

Redaktionelt forord

Af Thomas Rosendal Nielsen og Erik Exe Christoffersen

Dette nummer af Peripeti sætter fokus på et problemfyldt krydsfelt mellem kunst, videnskab og uddannelse, der er særligt aktuelt netop nu, fordi de kulturministerielle teateruddannelser er i gang med en reform, der bl.a. skal sikre uddannelsernes vidensgrundlag på en ny måde, som i højere grad gør dem kompatible med internationale og akademiske uddannelser. Nøgleordet for denne forankring af de kunstneriske uddannelsers vidensgrundlag er i kulturministerielt regi blevet defineret som *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* (se særligt Kulturministeriet 2012, hertil bl.a. Jørn Langsteds analyse i dette nummer). Kulturministeriets begreb læner sig op af begrebet *kunstnerisk forskning/artistic research*, som efterhånden er nogenlunde veletableret internationalt, uden at det fuldstændigt konvergerer med det.

På samme tid er der en tendens til, at universitetsafdelinger med tilknytning til kunstfeltet udvikler praksisforankringen i deres uddannelses- og forskningsaktiviteter under overskrifter som *art-based research*, *practice-led research* eller *practice as research* – overskrifter, der ikke nødvendigvis dækker over helt nye koblinger til kunstfeltet, men som rammesætter nye måder at reflektere, legitimere og evt. finansiere og udvikle koblingerne på (se fx vores særnummer om dette, *Kunst, kreativitet og viden*, Peripeti, særnummer. -2012, foruden den efterhånden omfattende litteratur på området, der refereres til i nærværende artikler).

I det følgende vil vi prøve at trække nogle af de gennemgående temaer og problemstillinger i nummeret frem. Det kan anbefales eventuelt at skimme oversigten over bidragene (nedenfor) først.

Krydsfeltet mellem kunstnerisk og akademisk praksis er først og fremmest fyldt med muligheder: For udvikling og forbedring af akademiske, kunstneriske og tværgående uddannelsesmiljøer; for udviklingen af forskningsmetoder, der overskrider institutionaliserede epistemologiske grænser; for den enkelte kunstners, forskers, studerendes og undervisers mulighed for at bevæge sig mellem forskellige områder. Denne oplevelse af situationen som et mulighedsrum bør fremhæves som en fællesnævner for dette nummers artikler, selvom de – eller måske netop fordi de – fra flere forskellige vinkler behandler krydsfeltet som et problemfelt.

Først og fremmest er der nemlig *terminologiproblemet*, hvilket allerede den ubeslutsomme titel på indeværende nummer er et eksempel på. Det er ganske komplekst, fordi det ikke blot handler om, 'hvad barnet skal hedde', men også om, hvorvidt det overhovedet er det samme 'barn', der tales om, når man refererer til ... det man nu refererer til. *Kunstnerisk udvikling* er det begreb, der ligger længst fra det akademiske, og som betegner allerede veletablerede praksisser, hvor teatre, teatergrupper, netværk, uddannelsesinstitutioner, individuelle kunstnere eller undervisere gennemgår mere eller mindre systematiserede læringsprocesser. *Kunstnerisk forskning* signalerer derimod en større (hvis ikke ligefrem primær) tilknytning til det akademiske felt; det er – særligt i en dansk kontekst – det nye domæne, som stadig fordrer en række kampe om anerkendelse, grænser og normer. Kulturministeriets udvalg har – måske pragmatisk motiveret af behovet for en definition, der vil være håndterbar i forbindelse med akkrediteringen af uddannelserne (jf. Rødahl m.fl.s bidrag) – forsøgt at løse/undgå/udskyde problematikken (afhængigt af perspektiv) ved at vælge en position midt mellem de to begreber, altså *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, som indebærer lidt mere akademisk 'rigiditet' end blot udvikling og lidt mindre end forskning. Spørgsmålet om terminologi er centralt for Jørn Langsteds, for Carsten Fribergs og Christine Fenz' og for Sverre Rødahls bidrag til dette nummer, ligesom også Falk Heinrich bidrager med et perspektiv på netop denne diskussion.

