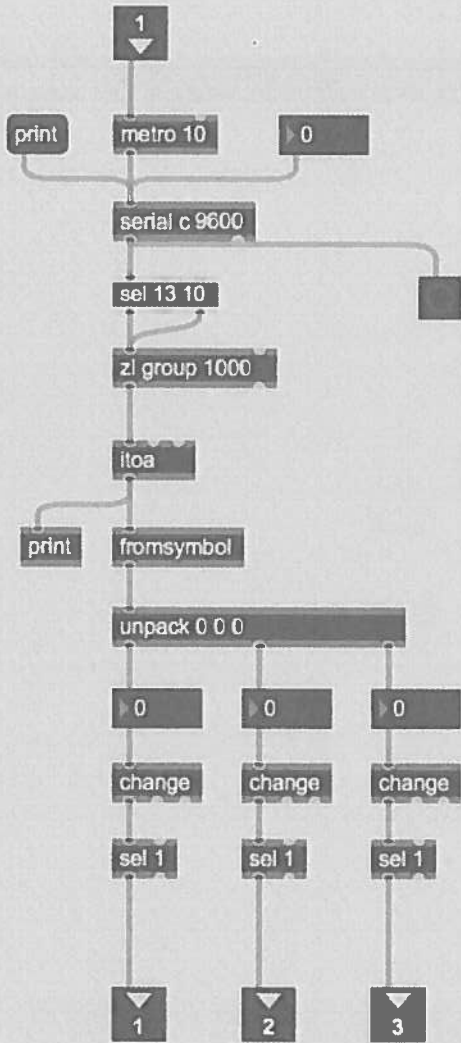


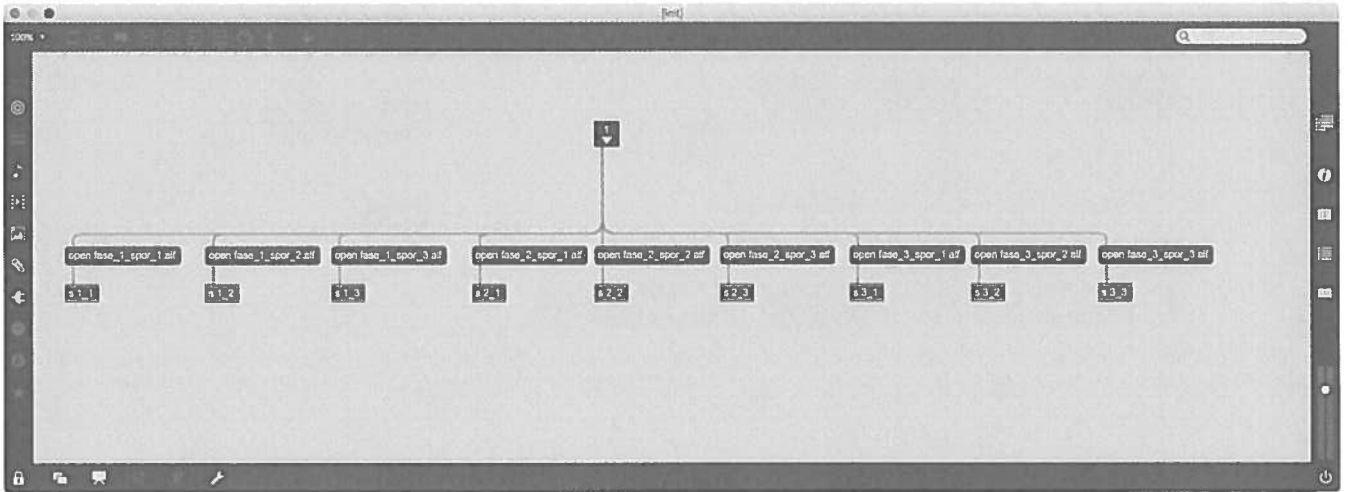


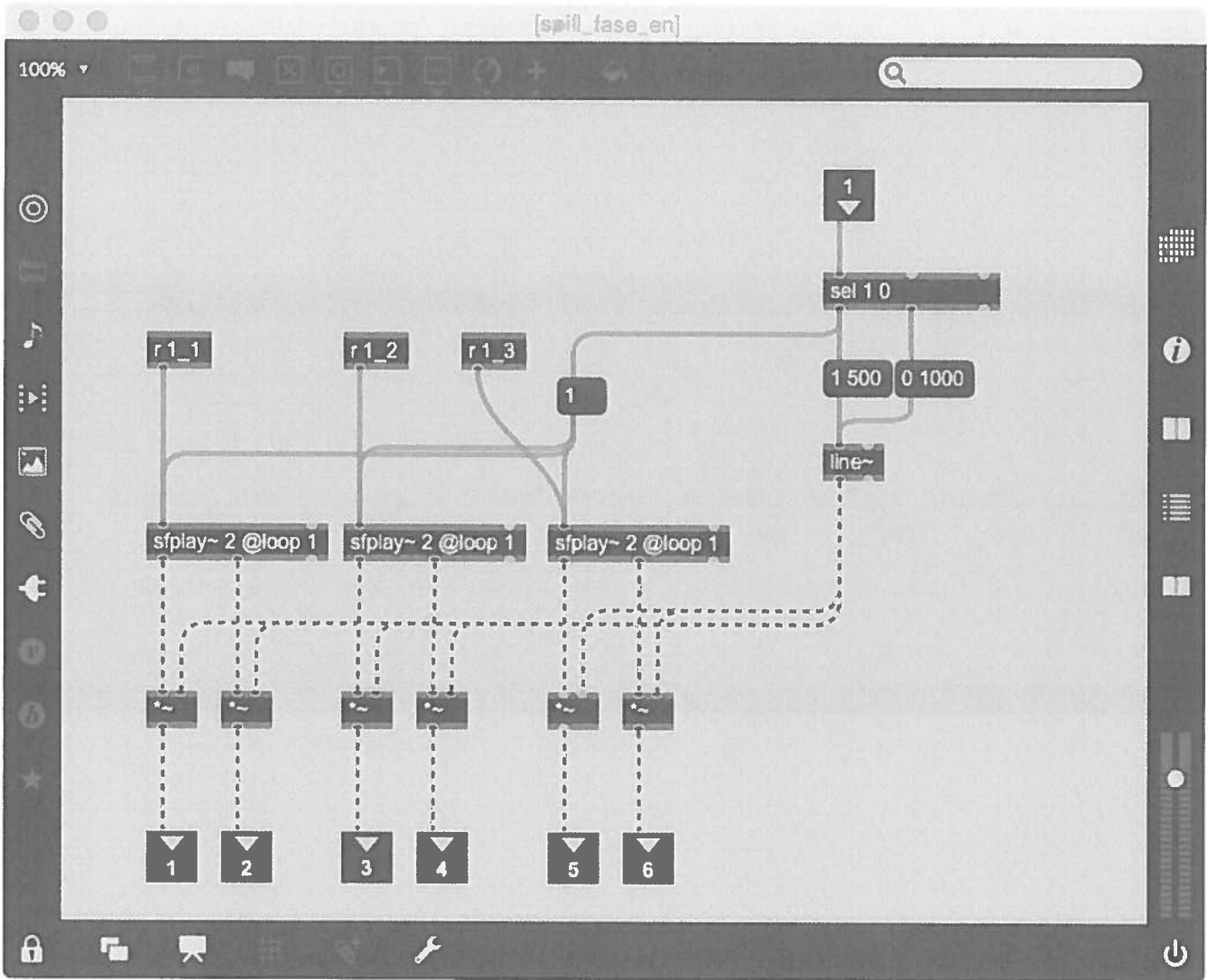


