

Eirik Vassenden

professor i nordisk litteratur
Universitetet i Bergen
2013

Hva er kritisk refleksjon?

Et spørsmål om kunstnerisk forskning, sjanger og *the exercise of making narratives about one's own work*

Stipendiatene i Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (PKU) skal som del av materialet for sluttbedømminga levere ein kritisk refleksjon. Programstyret engasjerte i 2013 professor Eirik Vassenden til å gå gjennom 14 kritiske refleksjonar levert i perioden 2009 – 2012 for å seie noko om format, former, kva refleksjonspraxis som er brukt, kva den kritiske refleksjonen omhandlar, målgruppe og situasjon, og korleis refleksjonane formidlar innsikt basert på kunstnarisk praksis. Den føreliggande teksten er eit svar på denne utfordringa. Vi håper teksten kan vere eit godt fagleg bidrag til diskusjonar om kritisk refleksjon i miljøet rundt PKU.

Bergen, 28. februar 2014

For programstyret
Aslaug Nyrnes, styreleiar

Eirik Vassenden

Hva er kritisk refleksjon?

Et spørsmål om kunstnerisk forskning, sjanger og *the exercise of making narratives about one's own work*

I am operating in a field where embodied, intuitive knowledge has top priority, and where the word «intellectualization» is often used as a description for something that can be disturbing rather than fruitful for the artistic process. This situation [...] has made me worried. (Tone Åse 2012: 15).

Inte ens om man i snäv kunskapsteoretisk mening taxerar historien skall man finna att konsten bestått oss med mindre kunnande och vetande än till exempel «vetenskapen». Konsten behöver sannerligen inte luta sig mot förment vetenskapelig terminologi för att legitimera sitt kunskapsvärde. Forskning? – Jaha, och vad skulle den glosan tilföra konsten i avseende på vetande och vetgirighet? (Magnus William-Olsson 2013: 9–10).

Spørsmålet om hvordan man oppnår kunnskap om og innsikt i kunst, kunstneriske erfaringer og kunstnerisk praksis, er like gammelt som kunsten selv. Konseptet «kunstnerisk forskning», «kunstnerisk utviklingsarbeid» eller *artistic research* er nyere. Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid har som sitt overordnede formål "å utvikle kunstnerisk kompetanse på høyt internasjonalt nivå" (fra presentasjonen av Stipendiatprogrammet). Som et ledd i gjennomføringen av programmet skal stipendiatene utarbeide en "kritisk refleksjon" i tilknytning til det kunstneriske prosjektet. Men hvordan skal denne kritiske refleksjonen se ut? Hvilken form har den, og hvilken type kunnskap om og innsikt i det kunstneriske arbeidet representerer den?

Utgangspunktet for denne artikkelen er en rekke tekster som alle, på ulike måter, er rubrisert som «kritisk refleksjon», og som er skrevet av stipendiater med tilknytning til Program for kunstnerisk utviklingsarbeid i perioden 2009–2012. Et annet utgangspunkt er kommentatorens egen posisjon: Som litteraturforsker har jeg beskjeftiget meg med ulike typer kunstnerisk og vitenskapelig tekstarbeid, men har

begrenset kjennskap til de ulike kunstneriske fagområdene. Jeg er slik sett å regne som både ekspert og lekmann på feltet.

Hovedspørsmålet som har reist seg i møtet med de fjorten tekstene jeg har lest, er ganske enkelt dette: *Hva er kritisk refleksjon?* Dette spørsmålet står som en uttalt eller taus forutsetning for samtlige tekster – og i en viss forstand utgjør de også en viktig og ofte frustrert undertekst: *Hva – i all verden – er kritisk refleksjon?* Ut av dette hovedspørsmålet har det formet seg en rekke underproblemstillinger: Hvilke tekster eller teksttyper har stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid frembrakt? Og hvordan virker disse tekstene – hva *gjør* de? Har stipendprogrammet ført til nye refleksjons- og kunnskapsformer? Hvilke verdi har i så fall disse? Har konseptet «kritisk refleksjon» blitt forstått noenlunde likt på tvers av de ulike kunst- og fagfeltene?

Dette er de viktigste overordnede momentene jeg berører i det følgende, og underveis diskuterer jeg, i vekslende detalj, de ulike arbeidene som utgjør tekstgrunnlaget. Før jeg kommer så langt, stopper jeg ved to innledende grunnlagsdiskusjoner jeg oppfatter som helt sentrale. For det første spiller det en rolle at disse tekstene neppe ville eksistert uten et ytre, institusjonelt reglement og rammeverk. For å klargjøre hvordan jeg selv forstår problematikken omkring den mulige sjangeren «kritisk refleksjon», gjør jeg deretter en ekskurs til det jeg oppfatter som et teoretisk grunnproblem her, nemlig spørsmålet om hvordan erfaringene med kunstarbeid blir til språk, begreper – og til refleksjon. En innledende observasjon er at det ser ut til å mangle et teoretisk vokabular som kan bidra til å klargjøre hva «kritisk refleksjon» kan og skal være.

Første premiss: Reglene

De to viktigste retningsgiverne for arbeidet med den kritiske refleksjonen er å finne i hhv. «Reglement for utdanningen» og i «Prosedyre for sluttvurdering». Begge steder er det formulert konkrete mål for arbeid og tekstprodukt, og sistnevnte instruerer også komiteen i arbeidet med å vurdere. Beskrivelsen av den kritiske

refleksjonen er detaljert, og kan sees på som en form for «instruks» til stipendiatene. I §5.2 av reglementet heter det at

I tilknytning til det kunstneriske resultat av arbeidet skal kandidaten redegjøre for:

- Plassering av eget kunstnerisk ståsted/arbeid i forhold til eget fagfelt nasjonalt og internasjonalt;
- Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet;
- Kritisk refleksjon over prosess (kunstneriske valg og vendepunkt, bruk av teori, dialog med ulike nettverk og fagmiljø mm.);
- Kritisk refleksjon over resultat (egenvurdering i forhold til revidert prosjektbeskrivelse). (Reglement for Stipendiatprogrammet 2009: 4).

Alle disse delpunktene bygger opp om det overordnede formålet, men det som ligger nærmest en beskrivelse av den kritiske refleksjonens format er et uheldig valgt verb i første linje: Ved å be om en «redegjørelse» for en rekke momenter i arbeidet med de enkelte kunstprosjektene, legges det opp til en klar narrativ vinkling, der *informasjon* blir en dominerende modus. I forlengelse av dette står en kort passus om den konkrete utformingen av dette arbeidet: «Resultatene knyttet til den kritiske refleksjonen skal være offentlig tilgjengelig og av varig karakter. Stipendiaten velger selv medium og form. Ett eksemplar skal stilles til rådighet for programstyret.» Det mest interessante her er valgfriheten som blir gitt, og hvordan kandidatene har forholdt seg til den. Fritt valg av «medium og form» skulle kanskje borge for et stort oppbud av varianter – også siden det for denne generasjonen av stipendiater ikke har eksistert klare modelltekster for arbeidet. Men som gjennomgangen skal vise, ser det ikke alltid ut som om denne valgfriheten har avfødt *nye* former.

En annen sentral premis er at dette er tekster som skal *vurderes*. Det er altså ikke frie refleksjonstekster som skal virke i et åpent debattrom, det er en obligatorisk aktivitet i et styrt studieløp, med visse mål og forventninger. Disse er imidlertid ikke svært klart formulert. I «Prosedyre for sluttvurdering» heter det (under §4.4.2 Den kritiske refleksjon) at

Komiteen skal gi en *omtale* av valgt medium og form og vurdere om refleksjonen har funnet en relevant form i forhold til det kunstneriske prosjekt.

Komiteen skal vurdere hvordan kandidaten har ivaretatt kravet til kritisk refleksjon i henhold til Kap. 2.3, herunder hvordan kandidaten forholder seg til aktuell faglig diskurs og om kandidaten bidrar til kritisk refleksjon på fagområdet.

Hvis komiteen finner at kravet til kritisk refleksjon ikke i tilstrekkelig grad oppfyller kravene i henhold til Kap. 2.3, kan komiteen be om at kandidaten utdyper de delene av refleksjonen som ikke oppfyller kravene. En slik anmodning utformes som en interimrapport, og fremsendes gjennom institusjonen. («Prosedyre for sluttvurdering» 2010: 6).

Vurderingen kan altså, åpnes det for, være dialogisk, og slik sett mildnes inntrykket av at disse tekstene underlegges en streng og formelbasert vurdering. Like fullt er den kritiske refleksjonen en *obligatorisk aktivitet*, og en forutsetning for gjennomføring av godkjent stipendiatprogram. Det betyr ikke at kandidatene er ufrie, men det legger – i alle fall hypotetisk sett – noen begrensninger på den enkelte kandidats valg av form, tone og problematiseringsstrategi: Den kritiske refleksjonen over egen kunstnerisk praksis, prosess og resultater skal godkjennes av en ytre instans.

Andre premiss: Artikuleringen

Selv om kandidatene er gitt fritt valg av «medium og form», ser det ut til at de fleste stipendiatene har forstått det slik at den kritiske refleksjonen skal være et skriftprodukt. Oppdraget er tolket som en noenlunde resonnerende tekst som tematiserer og problematiserer noen utvalgte momenter fra egen kunstnerisk praksis.