Når netop terminologien giver anledning til ret bastante positioneringer, er det måske først og fremmest udtryk for et *demarkationsproblem*, som faktisk ikke bliver nemmere af, at det drejer sig om et felt, der skal skabes forbindelse mellem andre områder – primært mellem kunst, uddannelse og videnskab. Altså grundlæggende spørgsmålet: hvad er *kunstnerisk udvikling(svirksomhed)/forskning*, og hvad er ikke? Demarkationen må foretages indefra feltet selv for at have nogen effekt, og her er der mindst to spørgsmål, der kan give anledning til forskellige positioneringer: For det første, spørgsmålet om, hvorvidt man skal foretrække meget skarpe og klare grænser mellem forskellige områder, eller om man foretrækker et samlet og løst afgrænset felt, som ikke er alt for bundet til etablerede normer og definitioner. For det andet spørgsmålet om, hvor man tænker forbindelsen mellem felterne fra; om det nye felt fx skal tænkes ud fra uddannelsessystemets, kunstens eller videnskabens præmisser?

Groft generaliseret kan man iagttage tendenser til, at et uddannelsesadministrativt udgangspunkt peger mod klart afgrænsede, sammenlignelige og koordinerede felter, hvis dynamik ligger i et overskueligt strategisk handlerum. Klare uddannelsesmål og kompatibilitet kræver en vis grad af standardisering og rigiditet. Det kunstneriske udgangspunkt peger i højere grad mod et bredt og inkluderende felt, hvis dynamik ligger i dets åbenhed. Der er sagt på en anden måde familieligheder mellem kunstnerisk forskning og avantgardens insisteren på nedbrydelse og overskridelse af grænser. Det videnskabelige udgangspunkt peger til gengæld mod et differentieret felt, hvor dynamikken ligger i interaktionen mellem forskellige, løst afgrænsede praksisser. Den akademiske rigiditet ligger ikke i standardiseringer, men i fordringer om produktiv selvkritisk refleksion i springene mellem teori og praksis. Reelt fremtræder disse positioner selvfølgelig i forskellige kombinationer.

Hertil kommer at *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed* for nogle er set som kunstnerens egen selvrefleksion i forhold til processen og værket, som man kender den fra teaterlaboratorietraditionen (fra Stanislavskij til Grotowski og Odin Teatret), mens det for andre betragtes som et bredere procesanalytisk felt, der kan bedrives af fx akademiske dramaturger. Omvendt findes der akademisk forskning som bedrives af forskere som også er kunstnere. Spørgsmålet om "Hvem der laver hvad" er også et spørgsmål om traditioner: adskillelser mellem akademiske og kunstneriske uddannelser og adskillelse mellem kunstnere og teoretikere i den skabende proces. Ikke mindst kan man tale om en dramaturgisk rolle-problematik. Er dramaturgen med på kunstner- eller forskersiden? Eller springende mellem begge sidder?

Positionerne kunne sikkert fungere fredfyldt ved siden af hinanden, hvis ikke de samtidig var forbundet med en kamp om status og anerkendelse, med et *legitimeringsproblem*, som til tider får diskussionen til at forme sig som en underlig vekslen mellem parringsdans og territorie-afpisning. Problemet er generelt og basalt motiveret af, at de forskellige aktiviteter konkurrerer om at påvirke finansieringsgrundlaget og "infrastrukturen" i feltet. Situationen er særligt vanskelig i Danmark, hvor de kunstneriske og akademiske uddannelser tilmed hører under forskellige ministerier. Terminologien og demarkationen er således ikke bare et teoretisk problem, men er afgørende for, hvilke definitioner og kriterier, der skal ligge til grund for tildelingen af projektmidler, udgøre betingelserne for at institutionalisere visse aktiviteter og sætte spillereglerne for den kompatibilitet og mobilitet, som alle – på visse betingelser – synes at være interesserede i. Der gøres tilnærmelser, der tages kloge forbehold, polemikken er for det meste høflig, men man skal ikke kigge længe for at få øje på, at nogle argumenter som tager sig offensive og inkluderende ud, faktisk gør det modsatte, og omvendt: at der sparkes åbne døre ind fra flere sider. Grundantagelsen er vel – og den er ikke helt urimelig – at akademisk forskning i kraft af sin tradition og sin institutionalisering har højere status end kunstnerisk udvikling/forskning, og at den kunstneriske forskning enten må anerkendes som en ligeværdig form for forskning med sin egen metodologi, men på de samme epistemologiske

præmisser (det vil nok være Robin Nelsons samt Fribergs og Fenz' position), eller at den må anerkendes som et ligeværdigt vidensgrundlag på linje med akademisk forskning – men på sine egne (kunstens) epistemologiske præmisser (det vil være Rødahls position). At ligeværdigheden bør efterstræbes synes der ikke at være principiel uenighed om i nærværende sammenhæng, spørgsmålet handler om de epistemologiske og metodiske præmisser.