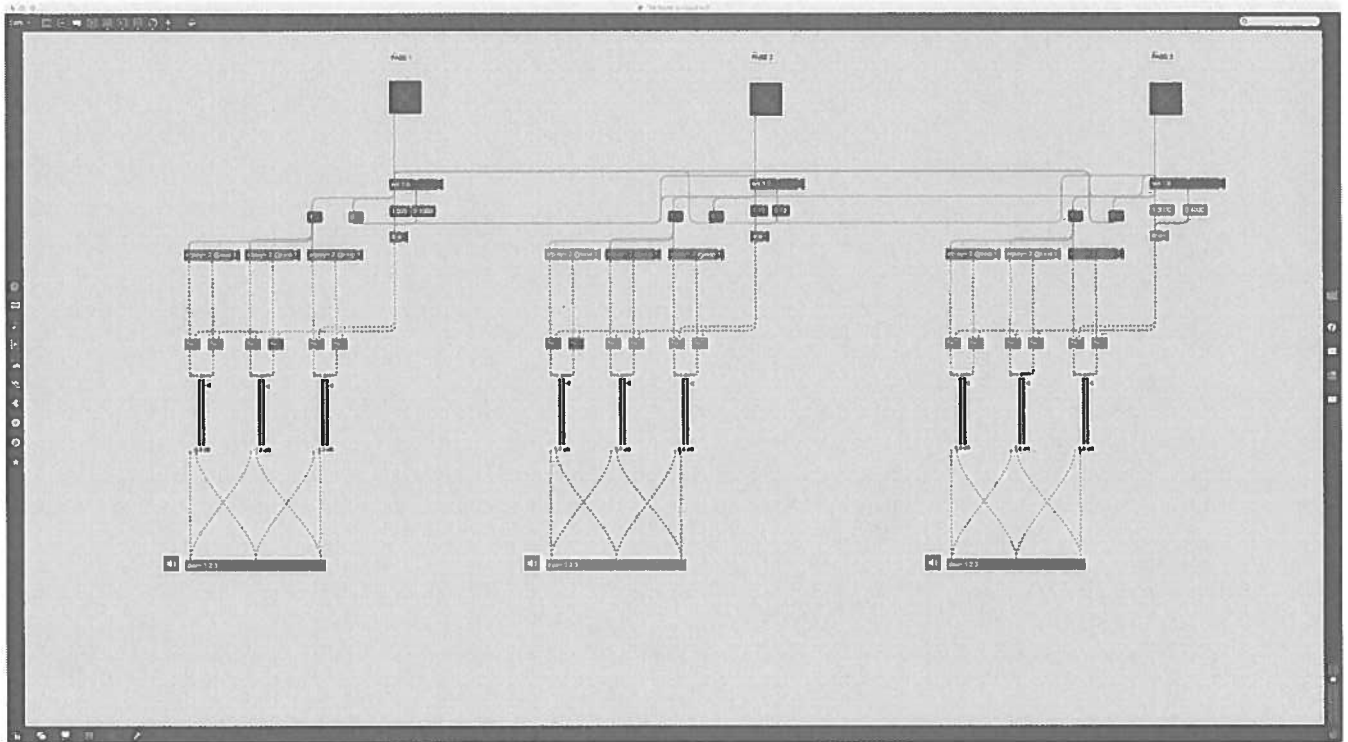








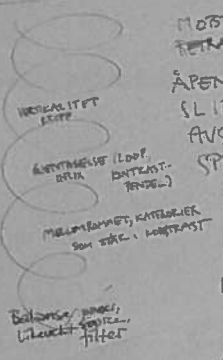






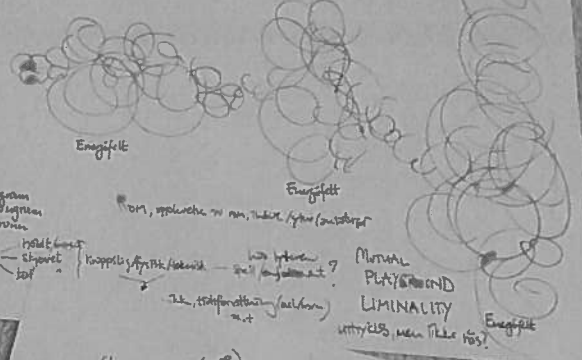
RAMPE LYDMÅL

MOTSTAND  
 FRIKESJON / ENTRIKESJON  
 LUKKET  
 HOLD / ALBUKALD  
 SPENNING  
 FORTETNING  
 KORT, PUNKT  
 ABRUPT  
 MELODI / HARMONIKK