Kandidatene står dermed overfor et grunnleggende artikuleringsproblem, som de aller fleste også drøfter eksplisitt eller implisitt: Hvordan språkliggjøre – i et gjenkjennelig verbalspråk – erfaringene med å utvikle et kunstnerisk prosjekt eller med å gjøre kunstarbeid? Alle slike artikuleringsforsøk innebærer at den som skriver, forsøker å finne et godt og hensiktsmessig språk for sine erfaringer, et språk som også gjør det mulig å bearbeide erfaringene teoretisk og erkjennelsesmessig. Et språk som gjør det mulig ikke bare å dele erfaringene, men også å diskutere og problematisere dem, slik at den skapende praksisen, filtrert gjennom et annet

medium, blir synlig også for det skapende subjektet. Slik sett ligger det en bokstavelig tolkning av «refleksjon» til grunn: den kan fungere som et speilbilde, men også som en kontrasterende størrelse, der skriveren blir oppmerksom på hva som *ikke* er synlig, hva det er som ikke holdes opp foran speilet.

Et godt og hensiktsmessig språk for slik artikulering blir til på flere måter. Det skapes ved at skriveren *finner det opp*, ved at de spesifikke og unike kunstneriske erfaringene får sin presise, unike språklige form. Og det skapes ved at skriveren *finner* et passende eller nesten passende språk for sine erfaringer, altså ved at han eller hun går inn i ulike foreliggende språkformer, dvs. ved at skriveren går inn i ulike diskurser som allerede sirkulerer i feltet. Selv om det har vært vanlig å tenke at disse diskursene styrer, farger og til en viss grad *fanger* erfaringer, tror jeg det er viktig å tenke at det interessante refleksjonsarbeidet skjer i utvekslinger mellom de spesifikke erfaringene og de allerede foreliggende språkformene på feltet. De eksisterende mønstrene er mange, og finnes på ulike nivåer: sjangerkonvensjoner, konvensjoner innenfor hver enkelt kunstform, teoretisk vokabular, politisk-ideologiske posisjoner, generasjonsspesifikke tenke-, tale- og skrivemåter, etc.

Alle som skal skrive om en eller annen kunstform møter disse grunnleggende problemstillingene, men sterkest oppleves nok dette innenfor de ikke-verbale kunstgrenene, der beskrivelses- og oversettelsesproblemet er større enn i for eksempel skjønnlitteraturen, der kunstformen og kommentaren deler medium. At det ikke alltid er noen enkel oppgave å språksette ikke-verbale erfaringer, er opplagt, og at det slett ikke er enkelt å finne et vokabular å analysere det kunstneriske arbeidet i, går også frem hos kandidatene jeg har lest. Hos Caroline Slotte heter det for eksempel:

When writing about my own art, I often get the sense that words and work don't quite match. Like equal magnet poles, they repel one another; as if moved by an invisible force they slide apart. Only by the utmost coercion, and only for short moments at a time, do I ever manage to bring text and work together, surface to surface. And yet, it is right here, in the quest for satisfactory verbal counterparts to the artistic process, that I want to linger. I

have sought a voice that truly says what I mean, a voice whose inner timbre I can recognise, the voice of my unarticulated ideas. This has captivated me to the degree that it became one of my central areas of exploration during my time as a research fellow. (Slotte 2011: 11).

Jakten på språket og stemmen som kan forvalte ideer, tanker og fornemmelser er altså ikke enkel. Den er likevel nødvendig, og det er et av de viktigste poengene for forvaltningen av kunst og kunsterfaringer – dersom kunstens kunnskap skal være noe mer enn “taus” erfaring, må den også språksettes. Denne jakten på et godt språk for kunstneriske erfaringer og kunstnerisk arbeid er heller ikke ny – siden antikken har man beskjeftiget seg teoretisk med både kunsten og kunstforståelsen.

Det har vært hevdet, kontroversielt, at kunstfeltet siden slutten av det tyvende århundret ser ut til å ha utviklet et eget stammespråk. Alex Rule og David Levine (2012) har karakterisert denne feltinterne sjargongen som «International Art English»: Et engelsk som ikke lenger er engelsk, men som i løpet av de siste 25 årene har tatt opp i seg bevegelsene og artikuleringsarbeidet i det internasjonale rommet rundt samtidskunsten, og slik har blitt en språkform som styrer både arbeidet med å skape, teoretisere omkring og ikke minst *selge* kunsten. Rule og Levine har laget en rekke typologier – basert blant annet på omfattende frekvensanalyser – som viser hvordan det internasjonale kunstspråket skiller seg fra ordinært skriftspråk i offentligheten i samme periode. Dette er i seg selv ikke så overraskende, ettersom kunstoffentligheten og den øvrige offentligheten ikke fokuserer likt, eller på de samme erfaringene. Kanskje går det an å si at hele ideen om et *international art English* er, som de to forfatterne selv påpeker, en overutviklet spøk? Det er likevel ingen tvil om at de har rett i at ulike språk- og erfaringsuniverser skaper seg egne språklige rom, og at disse også over tid stivner til sjargonger. Det som begynte som språklige eksperimenter i artikuleringsfeltet, blir floskler og sjangerkrav. Dette gjelder i alle spesialiserte språkuniverser: Det vi i dag ser rundt oss som ofte komisk fremmedgjørende administrativ-instrumentell *newspeak*, har jo også et sted begynt som forsøk på å lage presiserende begreper og spesialisert språk.

Under alle omstendigheter går det an å identifisere ulike typer styrende språk- og sjangermatriser i dette materialet. Noen av dem er lett gjenkjennelige og likner på andre typer tekster med tilsvarende institusjonell forankring. Andre er mer uplasserbare, og kanskje også derfor mer interessante? Vi kan kjapt gjøre en opptelling av hva vi har å gjøre med. Det dreier seg om følgende refleksjonsarbeider:

- Geir Davidsen: *Wikiphonium. Kritisk refleksjon* (UiT, 2009)
- Trygve Allister Diesen: *On the Nature of Vision and My Personal Vision. A Critical Reflection* (Den norske filmskolen, 2010) + *Being the Director – Maintaining Your Vision while Swimming With Shark*, videoessay (Den norske filmskolen, 2010).
- Per Gunnar Eeg-Tverbakk: *Critical reflections on Space for Interference*. (KHiO, 2012)
- Pedro Gómez-Egaña: *15.05.2006 – 21.04.1976 – 19.01.2012* (KHiB, 2012)
- Hans Christian Gilje: *Conversations with Spaces* (KHiB, 2009)
- Jostein Gundersen: *Improvisation. Diminutions from 1350 ad. to 1700 ad* (Griegakademiet, 2009)
- Linda Lien: *Identitetsdesign for geografisk avgrensa område: Den kollektive stadsidentiteten i den personlege merkevarebygginga si tid*. (KHiB, 2011)
- Kjell Rylander: *kontentum. återblick, omformulering, dokument*. (KHiB, 2012)
- Siri Senje: *Imagining for the Screen – the original screenplay as poiesis* (Den norske filmskolen, 2012) + *Sculpting for the Screen – Digital Media Essay* (Den norske filmskolen, 2012)
- Caroline Slotte: *Second Hand Stories. Reflections on the Project* (KHiB, 2011) + *Closer / Närmare* (utstillingskatalog, 2011)
- Sigurd Slåttebrekk: *Chasing the butterfly. Recreating Grieg's 1903 recordings and beyond* (Norges Musikkhøgskole, 2010)
- Håkon Thelin: «The Story of ZAB...», «New Techniques – New Works», «Multiphonics on the double bass. An investigation on the development and use of multiphonics on the double bass in contemporary music» (Norges Musikkhøgskole, 2011)
- Andreas Aase: *Documentation and reflection, «Improvisation in Scandinavian traditional guitar* (NTNU, 2009).
- Tone Åse: *The Voice in the Machine, and the Machine in the Voice – now you see me, now you don't. Artistic Research in Voice, live Electronics and improvised Interplay* (NTNU, 2012)

Materialet

Materialet består altså av en heterogen gruppe tekster som i kan plasseres i én eller flere sjangre: avhandlinger (Åse, Lien, Eeg-Tverbakk), samlinger av filosofiske-

teoretiske essays (Gómez-Egaña, Slotte, Rylander), kortere artikler og artikkelsamlinger (Gundersen, Thelin), presentasjonstekster, kataloger (Rylander), selvbiografisk-anekdotiske fremstillinger (Gómez-Egaña, Senje, Diesen), oppgavebesvarelser, konklusjoner/oppsummeringer, rapporter (særlig Gundersen, Davidsen og Aase), men alle har trekk herfra), utvidede prosjektbeskrivelser og fagpolitiske innspill (Senje). Hos både Senje og Diesen er en del av kritiske refleksjon et videoessay. Hos begge dreier det seg om dokumentarisk, drøftende film. Senje selv opptrer både som iscenesatt subjekt, som snakkende hode og som *voice-over*,¹ mens et bærende element i Diesens videoessay er et auto-intervju, der stipendiatforsker-Diesen samtaler med regissør-Diesen om den kunstneriske visjonen. Én tekst (Slåttebrekk) er kun tilgjengelig som nettside, der det ikke uten videre lar seg avgjøre hva som er «kritisk refleksjon» og hva som er en mer generell presentasjon av prosjekt og plateproduksjon (og der siste punkt på «innholdslisten» i venstre kolonne er en «Buy album»-lenke til plateselskapet).²

Formidlingsspråket for et flertall av stipendiatene er engelsk – og for mange gjelder det at det nokså lett går an å se at det ikke er stipendiatens førstespråk. Det kan være fristende å spørre om hvor mye artikulativ presisjon som går tapt på denne måten. Men dette er et banalt og delvis irrelevant spørsmål, i alle fall dersom det er et mer eller mindre uttalt krav at programmet skal være internasjonalt og legge til rette for mobilitet etc., og jeg skal ikke gjøre mer ut av dette enn å peke på at det er et av de gode poengene hos Rule og Levine at skribenter i det internasjonale kunstfeltet ser ut til å søke seg mot et begrepsmessig innskrenket kjernevokabular når ideer og erfaringer skal beskrives i et skriftspråk som er andrespråket til de aller fleste av aktørene.

