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

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

ANVENDT ESTETIKK I ET INTERDISIPLINÆRT PERSPEKTIV

Af Bjørn Kruse

SAMMENDRAG

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

INNLEDNING

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

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

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

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

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

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

ESTETISK REFLEKSJON

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

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

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

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

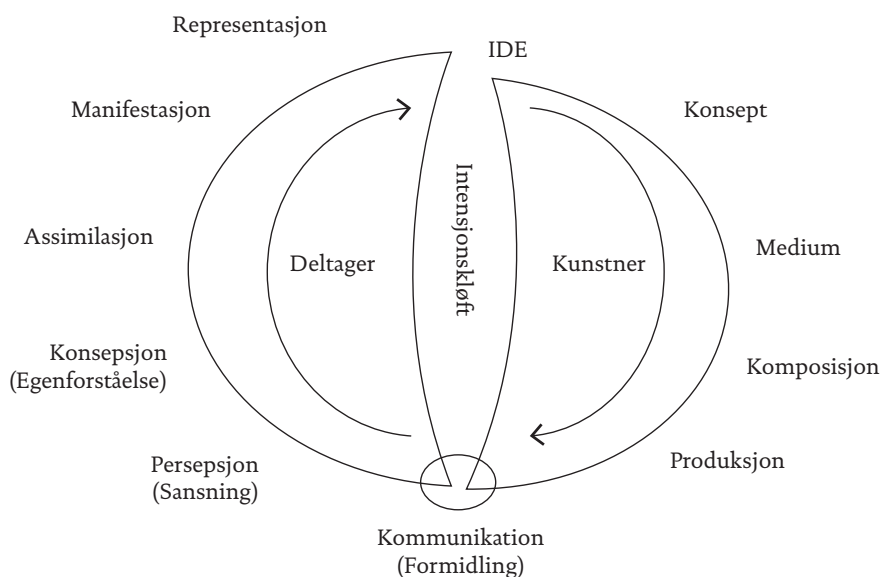
INTERDISIPLINÆRE PERSPEKTIVER

Verket

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

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

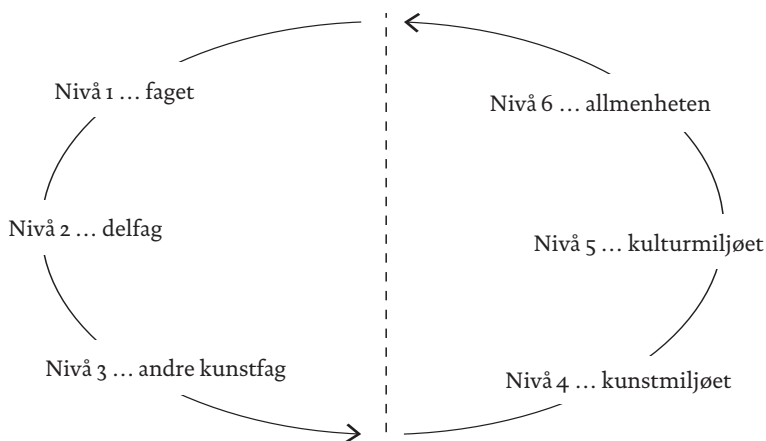
Intensjonen hos kunstner, som driver viljen til å skape noe, samsvarer ikke nødvendigvis med verkets *intensjonalitet*, den intensjonen som verket selv kommuniserer, uavhengig av kunstnerens intensjon, og som farger deltagerens opplevelse av verket. Dette misforholdet utgjør da en eventuell intensjonskløft.



Figur 1. Et verks 'livssyklus'

Undervisning

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



Figur 2. Perspektiviske nivåer i undervisningen

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

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

Terminologinivåer

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

Makroperspektiv vs. mikroperspektiv

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

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

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

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

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

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

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

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

I MØTE MED VERKET

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

Egenskapsnivåer

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

Dette kan illustreres som følger:

Formidling

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

Fortolkning

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



Komposisjon

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

Konsept

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

Figur 3. Verkets egenskapsnivåer

Kort sagt er det følgende å si om figur 3.

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

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

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

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

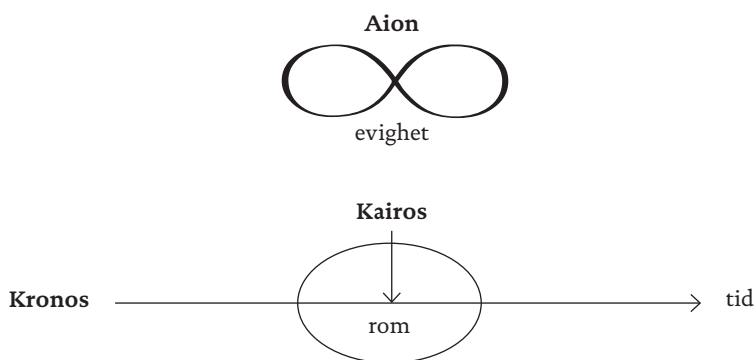
De *konseptuelle* egenskapene dreier seg om verket som idé og tanke, både ut fra en intensjon hos kunstneren og den intensjonalitet som verket kommuniserer. Det er ikke en selvfølge at kunstnerens intensjon i utgangspunktet samsvarer med verkets intensjonalitet, slik den oppleves hos deltager. På dette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