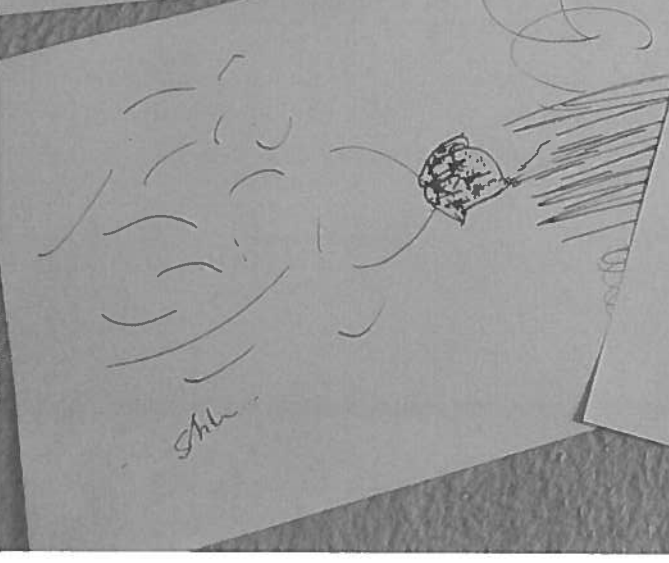
MOTSTANDSLEKHEIT  
 TETRAKSION  
 ÅPEN  
 SLIPP / FRISLIPP  
 AVSPENNING  
 SPREDT, STILLHET  
 LAKT, STRUKT  
 ONSETS ...  
 KLINGORIENTERT

Et strekk og handlinger som utvikler elementer for avslutningen av det forrige. Lag fokus ut over/under som en bevegelse og inn i rommet. Overlapping, kontinuitet. Fortsettelse, uttenning/slutt. (Analogt)



Behovene  
 Mellomrommet  
 Program  
 verdi - hold  
 - sporet  
 - for  
 hold  
 - sporet  
 - for  
 hold  
 - sporet  
 - for

MUTUAL  
 PLAY/SECOND  
 LIMINALITY  
 LIMINALITY  
 LITTELS, men ikke for?



ÅPNE OPP(OVER)

VERTIKAL (TD)

(MELAN) ROM

VÆREN

INNTRIK SKYLE  
 ↳ UTTRAK

DYNAMISK STILLST

BOUNDSCAPE

MEDITASJON

SPIRITUALITY / BOUNDARY (in total open)

SENSUOUS KNOWLEDGE

KATEGORI - TIDELINJE  
 ROMME - MED FOR PÅLIT

SØN K. SLENDE





## II Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste, meldeskjema



## MELDESKJEMA

Meldeskjema (versjon 1.4) for forsknings- og studentprosjekt som medfører meldeplikt eller konsesjonsplikt (jf. personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter).