Det er interessant å registrere hvordan de ulike kunstformene allerede på

¹ I direkte dialog med (og i kontrast til) en sekvens fra Jonze og Altmans *Adaptation*, som er klippet inn tidlig i essayet: «God help you if you use voiceover in your work, my friend, God help you! It's flaccid, sloppy writing!»

² Også Davidsens prosjekt har på et tidspunkt inkludert eller vært presentert som et weboppslag (www.wikiphonium.no), men denne delen av prosjektet virker å være avsluttet, og adressen sender leseren nå direkte til Musikkonservatoriet i Tromsøs hjemmesider.

overflaten kan sies å gruppere seg i ulike sjangre: Musikerne står kanskje tettest på de tradisjonelle vitenskapelige sjangrene, mens samtlige av de som er utdannet ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen har valgt noe åpnere former, der refleksjon over valgt format virker å være en del av oppdraget. Siri Senjes tekst tematiserer det som ser ut til å være en problemstilling ved hennes egen institusjon (Den norske filmskolen), nemlig spørsmålet om hvorvidt filmmanusarbeid skal forstås som kunstnerisk arbeid – det er således både et sjangerteoretisk arbeid og et innspill i en fag- og kulturpolitisk diskusjon. Diesens skrevne tekst, som står i samme felt som Senje, er mer personlig-psykologiserende, og fokuserer i liten grad på de institusjonelle problemstillingene. Videoessayet hans er på dette punktet mer utførlig, og bringer inn flere stemmer i diskusjonen om hvordan konfrontasjonen mellom filmkunstnerens «visjon» og et kommersielt produksjonsapparat skal forstås. Eeg-Tverbakks refleksjonstekst er den tydeligst teoretisk og institusjonelt plasserte, og som refleksjon over *kuratorens plass* i forvaltningen av kunstprosjekter går Eeg-Tverbakk også inn i det vi kunne kalle et utvidet praksisfelt, der interaksjons- eller forhandlingsrommet mellom de involverte blir språksatt på ulike måter.

Det går an å spekulere litt i denne fordelingen: At spesielt musikerne oppholder seg ved konvensjonelle vokabularer, *kan* kanskje si noe om at artikuleringproblematikken tradisjonelt har vært spesielt viktig her. Språket for å formidle og forvalte musikkerfaringen *er* konvensjonalisert – både i og rundt kunstformen. Sigurd Slåttebrekks prosjekt om å gjenskape Edvard Griegs innspillinger handler langt på vei om hvor *utilstrekkelig* komponistens notasjonsspråk er, og hvor mye som dermed ligger åpent for tolkning. Musikkritikken har slik sett alltid vært formularisk, og den har alltid benyttet seg av støttenarrativer som muliggjør verbalisering gjennom analogi eller allegori: Historiske fremstillinger, anekdoter, etc. Hos Håkon Thelin – som har levert tre separate tekster om beslektede kompositoriske og spilletekniske problemstillinger for kontrabass – er f.eks. en musikkhistorisk og biografisk presentasjon av komponisten Philippe Boivin både inngangen til og en vesentlig del av fremstillingen i teksten om Boivins stykke

«ZAB». Mye ser ut til være basert på samtaler mellom Thelin og Boivin, og dette gir også den kritiske refleksjonen et interessant preg av elev-mester-tone, som så følges opp ved at resten av teksten er en beskrivelse av hvordan Thelin forsøker å *lese og tolke* – fra noteblad til noteblad – Boivins uortodokse notasjon.

Hos Andreas Aase formuleres musikalsk praksis i klar motsetning til både konvensjonell akademisk tenkemåte og til andre, mer verbale kunstformer. Dette får betydning også for hvordan refleksjonsteksten skal utformes, og for dens funksjon og betydning mht. den kunstneriske og faglige konteksten prosjektet hans plasserer seg innenfor:

Since I'm required to relate to the discursive sides of my field, I choose to discuss a select few academic texts, but without ambitions to create academic work myself. I don't think performing musicians practice *source critique* in the academic sense either, but gather influences instead, and establish new platforms of expression in a hunter-gatherer process. Consequently, I think I need to meet the demands for *contextualization* not through interdisciplinary theoretical art theory, but rather by naming my musical *influences*, showing what I have borrowed from whom. (Aase 2009: 5).

Åpningssetningen tyder på at det er rammeverkets *krav* som foranlediger teksten (og refleksjonsarbeidet?). I sitt arbeid med folkemusikk, historiske kilder og fremføringsformer, definerer han refleksjonsarbeidet som klart ikke-akademisk, og peker på hvordan den akademiske kildekritikken erstattes av en løsere praksis, basert på en idé om relevant «innflytelse».

Likevel handler det kanskje om at kunstformene i ulik grad krever ulike typer arbeid: Musikerens primære artikuleringarbeid skjer i fremføring og øving, og sekundært i refleksjonen over samme. Aase eksemplifiserer dette i en påpekning av det ofte omtalte paradokset at musikerens kunnskap er *taus*:

Musicians represent *silent knowledge*. Despite the fact that I write and record these essays, the fact remains that music is something that needs to be *done* in order to be understood. Our way of understanding our field comes into being as what Svein Halvard Jørgensen calls an *action pattern*, and our knowledge is mainly stored in our bodies as intellectual memory, muscle memory and

sensitivity based on *experience*. (Aase 2009: 23).

Selv om denne innsikten i seg selv representerer en viktig kjensgjerning, går likevel Aase langt i å gjøre den til program – og dermed underslår han kanskje også noe av relevansen av (eller gyldigheten til) selve sjangeren «kritisk refleksjon»? Dette dilemmaet preger mange av tekstene fra musikksektoren, men vi ser en sterkt varierende grad av vilje hos kandidatene til å problematisere dette punktet. Slik jeg oppfatter det, er dette tett på å være en nøkkelproblemstilling for de aller fleste stipendiatene.

Geir Davidsens refleksjonstekst er i hovedsak en kort oppsummering av «aktiviteter i perioden», som det heter på prosjektrapporteringspråket, og inneholder lite refleksjon over det som ligger *inne i* den kunstneriske prosessen. Som han selv kommenterer, helt mot slutten:

Den personlige øveprosessen er det som er vanskeligst å dokumentere hensiktsmessig. Svært mange dager har handlet om å arbeide med elementer på et slikt detaljnivå, at man ikke har klart å se helheten i arbeidet. Dette har vært helt nødvendig. Som utøver er det uunngåelig å ikke tørre gå inn i ørsmå bagateller, og når man er i øyeblikket er det det det handler om. Derfor er det slik at om man skulle regne ut timer brukt i prosjektet, er timene med øvingen på detaljnivå det som har vært mest omfattende. (Davidsen 2009: 28)

Prosjektets *emne* legger også noen føringer, men det ligger nok også i kortene at viljen til å gå inn i refleksjonsarbeidet, så å si omfavne det, er ulikt fordelt på såvel disipliner som enkeltpersoner. De fleste kandidatene anerkjenner at mandatet for den kritiske refleksjonsteksten stiller dem overfor et krav om å granske egen praksis fra innsiden, i det Pedro Gómez-Egaña kaller «the exercise of making narratives about one's own work». Det ser likevel ut til å herske en viss uenighet om hvor inngående denne granskningen skal være, og ikke minst om hvilken fremgangsmåte og form som kan være hensiktsmessig. Caroline Slotte, som er en av de som går lengst i å prøve ut formatet, tolker oppdraget interessant nok til å dreie seg om å

skrive frem en tekst svært tett på det kunstneriske arbeidet, i en mulig sjanger hun kaller «nærskrivning»:

The project's development of knowledge is to be found primarily within, or in direct proximity with, the actual artistic work. This is something I aim to make visible through a close scrutiny of my own work process. I see great potential in this form of «close» writing. On the strength of the artist's position, he or she opens up an entirely new source of knowledge. He or she provides a voice from within – a peephole into the creative process. (Slotte 2011: 7).

Allusjonen til litteraturvitenskapens gamle metode «nærlesning» er kanskje eller kanskje ikke intendert, men likevel fremstår det som om Slotte har forsøkt å bygge et eget språklig rom for den kritiske refleksjonen, i stedet for å falle helt inn i foreliggende sjangre. I en tilsvarende prøvende tone stiller også Kjell Rylander seg åpen for at den kritiske refleksjonen hypotetisk sett kan ta skrittet helt ut av verbalspråket (men går ikke lenger enn å spørre):

Jag har valt att se den reflekterande delen som ett material som det går att bearbeta och visa upp genom olika kanaler. Jag har försökt att hitta en form på konstnärliga villkor och därför har jag gjort den visuell och tredimensionell. Jag har velat integrera den som en del i utställningen, gjort den som en skulptur, men frågan står kvar: Kan konstnärlig reflektion göras och presenteras som konst? Detta är en tanke, och jag nöjer mig med att ställa den som en fråga. (Rylander 2012: 16).