Epistemologi-problemet diskuteres især af Robin Nelson og Erik Rynell. Centralt for diskussionen er skellet mellem den kropsliggjorte, situerede, ofte såkaldt "tavs" viden, som kunstneriske processer viderefører og fornyer, og den abstrakte, logisk-diskursive viden som traditionelt er medium for den akademiske forskning. Kunsten og filosofien har – i særdeleshed i det 20. århundrede, men lad os sige siden romantikken – udfordret videnskabens privilegium som den autoritative nøgle til at forstå verden, og problemet er i den forstand ikke nyt. Det særlige ved problemstillingen i den aktuelle kontekst er måske snarere, at kunstens og videnskabens institutioner nu faktisk nærmer sig hinanden, men på en måde, der ikke nødvendigvis mødes på midten. En akademisk praksis, der gør sig sensibel overfor ikke-diskursiv viden, og en kunstnerisk praksis, der stiller krav til diskursiv dokumentation og refleksion er ikke nødvendigvis det samme. Burde den være det, er jo så spørgsmålet? Er der tale om forskellige vidensformer, der kan befrugte hinanden – og som måske til tider har brug for at være i fred for hinanden? Eller er institutionaliseringen af adskillelsen mellem vidensformer en utidssvarende klassisk-moderne konstruktion, der privilegerer puristiske vidensmonopoler i isolerede lejre i stedet for de hybrider, der sætter erkendelsens bevægelse i gang?

Om man hælder til den ene eller den anden side i disse teoretiske diskussioner, så er det mere påtrængende spørgsmål (som måske over tid kan få nogle af de andre problemer til at løse sig selv) *metode-problemet*. Altså: "How to do it?" Forsknings- og udviklingsprojekter må rammesættes, dokumenteres og reflekteres. Spørgsmålet er for det første, hvilke konkrete praksisser, der kan indgå og hvordan; for det andet, hvordan praksisformerne i de forskellige projekter refleksivt og normativt omsættes til metoder, med henblik på at kvalificere erkendelserne og gøre dem tilgængelige for et offentligt fagfællesskab på den bedste (eller i det mindste tilstrækkelige) måde. Robin Nelson præsenterer et bud på en metodisk ramme i sin artikel, og en række andre metoder diskuteres og eksemplificeres af Barbara Simonsen m.fl., Sverre Rødahl m.fl., Ida Danneskiold-Samsøe, Cecilie Ullerups Schmidt, Erik Rynell, Falk Heinrich og Carsten Friberg og Christine Fenz – inkluderende alt fra performative interventioner i offentlige rum, evalueringspraksisser på institutionsteatre, rammer for udvikling af kunstnere på teateruddannelser til eksperimenter i teaterlaboratorier.

Den normative side af metodeproblemet fører os til den sidste vigtige problemstilling, vi vil trække frem i dette forord, nemlig *kvalitetsproblemet*; man kunne også kalde det for bedømmelsesproblemet. Som det sikkert fremgår, så er der tale om praksisformer, der – selv hvis man accepterer en forholdsvis snæver demarkation af feltet – insisterer på heterogenitet, på en relativ metodefrihed, på værdien af ikke-diskursive vidensformer, på muligheden for unikke processer og produkter. Måske er det ligefrem en bærende værdi for kunstnerisk udvikling/forskning, at det er en praksisform, der strider imod institutionalisering (se især Esa Kirkkopeltos bidrag). Hvis en sådan praksisform skal gøres til vidensgrundlag i et uddannelsessystem, der insisterer på standardisering, gennemsigtighed og output-kontrol (i konteksten af Bologna-processen og New Public Management-tænkning), så kræver det nok en temmelig pragmatisk indstilling til disse modsatrettede idealer. Hvordan skal bedømmelsen vægte forholdet mellem det kunstneriske produkt, refleksionen over og dokumentationen af det? I hvor høj grad skal kunstneriske kriterier (altså smagsdomme) spille med i bedømmelsen, og hvordan balanceres de med de akademiske kriterier? Hvad er forskellen mellem kunstnerisk udvikling/forskning på bachelor-, kandidat- og ph.d.-niveau? Hvordan gennemføres

fagfællebedømmelser og eksaminationer? Og hvem er overhovedet kvalificerede til at bedømme? Det er formentlig spørgsmål, som må besvares igennem praksis, men de kommer givetvis til at kræve nogle forhandlinger, og de er i høj grad betingede af de problemstillinger, vi har trukket frem ovenfor.