1. Intro		
Samles det inn direkte personidentifiserende opplysninger?	Ja ● Nei ○	En person vil være direkte identifiserbar via navn, personnummer, eller andre personentydige kjennetegn.
Hvis ja, hvilke?	<input checked="" type="checkbox"/> Navn <input type="checkbox"/> 11-sifret fødselsnummer <input type="checkbox"/> Adresse <input type="checkbox"/> E-post <input type="checkbox"/> Telefonnummer <input checked="" type="checkbox"/> Annet	Les mer om hva <a href="#">personopplysninger</a> .  NB! Selv om opplysningene skal anonymiseres i oppgave/rapport, må det krysses av dersom det skal innhentes/registreres personidentifiserende opplysninger i forbindelse med prosjektet.
Annet, spesifiser hvilke	videoopptak	
Skal direkte personidentifiserende opplysninger kobles til datamaterialet (koblingsnøkkel)?	Ja ○ Nei ●	Merk at meldeplikten utløses selv om du ikke får tilgang til koblingsnøkkel, slik fremgangsmåten ofte er når man benytter en <a href="#">databehandler</a>
Samles det inn bakgrunnsopplysninger som kan identifisere enkeltpersoner (indirekte personidentifiserende opplysninger)?	Ja ○ Nei ●	En person vil være indirekte identifiserbar dersom det er mulig å identifisere vedkommende gjennom bakgrunnsopplysninger som for eksempel bostedskommune eller arbeidsplass/skole kombinert med opplysninger som alder, kjønn, yrke, diagnose, etc.
Hvis ja, hvilke		NB! For at stemme skal regnes som personidentifiserende, må denne bli registrert i kombinasjon med andre opplysninger, slik at personer kan gjenkjennes.
Skal det registreres personopplysninger (direkte/indirekte/via IP-/epost adresse, etc) ved hjelp av nettbaserte spørreskjema?	Ja ○ Nei ●	Les mer om <a href="#">nettbaserte spørreskjema</a> .
Blir det registrert personopplysninger på digitale bilde- eller videoopptak?	Ja ● Nei ○	Bilde/videoopptak av ansikter vil regnes som personidentifiserende.
Søkes det vurdering fra REK om hvorvidt prosjektet er omfattet av helseforskningsloven?	Ja ○ Nei ●	NB! Dersom REK (Regional Komité for medisinsk og helsefaglig forskningsetikk) har vurdert prosjektet som helseforskning, er det ikke nødvendig å sende inn meldeskjema til personvernombudet (NB! Gjelder ikke prosjekter som skal benytte data fra pseudonyme helseregistre).  Dersom tilbakemelding fra REK ikke foreligger, anbefaler vi at du avventer videre utfylling til svar fra REK foreligger.
2. Prosjektittel		
Prosjektittel	Lyd, rom, lytteopplevelse (masteroppgave)	Oppgi prosjektets tittel. NB! Dette kan ikke være «Masteroppgave» eller liknende, navnet må beskrive prosjektets innhold.
3. Behandlingsansvarlig institusjon		
Institusjon	Høgskolen Stord/Haugesund	Velg den institusjonen du er tilknyttet. Alle nivå må oppgis. Ved studentprosjekt er det studentens tilknytning som er avgjørende. Dersom institusjonen ikke finnes på listen, har den ikke avtale med NSD som personvernombud. Vennligst ta kontakt med institusjonen.
Avdeling/Fakultet	Avdeling for lærerutdanning og kulturfag	
Institutt		
4. Daglig ansvarlig (forsker, veileder, stipendiat)		

Fornavn	Magne	<p>Før opp navnet på den som har det daglige ansvaret for prosjektet. Veileder er vanligvis daglig ansvarlig ved studentprosjekt.</p> <p>Veileder og student må være tilknyttet samme institusjon. Dersom studenten har eksterne veileder, kanveileder eller fagansvarlig ved studiestedet stå som daglig ansvarlig.</p> <p>Arbeidssted må være tilknyttet behandlingsansvarlig institusjon, f.eks. underavdeling, institutt etc.</p> <p>NB! Det er viktig at du oppgir en e-postadresse som brukes aktivt. Vennligst gi oss beskjed dersom den endres.</p>
Etternavn	Espeland	
Stilling	Professor	
Telefon	53491367	
Mobil	90069940	
E-post	Magne.Espeland@hsh.no	
Alternativ e-post	Magne.Espeland@hsh.no	
Arbeidssted	Høgskolen Stord/Haugesund	
Adresse (arb.)	Klingenbergvegen 8	
Postnr./sted (arb.sted)	5414 Stord	
Sted (arb.sted)	Stord	
<b>5. Student (master, bachelor)</b>		
Studentprosjekt	Ja ● Nei ○	Dersom det er flere studenter som samarbeider om et prosjekt, skal det velges en kontaktperson som føres opp her. Øvrige studenter kan føres opp under pkt 10.
Fornavn	Line	
Etternavn	Horneland	
Telefon	51561037	
Mobil	48126507	
E-post	line.horneland@gmail.com	
Alternativ e-post	line.horneland@gmail.com	
Privatadresse	Jelsagata 36	
Postnr./sted (privatadr.)	4012 Stavanger	
Sted (arb.sted)	Stavanger	
Type oppgave	<input checked="" type="radio"/> Masteroppgave <input type="radio"/> Bacheloroppgave <input type="radio"/> Semesteroppgave <input type="radio"/> Annet	
<b>6. Formålet med prosjektet</b>		
Formål	<p>Prosjektets formål er, med utgangspunkt i en kunstproduksjon, å se på sammenhenger mellom rom, lyd og lytteopplevelse. Lyttere inviteres til å oppleve et musikalsk verk, situert i en kirke, hvor de etterpå vil dele den lytteopplevelsen de har hatt.</p> <p>1) I hvilken grad finnes det sammenhenger mellom spatialitet, loopede vokalkomposisjoner igangsatt via sensorer, og lytters opplevelse av 'sensuous knowledge'?</p> <p>Underspørsmål til 1: Hvordan kan slike sammenhenger beskrives og forklares?</p> <p>2) Hvordan kan interaksjonsdesign og bruken av sensorer for å utløse de ulike fasene i vokalkomposisjonen via lytters bevegelse i rommet, påvirke lytters opplevelse?</p> <p>Underspørsmål til 2: Hvordan kan denne lytteopplevelsen beskrives og forklares?</p>	Redegjør kort for prosjektets formål, problemstilling, forskningsspørsmål e.l.
<b>7. Hvilke personer skal det innhentes personopplysninger om (utvalg)?</b>		