Den dragkampen mellom verbal og visuelt-plastisk artikulering som her beskrives, er likevel en sentral tematikk hos Rylander (som den også er hos Slotte). Ytterligere ett kjennetegn hos de to som arbeider med keramisk materiale³ er en interesse ikke bare for materialitet og materialets nærmest *arkiviske* egenskaper, men også en iøynefallende vilje til å prøve ut muligheter i refleksjonsspråket. Når Rylander skriver om «dekonstruksjon og rekonstruksjon» i sitt arbeid med ulike keramiske teksturer og *readymades*, gjelder det også for hans egen refleksjonstekst: «Både att dela sönder och att bygga upp behövs för att få grepp om tillvaron, de ger olika

³ Innenfor samme prosjekt og prosjektgruppe, K-verdi.

sorters forståelse av en og samma fysiske verklighet.» (24). Også egen skriving kan utsettes for denne formen for basal, konstruktiv *analyse*. Interessant er det også at Rylanders refleksjonstekst beveger seg ut av en konvensjonell redegjørelse, et tradisjonelt narrativ, og over i en mer springende, anekdotisk form – i tråd med den etterskutte innsikt han når frem til når han helt avslutningsvis oppsummerer de sentrale utviklingstrekkene i egen kunst:

Mindre berättande
Mindre helhetlige objekt/ mer fragment
Mera ihopsamlende
Mer installation
Mer materialblanding
Mer komplekse
Mer metodisk
(Rylander 2012: 37).

Om denne utvekslingen mellom kunstpraksis og refleksjonstekst skulle tas bokstavelig, kunne en kanskje se for seg enda større grad av konsekvens på dette punktet. Ville vi da stå i det hele tatt stå overfor en *tekst*? Hvilke muligheter for kritisk refleksjon kunne tenkes å ligge i en større grad av utprøving av formatet?

Format og former

Jeg har allerede sagt litt om hvordan tekstene plasserer seg sjangermessig. Likevel er det grunn til å gå litt dypere inn i dette, for det er ikke bare ytre sjangre som ser ut til å styre disse refleksjonstekstene. Også noen underliggende måter å strukturere erfaringer og kunnskap på er virksomme. Vi kunne, som Gómez-Egaña gjør, kalle dem *narrativer*.

Det narrative som styrer flest tekster, er utvilsomt en *biografisk* fremstillingsform. Flere av tekstene er bygget opp som biografiske fremstillinger av a) hele løpebanen på kunstfeltet, eller b) prosjektperioden sett som et kapittel i en livshistorie. I denne varianten, som preger tekstene til Åse, Senje, Diesen, Gómez-Egaña og Davidsen, men også er synlig i alle de øvrige, står kunstnerens egne

erfaringer og historie sentralt. Innenfor en slik grunnramme situeres de gjennomførte prosjektene i forhold til en kunstnerisk praksis og en livsverden, men også mot konkret og teknisk historie: For eksempel inngår *instrumenthistorikken* til de fleste av musikerne i en slik biografisk kontekst. Noen av tekstene bygger også opp et konstruktivt prosjektnarrativ, der konklusjonen ser ut til å herme det – mer eller mindre formaterte – narrativet i skriverens egen praksis. Hos Trygve Allister Diesen er den skriftlige refleksjonsteksten, og diskusjonen omkring forholdet mellom regissør og personlig visjon gitt en passende *happy ending*:

What I am saying is that the very fact that I asked the questions I did in my application, is telling of the fact why I felt the need to. In screenwriting we talk about needs and wants. I will argue that my want was to become «better, bolder», but that my need was to stop trying so hard, to relax that ambition, find a personal core, a personal footing, even a vision. I do believe that this research project has helped in that respect. I have gained a greater understanding of how I work, and why. And that will shape my future choices, and at least make them more informed. (Diesen 2010a: 28).

Verdien av den kritiske refleksjonen her ser imidlertid ut til i større grad være regissørens egenutvikling enn en spesifikt faglig innsikt. Videoessay-delen av den kritiske refleksjonen er langt mer gjennomarbeidet og nyansert, og er heller ikke like sterkt preget av et lineært narrativ. En liknende, men mer utarbeidet variant av samme narrativ, finner vi hos Senje. Hennes todelte refleksjonstekst tar leseren med igjennom en personlig-biografisk fortelling om prosjektet, der en sentral premiss for filmproduksjonen, nemlig teamarbeidet, blir utfordret. Er det kreative arbeidet med å utvikle filmmanuskriptet ikke et individuelt, skapende, kunstnerisk arbeid? Mens den skriftlige refleksjonsteksten er en saklig skildring av jakten på en «personlig stemme» i manusarbeidet, er videoessayet en *iscenesatt* versjon av den samme historien, men i et bilde- og klippespråk som bringer oss til et annet rom enn den saklig resonnerende avhandlingsteksten, der Senje er – eller spiller – både hovedperson og kritisk dokumentarist.

Et annet viktig narrativ, som overlapper med den biografiske formen, er

journalformen. Den er løsere i formen enn den biografiske fremstillingsmåten, og gir et visst inntrykk av oppramsing og registrering, innimellom mer eller mindre kollasjaktig. Men på samme tid gir denne formen også et ganske direkte innblikk både i prosess og produksjon, ettersom mye stoff blir fremlagt uten mye organiserende omkringtekst.

Et tredje narrativ, som også blander seg med de to allerede nevnte, er *rapportformen*. Den er klarere strukturert enn journalen, men samtidig mer *distansert* enn det biografiske narrative. Muligens er det slik at rammeverket omkring utdanningsløpet⁴ inviterer rapporten inn i den kritiske refleksjonen, og slik sett bidrar til å redusere valgfriheten og mulighetene til å velge format og former som passer til det spesifikke kunstneriske forskningsarbeidet som gjøres? En variant av rapporten er *evalueringen*, som vi finner klare trekk av i Linda Liens tekst om visuell identitet og «designaren si rolle i stadsutviklingsprosessar». Hos Lien er den kritiske refleksjonen en del av en etnografisk-antropologisk utforskning av utvekslingen mellom kunsthøgskole og (lokal)demokrati, og handler et stykke på vei om hvorvidt prosjektgjennomføringen var vellykket.

Alle de tre grunnnarrativene jeg nå har beskrevet er *lineære*, og går fra noe til noe annet, og utfolder seg altså langs en enkel temporal akse. De kan bli begrensninger. Selv om disse ulike fortellingene finnes i større eller mindre grad i alle tekstene, er det likevel et annet – forventet – trekk de fleste av dem deler, nemlig en resonnerende drøftingsmodell der *presentasjon* av eksempler følges av tolkende og forklarende *kommentar*. Det er også grunnmodellen for de fleste typer forskning i de humanistiske fagene forøvrig. Forskjellen er vel prinsipielt at forskeren i denne sammenhengen befinner seg i begge ender – og dermed forsker på seg selv og egen praksis. Da mister man det en antikkfilolog får gratis når han f.eks. arbeider med å uttolke uleselige greske fragmenter, nemlig *avstand*. Avstand er en ubetinget

⁴ Jeg tenker her på måten Stipendiatprogrammet er organisert som et prosjektløp, der det overgripende narrative er det samme som for de fleste typer prosjekter: Fra *søknad* med *prosjektbeskrivelse*, via *gjennomføringsfase* med fortløpende *rapporteringer* og frem til *resultat* med avsluttende *evaluering*.

fortolkningsmessig fordel, for avstand gjør det lettere å sortere, lettere å se hva som stikker seg ut. Men manglende avstand muliggjør også en type innsikt i den kunstneriske prosessen og i kunstproduksjonens vesen som tradisjonell forskning ikke kan komme i nærheten av ved etterskutt analyse av verket. Derfor kan heller ikke avstanden mellom eksempelpresentasjon og kommentar være for stor – jeg tenker at det er nettopp utvekslingen her, bevegelsene i dette feltet, som er den kritiske refleksjonens *sted*. Hvordan de ulike kandidatene har organisert dette stedet, og forhandlet denne avstanden mellom eget arbeid og blikket på det egne arbeidet, varierer en del, selv om fremgangsmåten eller modellen, ytre sett, er den samme for alle.

Visuelt og typografisk har kandidatene åpenbart forstått oppdraget vidt forskjellig. Flere av kandidatene (især Slotte og Lien) har levert fullverdige «bokprodukter», mens NTNU-kandidatene (etter 2010) er utgitt innenfor institusjonens konvensjonelle phd.-format. Flertallet av tekstene er imidlertid rene tekstfiler og utskrifter. Slåttebrekks tekst er en webpresentasjon, der det slett ikke er enkelt å navigere, og der spørsmålet om grensene mellom ren presentasjon og kritisk drøfting av kunstnerisk prosjekt er uklar.⁵

Vitenskap, forskning eller noe helt annet?

Uklarheten omkring hva sjangeren «kritisk refleksjon» innebærer eller krever, ser ut til å skape både muligheter og vanskeligheter. Et grunnleggende spørsmål ser ut til å være av leserinstruerende, tekstpedagogisk art: Hvordan fremføre en kritisk refleksjon over et prosjekt leseren kjenner eller ikke kjenner? Hvordan presentere det kunstneriske forskningsarbeidet i den kritiske refleksjonsteksten? De fleste tekstene jeg har lest løser dette ved å *vise frem*, referere til, sitere eller innlemme ulike aspekter av kunstarbeidet i den kritiske refleksjonen. I H.C. Giljes beskrivelse av sin egen

⁵ Det må imidlertid legges til at web-utformingen gjør presentasjonen av de (svært) mange musikkemplantene tilgjengelig og velfungerende, sammenliknet med en løsning som innebærer trykket tekst med vedlagte lydfiler i diverse digitale formater.

tekst, blir denne fremvisende siden av den kritiske refleksjonen nedfelt som tekstkompositorisk prinsipp:

A critical reflection can take many forms. For me it has been important to include different types of text material from work diaries, blog posts and catalogue texts. However, the main body of the text was written during the last months of the research fellowship. I have also decided to include extensive visual material, not only as illustrations to the text, but more as a complement to the written material. (Gilje 2009: 7).