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

SKAPENDE TENKNING

Aion, kronos og kairos

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



Figur 4: Tidsbevissthetens tre modi

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

Skapende tenkning i nåtid

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

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

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

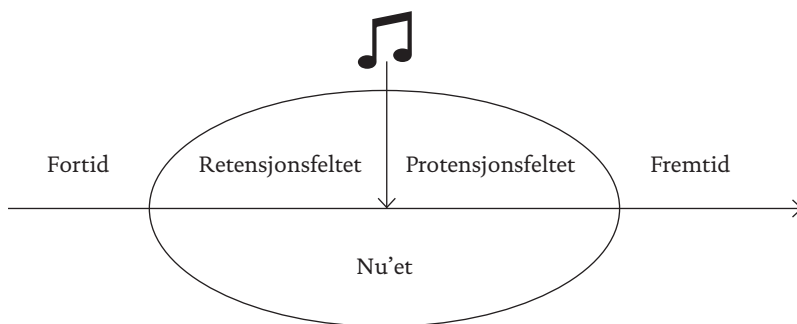
Den tilstanden han beskriver som et tilsynelatende paradoks handler nettopp om en 'overbevissthet' om det som oppstår i nu'et og samtidig 'glemme' seg selv i hengivenhet til en 'underbevissthet'. I dialektisk forstand er det heller snakk om en *oscillering* mellom de to bevissthets-tilstandene, en lynrask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

Edmund Husserl¹⁰

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

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

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



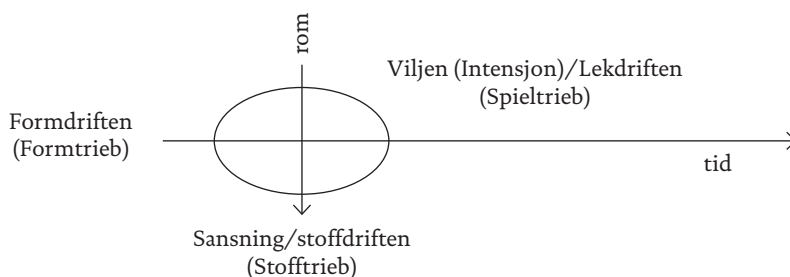
Figur 5. Retensjons- og protensjonsfeltet

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

Friedrich Schiller¹¹

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

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



Figur 6. Friedrich Schillers 3 drifter

Mikhail Bakhtin¹²

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

tenkning møter de spontane innfall som underbevisstheten uavlatelig tilbyr.

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

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

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

Skapende tenkning utenfor tid

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Workshopundervisning i musikalsk komponering

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

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

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

Workshop-modellens fire arbeidsfaser

Første fase – leken

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

Andre fase – tenkningen

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

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

Tredje fase – komponeringen

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

Fjerde fase – opplevelsen

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

SAMMENFATNING

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

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

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

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

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

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

-
1. På dansk: kunstnerisk utviklingsvirksomhed (KUV).
 2. <https://bjornkruse.com/2013/03/05/mitt-credo-som-laerer/>
 3. Alnes, Jan Harald: "Hermeneutikk" i *Store norske leksikon*, 12. Mai 2015. Hentet 10. mai 2016 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.
 4. Betegnelsen estetikk ble for første gang brukt av den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) i boken *Aesthetica* i 1750—1758. Dette la grunnlaget for estetisk filosofi som en selvstendig filosofisk vitenskap. Eivind Tjønneland "Estetikk" i *Store norske leksikon*, 16. juni, 2015. Hentet 10. mai 2016 fra <https://snl.no/estetikk>.
 5. Esoterisk (fra gresk esoterikos 'innadvendt'); bare for innvidde. Motsatt eksoterisk (fra gresk eksoterikos 'utadvendt'); for uinnvidde (definisjon fra *Bokmålsordboka*: <http://www.nob-ordbok.uio.no/>).
 6. John Cage, am. komponist og kunstfilosof (1912 – 92).
 7. Oslo Spektrum (LPO arkitekter, 1990), med dekor av billedkunstner Guttorm Guttormsgaard (no. 1938 -) og keramikker Søren Ubisch (no. 1952 -), etter trykkfragmenter av billedkunstner Rolf Nesch (no. 1883 – 1975) Se <http://m.lpo.no/arkitektur/oslo-spektrum-article84-141.html>
 8. Matthew David Segall presenterer de tre tidsmodi på: <https://footnotes2plato.com/2015/05/15/minding-time-chronos-kairos-and-aion-in-anarchetypal-cosmos/>
 9. Ian Carr refererer slik til Jarret i artikkelen "Improvisation and Composition" i *Body/Space/Technology Online Journal*, Vol 1, Number 2 (<http://people.brunel.ac.uk/bst/volo1o2/iancarr.html>)
 10. Edmund Husserl, tysk filosof (1859 –1938): *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1917).
 11. Friedrich Schiller, tysk poet, filosof og dramatiker (1759 - 1805): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795].
 12. Mikhail Bakhtin, russisk lingvist og filosof (1895 –1975).
 13. Om Bakhtins karnevalmetafor i boken, som på engelsk har tittelen *Rabelais and His World* [1965].

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