Kryss av for utvalg	<input type="checkbox"/> Barnehagebarn <input type="checkbox"/> Skoleelever <input type="checkbox"/> Pasienter <input type="checkbox"/> Brukere/klienter/kunder <input type="checkbox"/> Ansatte <input type="checkbox"/> Barnevernsbarn <input type="checkbox"/> Lærere <input type="checkbox"/> Helsepersonell <input type="checkbox"/> Asylsøkere <input checked="" type="checkbox"/> Andre	
Beskriv utvalg/deltakere	Voksne.	Med utvalg menes dem som deltar i undersøkelsen eller dem det innhentes opplysninger om.
Rekruttering/trekking	Eget nettverk.	Beskriv hvordan utvalget trekkes eller rekrutteres og oppgi hvem som foretar den. Et utvalg kan trekkes fra registre som f.eks. Folkeregisteret, SSB-registre, pasientregistre, eller det kan rekrutteres gjennom f.eks. en bedrift, skole, idrettsmiljø eller eget nettverk.
Førstegangskontakt	Kontakt opprettes via e-post/telefon/direkte kontakt.	Beskriv hvordan kontakt med utvalget blir opprettet og av hvem.  Les mer om dette på <a href="#">temasidene</a> .
Alder på utvalget	<input type="checkbox"/> Barn (0-15 år) <input type="checkbox"/> Ungdom (16-17 år) <input checked="" type="checkbox"/> Voksne (over 18 år)	Les om forskning som involverer <a href="#">barn</a> på våre nettsider.
Omtrentlig antall personer som inngår i utvalget	30	
Samles det inn sensitive personopplysninger?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Les mer om <a href="#">sensitive opplysninger</a> .
Hvis ja, hvilke?	<input type="checkbox"/> Rasemessig eller etnisk bakgrunn, eller politisk, filosofisk eller religiøs oppfatning <input type="checkbox"/> At en person har vært mistenkt, siktet, tiltalt eller dømt for en straffbar handling <input type="checkbox"/> Helseforhold <input type="checkbox"/> Seksuelle forhold <input type="checkbox"/> Medlemskap i fagforeninger	
Inkluderes det myndige personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Les mer om <a href="#">pasienter, brukere og personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse</a> .
Samles det inn personopplysninger om personer som selv ikke deltar (tredjepersoner)?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Med opplysninger om tredjeperson menes opplysninger som kan spores tilbake til personer som ikke inngår i utvalget. Eksempler på tredjeperson er kollega, elev, klient, familiemedlem.
<b>8. Metode for innsamling av personopplysninger</b>		
Kryss av for hvilke datainnsamlingsmetoder og datakilder som vil benyttes	<input type="checkbox"/> Papirbasert spørreskjema <input type="checkbox"/> Elektronisk spørreskjema <input checked="" type="checkbox"/> Personlig intervju <input type="checkbox"/> Gruppeintervju <input checked="" type="checkbox"/> Observasjon <input type="checkbox"/> Deltakende observasjon <input type="checkbox"/> Blogg/sosiale medier/internett <input type="checkbox"/> Psykologiske/pedagogiske tester <input type="checkbox"/> Medisinske undersøkelser/tester <input type="checkbox"/> Journaldata	<p>Personopplysninger kan innhentes direkte fra den registrerte f.eks. gjennom spørreskjema, intervju, tester, og/eller ulike journaler (f.eks. elevmapper, NAV, PPT, sykehus) og/eller registre (f.eks. Statistisk sentralbyrå, sentrale helseregistre).</p> <p>NB! Dersom personopplysninger innhentes fra forskjellige personer (utvalg) og med forskjellige metoder, må dette spesifiseres i kommentar-boksen. Husk også å legge ved relevante vedlegg til alle utvalgs-gruppene og metodene som skal benyttes.</p> <p>Les mer om registerstudier <a href="#">her</a>.</p> <p>Dersom du skal anvende registerdata, må variabelliste lastes opp under pkt. 15</p>
	<input type="checkbox"/> Registerdata	
	<input type="checkbox"/> Annen innsamlingsmetode	
Tilleggsopplysninger		
<b>9. Informasjon og samtykke</b>		