Her beskrives altså to slags premisser for tekstutforming: En kompilatorisk, samlende impuls, og en oppsummerende, avsluttende og lukkende impuls.

Begge bringer i hans tilfelle teksten nærmere en åpen, uorganisert rapport, som viser frem et arbeid med å utvikle ulike typer verktøy, den tekniske siden ved kunstarbeidet. Flere av kandidatene har fokusert på denne delen av prosjektet, og det kan her være interessant å fokusere på forholdet mellom den håndverksmessige (tekniske) og den estetisk-teoretiske siden av den kritiske refleksjonen. Hvilke krav skal det her stilles? Er utvikling og beskrivelse av tekniske verktøy – f.eks. programvare – tilstrekkelig dyptborende i denne sammenhengen? Eller vi kunne spørre annerledes: Hvorfor ikke? Tenker vi oss at den kritiske refleksjonen skal trenge inn i den kunstneriske praksisen og ordlegge dens kjerneerfaringer, og så å si utvikle et eget, nytt språk? Flertallet av de refleksjonstekstene jeg har lest «låner» stemme og språk fra ulike steder, og noen av disse stemmene kan godt sies å dominere de enkelte refleksjonstekstene.

Det tekniske vokabularet er én slik stemme. Den oppleves som sterk, og innenfor de estetiske fagene er den dessuten en hegemonisk stemme, som kanskje også bringer tankene hen mot den trakasseringen vi ofte må tåle fra våre sterkere og rikere onkler i de hardere vitenskapsdisiplinene.

Andre typer tekniske refleksjoner knytter seg til det praktiske, konkrete arbeidet med musikkinstrumentet. Hos Tone Åse dreier det seg om ulike måter å manipulere stemmen på ved hjelp av dataprosessering, mens hos Geir Davidsen er

kritisk refleksjon-teksten direkte knyttet til utprøvning av selve håndteringen av instrumentet:

Målet med dette dokumentet er å gi innblikk i mitt arbeid med spilleteknikker for eufonium. Jeg vil beskrive de forskjellige kunstneriske prosjektene jeg har gjennomført og erfaringer og resultater knyttet til disse. Jeg vil også gjøre betraktninger rundt arbeidet med dokumentasjon, og da med særlig vekt på arbeidet med dokumentasjon av spilleteknikker. Det er ikke meningen at dette skal leses som et vitenskapelig dokument, formålet er å gi innblikk de personlige erfaringer jeg har gjort meg. (Davidsen 2009: 3).

Davidsens understreking av at det *ikke* dreier seg om et vitenskapelig arbeid er nødvendig, for rent formelt fyller refleksjonsteksten hans (i likhet med de fleste andre) ikke kriteriene for «vitenskapelig tekst». Men Davidsens poeng går naturligvis dypere enn til det tekstformale: Dette er ikke en vitenskapelig tekst, men en tekst som vender seg i andre retninger, og som har andre mål – bl.a. å kartlegge og dokumentere en praksis. Her er han på linje med Aase, som også arbeider etter det vi kunne kalle en arkivisk-anekdotisk-strategi, der egne erfaringer blir drøftet – fortløpende – i møte med ulike spillestiler og eksempler, i dialog med eldre og nyere musikererfaringer slik de kommer til uttrykk i ulike skriftlige (og anekdotiske) overleveringer. Også Thelins refleksjonstekst er svært detaljert og tett på praksisens «hverdag» – og for musikeren dreier det seg da om øving, bruk av hender, fingre, kropp, og ikke minst om å kunne *lese* en annen skapende kunstners notasjoner. Det er (i alle fall for en utenforstående) fascinerende å følge det minutiøse arbeidet Aase og Thelin (og i noe mindre grad Gundersen) gjør for å oversette kroppslig praksis til et nøyaktig notasjonssystem (og omvendt), selv om språket de oppholder seg i er spesialisert. Hos Thelin finnes det også et makronivå, der Boivins komposisjoner inneholder instruksjoner for en *helkroppslig* fremføring av komposisjonene. Dermed beveger både komposisjon og fremføring seg ut av et standardisert og over i et partikularisert register. I motsetning til dette kunne vi si at Slåttebrekks arbeid med å gjenskape Griegs innspillinger fra 1903 går i eksakt motsatt retning – her handler det om å finne forbindelser mellom et innspilt, fremført materiale og en notasjon som

slett ikke rommer de mange variasjonene som kan høres i fremføringene. De mange forsøkene på å løse disse problemene i praksis fortøner seg i Slåttebrekks (dramatiserte) fremstilling som en slags serie med vitenskapelige eksperimenter, der man til slutt – like før tålmodigheten er brukt opp! – når frem til et gjennombrudd.

Kun et mindretall av arbeidene holder seg til gjengs aksepterte normer for referanser til og sitering av kilder. Tone Åses tekst er den som ytre sett kan minne mest om en konvensjonell avhandling. Det viser seg blant annet i måten hun ikke bare bruker, men også problematiserer bruken av ulike teoretiske perspektiver på. Hun uttrykker eksplisitt at de teoretiske perspektivene hun trekker inn ikke kun vil ha en utsidig, analytisk funksjon, men at de inkorporeres i refleksjons- og forståelsesarbeidet i en mer grunnleggende forstand:

The theories in use will not necessarily stand out as *theories* along the way: often they will intertwine naturally and rather be identified as theories when taking a step out of the artistic process – taking a comparative view.

This intertwining of theories is therefore unavoidable when giving form to the critical reflection. (Åse 2012: 17).

Tanken er at teorien ikke skal ha en sekundær funksjon, men inngå i det kritiske arsenalet, og – viktigere – hentes ut fra det kunstneriske arbeidet selv. Det er et viktig poeng, som ikke alltid ekspliseres i disse tekstene: at praksis også rommer teori.

Jeg lurer også på om det er et paradoks at mens mange av de kunstneriske prosjektene er opptatte av å overskride rammene for det egne kunstmediet (særlig Åse og Davidsen), så er den skriftlige fremstillingsformen er ganske ordinær, og i en viss forstand også uproblematisert. Davidsen utfordrer sitt eget instrument, konsertformen og -rommet, men ikke den kritiske teksten. Betyr det at teksten ikke er *hans* form eller medium? Burde den være det?

Ett delvis unntak fra inntrykket av at kandidatene har holdt seg til konvensjonelle fremstillingsformer, er Caroline Slotte. Men også hos henne er en «vitenskapelig» drøftende fremstillingsform et utgangspunkt, som hun tillater seg å avvike fra i partier, men også stadig vender tilbake til og kommenterer.

I ett tilfelle (Gómez–Egaña) har kunstneren hentet inn andre stemmer i problematiseringen av prosjektet: Fire *bestilte eksterne refleksjonstekster* er satt inn til slutt, og skaper dermed en annen type situering, og en annen type refleksjon, der nye perspektiver reiser seg. Dette kan ses på som en svært direkte måte å svare på instruksene om *kontekstualisering* av kunstnerisk prosjekt. De fire bestilte tekstene utgjør en serie kontrasterende kommentarer til hovedstemmen i den kritiske refleksjonen, men likevel *bryter* de ikke i noen større grad – det dreier seg i alle tilfellene om kritikere og kommentatorer som stiller seg sympatiske til og *innenfor* kunstnerens prosjekt. De tilfører noen begreper, men diskuterer likevel prosjektet i kunstnerens eget vokabular. Sant å si trekker disse eksterne kommentartekstene den samlede kritiske refleksjonen mer i retning av utstillingskatalogen som sjanger enn å gi inntrykk av den åpne, polyfone og selvreflekterende teksten dette kanskje er tenkt å være.

En rekke av kritisk refleksjon-tekstene diskuterer spørsmålet om vitenskapelighet. Noen av arbeidene går langt i å emulere vitenskapssjangerne. Liens utforskning av arbeidet med visuell identitet tangerer ofte den vitenskapelige rapporten, med klart definerte forskningsspørsmål og begrepsdefinisjoner. Teksten er disponert som en avhandling, med problemstilling og *stand der Forschung*-kapittel plassert først, med påfølgende metodediskusjon og analyse av «datamateriale» og forskningsfunn. Hvert kapittel er også oppskriftsmessig bygget opp med innledning, drøfting og avsluttende oppsummering og konklusjon. Det første kapittelet slutter dermed slik:

I neste kapittel tek eg for meg kva det vil seia å driva designbasert forskning og utvikling, samt ulike metodar for å involvera innbyggjarane i arbeidet med å finna og formidla visuell stadsidentitet. Eg tek også opp den kreative prosessen, og at det kan vera ei konflikt mellom det å arbeida utadretta og med vekt på brukarinvolvering, og samstundes leggja til rette for ein god og skapande prosess for designaren sjølv. (Lien 2011: 28).