Når vi her gør så meget ud af at fremhæve problemerne frem for mulighederne, skal det ikke forstås som et udtryk for pessimisme. For det første er det formentlig ikke mere selvaffirmation, men mere selvkritisk refleksion, der skal til, for at løse legitimeringsproblemet (se igen Kirkkopelto). For det andet, så er bidragene til dette nummer ikke kun polemiske; der fremsættes faktisk en del både praktiske og teoretiske bud på, hvordan de ovenfor skitserede spørgsmål kan besvares. Opsummerende altså: Hvad skal 'det' hedde? Hvor går grænserne? Er der forskel på kunstneriske og akademiske former for viden? Hvordan rammesætter, dokumenterer og reflekterer man overhovedet over kunstnerisk udvikling/forskning? Og hvordan sammenligner og bedømmer man kvaliteten mellem de forskellige praksisformer? Vi håber, at dette nummer af *Peripeti*, ved at danne ramme om både kritiske diskussioner af og praktiske eksempler på kunstnerisk udviklingsvirksomhed/forskning, faktisk kan være med til at hjælpe feltet et lille skridt videre.

Bidrag:

I den fagfællebedømte afdeling indleder Robin Nelson med at præsentere en velafprøvet metodisk ramme for at udøve "practice as research", som på den ene side er fleksibel, men på den anden side leverer nogle kriterier for "articulating and evidencing your research inquiry", som kan understøtte den akademiske anerkendelse af det kunstneriske forskningsarbejde.

Erik Rynell diskuterer i den efterfølgende artikel indsigter fra kognitionsforskning i relation til kunstnerisk viden i skuespilkunst. Han påpeger ligheder mellem begreberne "situeret" og "kropsliggjort" kognition på den ene side og grundlæggende elementer i skuespillerens arbejde på den anden, med afsæt i bl.a. Stanislavskijs laboratoriearbejde.

Carsten Friberg og Christine Fenz præsenterer dernæst deres syn på kunstnerisk forskning både principielt og gennem et værk, som på én gang er kunstnerisk arbejde og et forskningsarbejde. De fremhæver betegnelsen kunstnerisk forskning i modsætning til betegnelsen kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som de finder strategisk problematisk i forhold til at positionere feltet i internationale kontekster så vel som i en national.

Falk Heinrich reflekterer over integrationen mellem akademisk-videnskabelige og kunstneriske strategier for *art-and-technology*-projekter, der vedrører brugerinddragelse i bestemte sociale domæner. Han foreslår Niklas Luhmanns distinktion mellem medium (løst koblede elementer) og form (fast koblede elementer) som teoretisk og heuristisk redskab til at skabe produktive interferenser mellem kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder. Heuristikken udfoldes og eksemplificeres gennem forskellige *art-and-technology*-projekter.

Ida Dannerskiold-Samsøes artikel omhandler læring i kunstneriske organisationer. Hun sætter fokus på, hvordan organisationer lærer gennem fortolkning og drøftelser af handling, for derigennem at skabe grundlag for udvikling. Afsættet er feltobservationer foretaget i forbindelse med evalueringsprocesser på Aarhus Teater.

De første to artikler i essay-afdelingen leverer vigtige praktiske og politiske kontekster for den teoretiske diskussion i forskningsartiklerne. Sverre Rødahl, Inger Eilersen og Mette Sandager beretter om Statens Scenekunstscoles principper, visioner og erfaringer med kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Jørn Langsted leverer en kritisk analyse af den historiske og politiske baggrund for kulturministeriets satsning på kunstnerisk udviklingsvirksomhed som vidensgrundlag for de statslige teateruddannelser.

De følgende artikler leverer eksempler på kunstnerisk udvikling og forskning og refleksioner over interaktionen mellem kunstnerisk og akademisk viden i forskellige kontekster: Cecilie Ullerup Schmidt i forhold til udviklingen af en ny danseteateruddannelse i Berlin, Esa Kirkkopelto principielle fordringer til den kunstneriske forskning som selvkritisk og samfundsforandrende praksis, Arne Katholm om artistnummerets dramaturgi, Barbara Simonsen, Isabelle Reynaud og Kasper Daugaard om et kunstnerisk udviklingsprojekt i Aarhus, Eugenio Barba refleksioner over videnskaben som inspiration for interferens i det kunstneriske arbejde, Morten K. Roesen om en eksperimentel operaopsætning i Graz.

Værket er i dette nummer Christian Lollikes meget omdiskuterede *Manifest 2083* (Café Teatret), analyseret af Exe Christoffersen. Desuden bringer vi anmeldelser af *Skakten* (Aarhus Teater/Café Teatret), *Røverne* (Aalborg Teater), *Processen* (Republique), *Bygning 4-7-12* (Svalegangen) og *Den der hvisker lyver* (Hotel Pro Forma).