Oppgi hvordan utvalget/deltakerne informeres	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Skriftlig</li> <li><input type="checkbox"/> Muntlig</li> <li><input type="checkbox"/> Informeres ikke</li> </ul>	<p>Dersom utvalget ikke skal informeres om behandlingen av personopplysninger må det begrunnes.</p> <p>Les mer her.</p> <p>Vennligst send inn mal for skriftlig eller muntlig informasjon til deltakerne sammen med meldeskjema.</p> <p>Last ned en veiledende mal her.</p> <p>NB! Vedlegg lastes opp til sist i meldeskjemaet, se punkt 15 Vedlegg.</p>
Samtykker utvalget til deltakelse?	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Ja</li> <li><input type="radio"/> Nei</li> <li><input type="radio"/> Flere utvalg, ikke samtykke fra alle</li> </ul>	<p>For at et samtykke til deltakelse i forskning skal være gyldig, må det være frivillig, uttrykkelig og informert.</p> <p>Samtykke kan gis skriftlig, muntlig eller gjennom en aktiv handling. For eksempel vil et besvart spørreskjema være å regne som et aktivt samtykke.</p> <p>Dersom det ikke skal innhentes samtykke, må det begrunnes.</p>
<b>10. Informasjonssikkerhet</b>		
Spesifiser	Innelåst.	NB! Som hovedregel bør ikke direkte personidentifiserende opplysninger registreres sammen med det øvrige datamaterialet.
Hvordan registreres og oppbevares personopplysningene?	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> På server i virksomhetens nettverk</li> <li><input type="checkbox"/> Fysisk isolert PC tilhørende virksomheten (dvs. ingen tilknytning til andre datamaskiner eller nettverk, interne eller eksterne)</li> <li><input type="checkbox"/> Datamaskin i nettverkssystem tilknyttet Internett tilhørende virksomheten <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Privat datamaskin</li> <li><input type="checkbox"/> Videoopptak/fotografi</li> <li><input type="checkbox"/> Lydopptak</li> <li><input type="checkbox"/> Notater/papir</li> </ul> </li> <li><input type="checkbox"/> Mobile lagringsenheter (bærbar datamaskin, minnepenn, minnekort, cd, ekstern harddisk, mobiltelefon)</li> <li><input type="checkbox"/> Annen registreringsmetode</li> </ul>	<p>Merk av for hvilke hjelpemidler som benyttes for registrering og analyse av opplysninger.</p> <p>Sett flere kryss dersom opplysningene registreres på flere måter.</p> <p>Med «virksomhet» menes her behandlingsansvarlig institusjon.</p> <p>NB! Som hovedregel bør data som inneholder personopplysninger lagres på behandlingsansvarlig sin forskningsserver.</p> <p>Lagring på andre medier - som privat pc, mobiltelefon, minnepinne, server på annet arbeidssted - er mindre sikkert, og må derfor begrunnes. Slik lagring må avklares med behandlingsansvarlig institusjon, og personopplysningene bør krypteres.</p>
Annen registreringsmetode beskriv		
Hvordan er datamaterialet beskyttet mot at uvedkommende får innsyn?	Passordbeskyttet datamaskin, låst rom.	Er f.eks. datamaskintilgangen beskyttet med brukernavn og passord, står datamaskinen i et låsbart rom, og hvordan sikres bærbare enheter, utskrifter og opptak?
Samles opplysningene inn/behandles av en databehandler?	Ja <input type="radio"/> Nei <input type="radio"/>	Dersom det benyttes eksterne til helt eller delvis å behandle personopplysninger, f.eks. Questback, transkriberingsassistent eller tolk, er dette å betrakte som en databehandler. Slike oppdrag må kontraksreguleres.
Hvis ja, hvilken		
Overføres personopplysninger ved hjelp av e-post/Internett?	Ja <input type="radio"/> Nei <input type="radio"/>	F.eks. ved overføring av data til samarbeidspartner, databehandler mm.
Hvis ja, beskriv?		<p>Dersom personopplysninger skal sendes via internett, bør de krypteres tilstrekkelig.</p> <p>Vi anbefaler for ikke lagring av personopplysninger på nettskytjenester.</p> <p>Dersom nettskytjeneste benyttes, skal det inngås skriftlig databehandleravtale med leverandøren av tjenesten.</p>
Skal andre personer enn daglig ansvarlig/student ha tilgang til datamaterialet med personopplysninger?	Ja <input type="radio"/> Nei <input type="radio"/>	
Hvis ja, hvem (oppgi navn og arbeidssted)?		
Utleveres/deles personopplysninger med andre institusjoner eller land?	<ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Nei</li> <li><input type="radio"/> Andre institusjoner</li> <li><input type="radio"/> Institusjoner i andre land</li> </ul>	F.eks. ved nasjonale samarbeidsprosjekter der personopplysninger utveksles eller ved internasjonale samarbeidsprosjekter der personopplysninger utveksles.
<b>11. Vurdering/godkjenning fra andre instanser</b>		
Søkes det om dispensasjon fra taushetsplikten for å få tilgang til data?	Ja <input type="radio"/> Nei <input type="radio"/>	For å få tilgang til taushetsbelagte opplysninger fra f.eks. NAV, PPT, sykehus, må det søkes om dispensasjon fra taushetsplikten. Dispensasjon søkes vanligvis fra aktuelt departement.
Hvis ja, hvilke		
Søkes det godkjenning fra andre instanser?	Ja <input type="radio"/> Nei <input type="radio"/>	F.eks. søke registreier om tilgang til data, en ledelse om tilgang til forskning i virksomhet, skole.