Heretter følger en teoretisk og tydelig diskusjon av problemer og forventninger

knyttet til det å *forske gjennom design*, der Lien metodisk og teoretisk plasserer prosjektet sitt et sted mellom *artistic research* og kommersiell oppdragsforskning. Samtidig er teksten også dominert av den anekdotisk-biografiske fremstillingen, som etter hvert forsøker å nedkjempe den pseudovitenskapelige diskusjonen. Slik det fremstillingsmessig pågår en slik kamp mellom rapport og biografisk fortelling, ser denne kritiske refleksjon-teksten også ut til å speile en indre dynamikk i prosjektet mellom kunstnerisk forskning og brukerstyrt (eller -rettet) utviklingsprosjekt. Liens kritiske refleksjon er under alle omstendigheter mer begrepslig og problematiserende (og med mindre vekt på det biografiske narrative, selv om det også finnes her, og til slutt vinner kampen om oppmerksomheten i tekstens del 2). Et viktig spørsmål er likevel om dette arbeidet – en av de mest gjennomarbeidede tekstene mht. teoritilfang og problematisering – kan karakteriseres som vitenskapelig.

Her kunne det være på sin plass å minne om den viktige distinksjonen mellom «vitenskap» og «forskning», en forskjell vi kanskje har en tendens til å glemme i en stadig mer teknokratisk og kvantifiserende verden (og som Magnus William-Olsson ikke tar hensyn til i det sitatet jeg åpnet denne artikkelen med). Mens «vitenskap» handler om målbarhet i mer eller mindre absolutt forstand, kunne vi si at «forskning» dreier seg om noe ganske annet. Litteraturviteren Erling Aadland har forsøkt å peke på denne distinksjonens betydning for litteraturfaget, men jeg tror hans navigasjonsforsøk kan ha bredere relevans. Forskning er, i dette perspektivet, en større og mer human måte å nærme seg et stoff på; «[f]orskning er nemlig ikke, som vitenskapen, avhengig av en objektiviserende innretning» (Aadland 2006: 43). Forskning er ikke desto mindre bundet til krav om nøyaktig og saklig fremgangsmåte: «Til forskningens metodiske karakter må vi også regne dens etterrettelighet, dens absolutte intoleranse for fusk, dens åpne forhold til kilder, data og tidligere forskning – kort sagt: Forskning er en ikke-privat og åpen aktivitet av metodisk karakter» (Aadland 2006: 43). Den vesentlige forskjellen på vitenskap og forskning er imidlertid, i dette perspektivet, at forskningen ikke handler om den rene objektivitet, men om det som skjer *i praksisen, i den forskende hendelsen* (uavhengig av

om praksisen er fortolkende eller utøvende). Mens vitenskapen er registrerende, er forskningen produktiv og skapende.

Vi kunne gå videre fra dette synspunktet for å forsøke å utarbeide en provisorisk teori om hvilken type reflekterende arbeid som skjer i en (kunstnerisk) praksis. Den svenske poeten og kritikeren Magnus William-Olsson har forsøkt å etablere begrepet *performativ kritikk* for å si noe om hvordan den kunstneriske hendelsen eller praksisen også alltid rommer sin egen vurdering og refleksjon:

förhållandet mellan att göra och att tolka är essentiellt i allt konstskapande. Man prövar något och försöker sedan med allt vad man har av sinnesskärpa, förmåga och kunnande avgöra om det är värt att behålla och bygga vidare på eller om man måste förkasta det. Man oscillerar mellan läsa och skriva, mellan spela och lyssna, mellan intention, utförande och värdering i avsikt att finna ett svar i form av ett *sätt*, en aktualisering, ett exempel. Förmågan att svara, att uppöva sensibiliteten för det gjorda är allt väsentligt konstnärens konst, en konst som kan förfinas och förändras, ibland i helt olika riktningar, men alltid och i alla varianter utan ände. (William-Olsson 2013: 13).

Slik William-Olsson ser det, dreier kunstarbeid seg om en fortløpende prosess av utkast og svar, som i sin generelle beskrivelse virker intuitivt dekkende for de fleste former for skapende og tolkende arbeid. Et avgjørende spørsmål er imidlertid hvordan den kunnskapen som derigjennom nås, skal forstås og artikuleres. Om det er rett at «konstskapande inte bara erbjuder ett särskilt sätt att förstå, utan också en särskild kunskap som man inte kan få på annat håll eller på annat vis» (14), skulle ikke det også tilsi at denne kunnskapen, denne forståelsesmåten, også må ta (eller overta) andre former enn de konvensjonelle kunnskapssjangrene?

Refleksjon som – og i – praksis

Som allerede sagt, er grunnmodellen med presentasjon etterfulgt av kommentar logisk nok den formen flest stipendiater velger. Presentasjonen får jevnt over større plass enn kommentaren, og består typisk av en diskusjon av gjennomførte prosjekter og problemstillinger – ofte gjenfortellende og dramatiserende og i preteritumsform:

Jeg gjorde A, som førte til B. Den temporale situeringen av refleksjonsteksten kan kanskje forklare hvorfor slike konvensjonelle narrativer blir så dominerende, og Per Gunnar Eeg-Tverbakks beskrivelse av refleksjonsteksten som en etterskutt (og formelt obligatorisk) del av prosjektet, er representativ: «I wrote these reflections a long time after the practical parts of the research fellowship were completed» (Eeg-Tverbakk 2012: 2). Han tillegger denne avstanden i tid både positive og negative konsekvenser for refleksjonsteksten: «The temporal distance has relaxed the relationship to the different activities and made it possible to see new aspects of the work. At the same time, this distance allows for retrospective rationalisation and interpretations that may obscure the actual turn of events» (3). Avstanden har også gjort det vanskeligere å betrakte refleksjonen som «performativ»; vi kunne si at refleksjonen i et slikt tilfelle er vurderende og kontemplerende, snarere enn *praktiserende*.

I en rekke tilfeller får vi også presentert oppdagelser og refleksjoner som gradvise «drypp» av forståelse eller refleksjon underveis i den (kronologiske) fremstillingen, som hos Andreas Aase: «As my work has progressed, I seem to notice that fiddle-like ornaments have crept into my improvisations without a conscious practice effort.» (Aase 2009: 93). Slike ofte journalaktige registreringer finner vi mange av, og de opptrer klart hyppigst hos musikerne. Det er imidlertid ikke en regel at denne typen praktisk selvrefleksjon får kandidatene – eller refleksjonsteksten – til å stoppe opp for å grave dypere.

En deskriptiv modus kan altså sies å dominere, men glimtvis åpner den seg mot andre erfaringer, som i eksempelet over fra Aase. Innimellom ser vi også eksempler på at det vanlige biografisk-prosjekt-karriere-forløpet løses opp i andre narrativer. Caroline Slotte nærmer seg en slik tenke- og skrivemåte når hun spiller ulike teksttyper og stemmer ut mot hverandre – biografiske kortere prosatekster, deskriptive gjennomganger av teknisk gjennomføring, tolkende kommentarer til kunstverket, etc. Enda tydeligere er disse grenseovergangene i utstillingskatalogen, som i seg selv fungerer som en slags kritisk refleksjon. Slik rigger hun til en

prosessuell tekstlig utforskning av hvilke stemmer som kan bidra til å formidle det hun kaller «kjernen» i prosjektet. Også den saklige, resonnerende stemmen har sin funksjon; den klargjør blant annet for kunstneren hvordan metodikken faktisk ser ut. Selv om Slotte avslutningsvis i den kritiske refleksjonen litt resignert slår fast at hun ikke har utviklet sin kunstneriske praksis så mye som hun kanskje kunne ønske, går det likevel an å se en klar bevegelse, mellom ulike delprosjekter – og hvordan de relaterer seg til hverandre:

I wrote above that sheer curiosity drove me to work serially. It is true that my method is built largely on an object-by-object progression: What happens if I subject this object to that treatment? Nevertheless, as a series evolves, I strive constantly to achieve sufficient variation from one object to the next, complementing the totality with objects that contribute new information and fill out the series. (Slotte 2011: 58).

Slottes refleksjonstekst går gjennom en rekke delprosjekter, og forfølger stadig nye momenter videre fra prosjekt til prosjekt – og refleksjonsteksten viser hvordan det vokser frem innsikter som så igjen brukes i neste delprosjekt.

Hos flere av stipendiatene blir det imidlertid tydelig at arbeidet med – og problemene knyttet til – å artikulere erfaringer vanskeliggjør det å nå frem til spesifikke innsikter. Spesielt tydelig er dette i Diesens arbeid med konseptet «vision», og bevegelsen fra en avgrenset, prosjekt-spesifikk definisjon av *visjon* til en overordnet, generell (og personlig) bestemmelse av visjon som «blikk» eller «(kunstnerisk) livssyn». Det interessante med akkurat denne teksten er at den todelte kritiske refleksjonen fremviser selve artikuleringproblemet så tydelig. Videoessayet aktualiserer elegant problemstillingene gjennom en mangefasettert diskusjon, der et spekter av stemmer og perspektiver kommer til orde i et språk Diesen mestrer godt (struktur, klipp, regi). Den skriftlige delen av refleksjonen er derimot langt mer generaliserende. Diskusjonen i skrift tar etter hvert form av en allmenn kunstteori, og beveger seg dermed også ut av praksisen og over i et felt – estetisk filosofi – der kravene til formulering og presisjon er dramatisk mye høyere enn i den mer

avgrensede «kunstneriske selvangivelsen». Kort sagt kunne vi kanskje si at Diesen her demonstrerer et enkelt, men viktig poeng: De fleste fagfolk tenker best – og mest presist – i sitt eget fagspråk.

Kritisk refleksjon – over hva og for hvem?

Et vesentlig spørsmål er altså hvordan den teoretisk-filosofiske refleksjonen er forankret i den kunstneriske praksisen. Avgjørende er det også hvordan den er situert mot andre kontekster. Samtlige av refleksjonstekstene plasserer – i tråd med retningslinjene – sin egen kunstneriske praksis mot minst to bakgrunner: En (internasjonal og/eller nasjonal) faglig arena og en personlig erfarings- og interessehorisont. Hvis jeg skal vurdere hvilke refleksjonsarbeider som fremstår som *gode tekster*, er det et klart inntrykk at den mer eller mindre rent biografiske (eller oppsummerende) fremstillingsformen er den minst interessevekkende. Uten en genuin forankring i de dypest sett faglige sidene av prosjektet, virker den (selv)biografiske fremstillingen underlig lite engasjerende. Jeg skal gi noen eksempler på hvordan disse horisontene blir forsøkt sammenført.

Tone Åses prosjekt dreier seg kort sagt om artikulasjon i konkret forstand, og om mulighetene for å utvide registeret for og uttrykksformene til den menneskelige stemmen ved elektronisk manipulasjon av sang og andre stemmeskapt lyder. Slik sett dreier det seg også om forholdet mellom det intelligible og det ikke-intelligible, altså det som gir ulike typer «mening», og det som ikke uten videre fremstår som meningsbærende. Et uttalt poeng er å problematisere denne distinksjonen:

Meaning can be experienced in several ways and as many nuances. It seems reasonable to think that the highest clarity of meaning comes with verbal/textual utterances, with intelligibly spoken words, presented in a clear, natural way, as with a good radio voice. Still, one could argue that non-verbal, but easy recognizable, sounds or expressions referring to concrete emotions (screaming) or phenomena (engines, dogs barking,) could provide the listener with equally meaningful information as words do. So *clarity in meaning* is not easy to define. (Åse 2012: 78).

Denne refleksjonen kunne leses som en metakommentar til hele arbeidet med kritisk refleksjon. For samtlige av kunstnerne involvert dreier seg om å navigere i rommet mellom mening og det vi kunne kalle ikke-ennå-mening, med en klart uttalt forventning om å nå frem til – eller formidle – en viss *meningsklarhet* gjennom den kritiske refleksjonen.

Pedro Gómez-Egañas prosjekt(er) dreier seg alle om utforskning av konsepter, ideer og *fornemmelser*. Mange av verkene er sentrert omkring forholdet mellom noe ordinært, normalisert, fungerende – og det som overskrider normaliteten: katastrofen, ødeleggelsen. Eksempelvis dreier en av videoproduksjonene – en slags kommentar-opplysningsfilm – seg om hvordan det fjernsynssendte universet nærer seg av katastrofen og dyrker dens absolutte kraft som unntak og enestående, ubeskrivelig hendelse, men også har utviklet sinnrike og effektive arsenaler av dramaturgi og iscenesettelse – altså artikulering – for å kontrollere og utnytte katastrofen. I andre verk tematiserer og iscenesetter han varianter av katastrofemotivet, ofte med humor, men med ganske konsekvent fokus på katastrofen og vår – betrakterens – forståelse av den. Slik kunne vi si at en form for kritisk refleksjon er nedfelt allerede i prosjektets grunntematikk: Katastrofen er en tilfeldighet som slår ned, og en unntakstilstand vi mangler et vokabular for å beskrive, og som vi derfor ikke kan annet enn å forsøke å forberede oss på, uten å vite hva det er forberedelsene gjelder. Og *når* den først har inntruffet, kan vi heller ikke annet enn å forsøke å fatte hva det er som har hendt – og det må vi gjøre uten noe ferdig foreliggende vokabular.

Det at prosjektets sentrum er formulert som et begrep (katastrofeangst, nervøsitet etc), gjør at refleksjonsteksten også bærer mer av et forklaringsansvar. Det foregår nemlig et utviklingsarbeid på idénivå her, og refleksjonsteksten bygger opp en dramaturgi som går fra en beskrivelse av en løs fornemmelse til et konkretisert begrep. Ingen dramatisk «oppdagelse» eller et forskningsmessig «gjennombrudd», kanskje, men likevel en innsikt som leseren opplever som *skrevet frem*. I refleksjonsteksten beskrives det slik:

The notion of trauma appeared towards the end of a reflective and practical journey that, in three years, has moved between anxiety, alert, the catastrophic, and the ghostly. This journey has seen a shift in an iconographical material, from concrete imaginations of future disasters to suggestive scenarios of empty homes, empty warehouses, mysterious spectacles and lost, suspended characters. (Gómez-Egaña 2012: 26).

I den innleverte kritiske refleksjonen går det fram at Gómez-Egaña har en sterkt personlig investert tilnærming til katastrofen: Han identifiserer – allerede på s. 5 – angsten for ulykken med sin egen, diagnostiserte angst.

Refleksjonsarbeidet hans er altså en tekst som knytter kunstverk, tematikk, arbeidsprosess, biografi, patologi og sosiologi til hverandre – i et forsøk på å forstå en kunstnerisk praksis som handler om å forsøke å forstå – og å utvide forståelsen av – idéarbeid med ulike typer engstelse og redsel. Som filosofisk refleksjon over vår tids permanente sosiale «angst», befinner refleksjonsteksten seg ofte på påstandsnivå. Det er først når den gransker sitt eget grunnlag, de kunstneriske ytringene og mellomrommene mellom dem og den (etterskutte?) refleksjonen, at den ser ut til å «virke», både for skriver og leser.

Et ganske avgjørende spørsmål for enhver tekstprodusent er spørsmålet om hvem man skriver for, og hvordan man velger å forstå – eller «konstruere» – sitt publikum. Hvordan har de ulike kandidatene forstått målgruppe og situasjon? Det er ikke en overdrivelse å si at oppdraget er tolket nokså fritt. Naturlig nok går alle disse tekstene inn i en eller annen form for *selvrefleksjon*, der kunstnerens blikk på og utforskning av egen praksis, og kunstnerens egen forståelse og innsikt knyttet til den, står i fokus. I stor grad kan vi tenke dette som en form for essayistikk i gammeldags forstand: Et jeg som snakker med seg selv, i stor grad også om seg selv. I noen grad også *for* seg selv, og dette er et punkt jeg oppfatter som problematisk med flere av de undersøkte kritisk refleksjonstekstene, nemlig at de i en viss forstand er hermetiske, eller selvomfavnende, ved at de i liten grad oppsøker et større diskusjonsrom. Dermed forblir det kritiske reservoaret og vokabularet lite.

Den teksten som kanskje best gir uttrykk for hvilken ramme teksten skal forstås innenfor, og også gir en bruksanvisning for den kritiske refleksjonsteksten, er Caroline Slotte. I likhet med Eeg-Tverbakk forsøker også hun å bruke det retrospektive perspektivet produktivt:

This text was written towards the end of the research fellowship and can be seen as a form of travelogue. Its purpose is to visualize, discuss and give a background to my artistic research. The text should accompany us – you, me – through the most crucial stages and themes of the work, thereby enabling us to relate to, talk about and evaluate the development of the project and the end result. (Slotte 2011a: 6).

Refleksjonsteksten blir her sett på som et *artikuleringsverktøy*, som kan gjøre både kunstner og leser – «us – you, me» – i stand til å forholde seg til og vurdere prosjektet. Det er ikke tilfeldig at vi finner en såpass klar formulering av dette strengt tatt svært avgjørende poenget. Hennes prosjekt blir oppsummert i én setning som nettopp et forsøk på å skape mening, og å si noe om hvorfor: «*I have tried to make meaningful objects, after which I have tried to say something true about why I made them*» (6).

Noen av kandidatene har forstått situasjonen som en form for *rettferdiggjøring* av prosjektet, mer enn bare en sluttrapport som skal oppsummere aktiviteten. Dette oppfatter jeg som å ligge et stykke unna det mandatet som er gitt for den kritiske refleksjonen. Uansett er dette kanskje uunngåelig, ettersom «kritisk refleksjon» er svakt definert i premissene, og ikke alle de individuelle prosjektene har vært like tydelig bestemt og beskrevet. Kanskje trer de for noen av stipendiatene først tydelig frem i og gjennom arbeidet med refleksjonsteksten, altså i etterpåklokskapens lys. I flere tilfeller gir den kritiske refleksjonsteksten tydelig uttrykk for at noe avgjørende blir oppdaget underveis i refleksjons- og skrivearbeidet. De mest rapport- og oppsummeringsaktige tekstene skiller seg her ut som ofte ryddigere og mer oversiktlige, men kanskje mindre innsiktsfremmende.

Refleksjonstekstene formidler altså innsikt i den kunstneriske praksisen på to

distinkt ulike måter: ved å presentere den, mer eller mindre *i rapportens form*, og ved å vise frem praksis og dens plassering i en kritisk/drøftende diskurs, og ved å stille det prosessuelle ved arbeidet åpent.

Flere av tekstene kan se ut til å være fanget i en prosjektbeskrivelseslogikk, der skrivearbeidet foregår innenfor kjente rammer: «selge» et prosjekt, beskrive prosjektets deler og gjennomførbarhet. Sentralt står også rapportering underveis i og etter gjennomføringen. Det er mitt inntrykk at refleksjonstekstene til en viss grad har fått status som sluttrapport i dette rammeverket. Disse rapporttekstene er heller ikke så interessante som *tekster* betraktet, selv om de kan formidle relevante og interessante poenger innsikter (den intenderte leseren i de mest rapportaktige tekstene ser da også ut til å være en formalt evaluerende instans innenfor utdanningsfeltet).

Kritisk refleksjon som produktivt arbeid?