Hvis ja, hvilken		
<b>12. Periode for behandling av personopplysninger</b>		
Prosjektstart Planlagt dato for prosjektslutt	01.12.2015 23.06.2016	Prosjektstart Vennligst oppgi tidspunktet for når kontakt med utvalget skal gjøres/datainnsamlingen starter.  Prosjektslutt: Vennligst oppgi tidspunktet for når datamaterialet enten skal anonymiseres/slettes, eller arkiveres i påvente av oppfølgingsstudier eller annet.
Skal personopplysninger publiseres (direkte eller indirekte)?	<input type="checkbox"/> Ja, direkte (navn e.l.) <input type="checkbox"/> Ja, indirekte (bakgrunnsopplysninger) <input checked="" type="checkbox"/> Nei, publiseres anonymt	NB! Dersom personopplysninger skal publiseres, må det vanligvis innhentes eksplisitt samtykke til dette fra den enkelte, og deltakere bør gis anledning til å lese gjennom og godkjenne sitater.
Hva skal skje med datamaterialet ved prosjektslutt?	<input checked="" type="checkbox"/> Datamaterialet anonymiseres <input type="checkbox"/> Datamaterialet oppbevares med personidentifikasjon	NB! Her menes datamaterialet, ikke publikasjon. Selv om data publiseres med personidentifikasjon skal som regel øvrig data anonymiseres. Med anonymisering menes at datamaterialet bearbeides slik at det ikke lenger er mulig å føre opplysningene tilbake til enkeltpersoner.  Les mer om anonymisering..
<b>13. Finansiering</b>		
Hvordan finansieres prosjektet?	Egen.	
<b>14. Tilleggsopplysninger</b>		
Tilleggsopplysninger		