Som William-Olsson er inne på, er det mulig å tenke seg enhver kunstnerisk praksis som en kritisk – altså: reflekterende og vurderende – ytring i seg selv. I så fall handler det kanskje like mye om å *avlese* egen praksis og prosess som å rapportere. Og lesning, vet vi, innebærer tolkning. Hva finner man om man leser eget kunstarbeid på denne måten? Et pragmatisk svar på et slikt spørsmål finner vi hos Tone Åse: «During, and through my research, I have gradually become more aware of the *genre* and *field* I relate to, i.e. my *artistic landscape*» (Åse 2012: 21). Hun knytter her an til Aslaug Nyrnes' topologiske tenkemåte i *Lighting from the side*-essayet, men Åse gjør altså et poeng av at det er *hennes egne* kunstneriske topologier som er i forhandling. Interessant nok benytter hun seg først og fremst av romlige metaforer når hun oppretter de kategoriene hun diskuterer ulike typer stemme- og lydfunksjoner innenfor; hun opererer med hovedkategoriene «utvidet» og «innsnevret» stemme, og «plassert» og «rekonstruert» stemme, som beskrivelser av hva de ulike bearbeidingsverktøyene kan gjøre med stemmematerialet. Disse

kategoriene fungerer produktivt. Men de skaper også noen klare rammer, der de hele tiden refererer tilbake til en «normal» eller «nøytral» ubearbeidet, naturlig stemme.

Men disse drøftingene av den menneskelige stemmen som formbart materiale, som fyller et helt kapittel, reiser også et annet, prinsipielt spørsmål: Arbeider Åse her med å finne begreper og refleksjonsverktøy hun kan bruke i sin egen praksis, eller utforsker hun dette feltet generelt og prinsipielt? Forskjellen kan synes liten eller sofistisk, men jeg mener vi her kanskje ser en interessant grenseoppgang mellom kunstnerisk forskning – utforskning av egen praksis – og konvensjonell forskning. Det er under alle omstendigheter tydelig at temperaturen i teksten stiger når det nærmer seg kunstnerens egne praksiserfaringer, og kanskje særlig i møtet med – konfrontasjon med – sitt publikum. Det er her det brenner i Åses kritiske refleksjon. Hos henne, og sannsynligvis hos de fleste andre, har et av hovedpoengene trolig vært å klare å komme seg nærmere et slikt sentralt motiv eller problem i egen praksis.

Hos flere av kandidatene, men sterkest hos Caroline Slotte, trer det gjennom refleksjonsarbeidet frem en slik problemstilling som fremstår som viktig: Nemlig at kunstneren begynner å betrakte materialet sitt som en samtalepartner, og kunstarbeidet forstås innenfor rammene av en slags «drøfting», der kunstneren og materialet (i Slottes tilfelle særlig eldre, brukte porselensgjenstander) utveksler erfaringer, og deler minner, så å si. Ville den innsikten trådt så tydelig frem uten dette artikuleringarbeidet, og uten det fokuset på artikulering, verbalisering og (selv)refleksjon som stipendiatprogrammet krever?

Hos Slotte dukker det avslutningsvis, og litt overraskende, opp et nytt slikt kjernested. Det åpner seg interessant nok sammen med en erkjennelse av at den kunstneriske utforskningen av det serielle og det materielle har lukket seg, som et tilbaketrukket kapittel. Det nye stedet er skrivningens sted:

Concerning the written part of the project, it is *how*, rather than *what*, I have written that has perhaps contributed most to development in the field. I have looked for verbal alternatives to the detached, academic voice when writing

about my work. In particular, I have explored subjective writing as a means of accessing the knowledge development that takes place in practice when a work of art is created. «The artist as writer» is a theme that has fascinated me, and thus the discussion of the role of text in artistic research, and in artistic practices in general, has taken a prominent position in my project. (Slotte 2011: 80).

Dette er en viktig tvist helt avslutningsvis i refleksjonsteksten, som ikke springer ut av teoretiske innspill, men av Slottes fortløpende samtale med seg selv og materialet, og man kunne spørre: Er det den kritiske refleksjonen som har generert denne nye impulsen? Har den kritiske refleksjonen overtatt hovedrollen, eller har to praksiser her smeltet sammen?

Hva – i all verden – er kritisk refleksjon? En mulig konklusjon

Jeg har tenkt meg at refleksjonstekstene kan sees som praktiske svar på tre sentrale spørsmål, som de enkelte kandidatene vokter (tildels svært) ulikt: 1) forholdet mellom egen kunstnerisk praksis og feltet rundt, 2) forholdet mellom egen kunstnerisk praksis og artikuleringproblematikken, og 3) forholdet mellom egen kunstnerisk praksis og personlige erfaringer med teori- og refleksjonsarbeid.

De kritisk refleksjon-tekstene jeg her har lest og kommentert, kan konkluderende vurderes i forhold til dette: Samtlige av tekstene dokumenterer kunstnere og praktikere som er i stand til å drøfte – språksette – sine egne praksiserfaringer. I mer varierende grad – og sterkt varierende også med faglig tilhørighet – viser disse tekstene frem nye, uortodokse måter å reflektere på: Det er påfallende (men ikke overraskende) hvor mange av stipendiatene som faller ned i kjente, tilgjengelige former. Hovedgrunnen til at det ikke er overraskende, er at det er vanskelig å utvikle egne uttrykk og egne sjangre, og derfor går det kanskje ikke an å svare utvetydig «ja» på spørsmålet om hvorvidt stipendiatprogrammet har frembrakt «nye refleksjons- og kunnskapsformer». Det kanskje mest nedslående funnet er at få av stipendiatene strengt tatt har lyktes å situere prosjektene sine i et større refleksjonsrom, dvs. i et begrepslig og teoretisk univers. Det mangler kort sagt

noen begreper og teoretiske perspektiver som kan bidra til å knytte de konkrete, personlige erfaringene til en større faglig samtale på en måte som ikke oppfattes som utvendig eller akademisk. Her kunne man se for seg at Program for kunstnerisk utviklingsarbeid i større grad ville bidra til teoriutvikling og begrepsarbeid, men om man skal dømme ut fra de innleverte kritiske refleksjonstekstene som ligger til grunn for denne artikkelen, gjenstår det ennå arbeid. Både teoriarbeid og begrepsarbeid, men også, og kanskje viktigst: arbeidet med å finne et mandat for og en form til *den kritiske refleksjonen*.

Litteratur

- Davidsen, Geir 2009: *Wikiphonium. Kritisk refleksjon* (UiT)
- Diesen, Trygve Allister 2010a: *On the Nature of Vision and My Personal Vision. A Critical Reflection* (Den norske filmskolen).
- Diesen, Trygve Allister 2010b: *Being the Director – Maintaining Your Vision while Swimming With Shark*, videoessay (Den norske filmskolen).
- Gilje, Hans Christian 2009: *Conversations with Spaces* (KHiB)
- Gómez-Egaña, Pedro 2012: *15.05.2006 – 21.04.1976 – 19.01.2012* (KHiB)
- Gundersen, Jostein 2009: *Improvisation. Diminutions from 1350 ad. to 1700 ad* (Griegakademiet)
- Lien, Linda 2011: *Identitetsdesign for geografisk avgrensa område: Den kollektive stadsidentiteten i den personlege merkevarebygginga si tid.* (KHiB)
- Nyrnes, Aslaug 2006. *Lighting from the side. Rhetoric and artistic research.* Bergen: KHiB.
- Program for kunstnerisk utviklingsarbeid 2009: «Reglement for Stipendiatprogrammet». Lastet ned 20.9.2013.
- Program for kunstnerisk utviklingsarbeid 2010: «Prosedyre for sluttvurdering». Lastet ned 20.9.2013.
- Rule, Alix & Levine, David 2012: «International Art English. On the rise—and the space—of the art-world press release», *Triplecanopy*, 30.7.2012, http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english
- Rylander, Kjell 2012: *kontentum. återblick, omformulering, dokument.* (KHiB)
- Senje, Siri 2012a: *Imagining for the Screen – the original screenplay as poiesis* (Den norske filmskolen, 2012)
- Senje, Siri 2012b: *Sculpting for the Screen – Digital Media Essay* (Norsk Filmskole, 2012)
- Slotte, Caroline 2011a: *Second Hand Stories. Reflections on the Project* (KHiB).
- Slotte, Caroline 2011b: *Closer / Närmare* (utstillingskatalog)

- Slåttebrekk, Sigurd 2010: *Chasing the butterfly. Recreating Grieg's 1903 recordings and beyond* (Norges Musikkhøgskole)
- Thelin, Håkon 2011: *The Story of ZAB...* (Norges Musikkhøgskole)
- Vassenden, Eirik 2012: «Kunsterfaring og fagspråk», i Anders Johansen (red.): *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- William-Olsson, Magnus 2013: *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst*. Ariel Literär Kritik (FSL). Stockholm.
- Winner, Eileen, Goldstein, Thalia & Vincent-Lacrin, Stéphan 2013: *Art for art's sake? The impacts of arts education*. Centre for Educational Research and Innovation, OECD Publishing.
- Aadland, Erling 2006: *Farvel til litteraturvitenskapen*. Oslo: Spartacus forlag.
- Aase, Andreas 2009: *Documentation and reflection, «Improvisation in Scandinavian traditional guitar* (NTNU).
- Åse, Tone 2012: *The Voice in the Machine, and the Machine in the Voice – now you see me, now you don't. Artistic Research in Voice, live Electronics and improvised Interplay* (NTNU).