



Artikel

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

Foto: Claudi Tyrrestrup

Den der hvister lyer | Hotel Pro Forma

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

Af Falk Heinrich

Indledning

Siden 2008 har Aalborg Universitet udbudt en uddannelse, der bærer den engelske titel Art & Technology (fremover, ArT). ArT er en tvær-fakultær uddannelse og et forskningssamarbejde mellem Institut for Arkitektur, Design og Medieteknologi (del af Det Tekniske og Naturvidenskabelige fakultet) og Institut for Kommunikation (en del af Det Humanistiske Fakultet). Et af grundlagene for og formålene med ArT er integrationen af akademiske og kunstneriske metoder. Som titlen på uddannelsen antyder, består mit genstandsfelt i denne artikel af primært teknologi-baserede artefakter og projekter af forskellig art, såsom inter- eller reaktive installationer og events, dynamiske eller interaktive urbane installationer og forskellige medieprojekter. ArT fokuserer primært på deltagerbaserede artefakter, der aktivt involverer publikum i værkets eller projektets udfoldelse. Således forsøger mange af disse projekter at operationalisere, skabe og rammesætte sociale aktioner. Tematisk beskæftiger ArT-projekter sig ofte med spørgsmål vedrørende kunst og bæredygtighed, kunst og sundhedspleje, kunst i socialt udsatte boligkvarterer, kunst i det urbane rum, etc. Til sidst i denne artikel præsenteres to forskellige studenterprojekter.

Dermed er ArT en del af en kunsttradition og -praksis, der arbejder med teknologi som ét af kunstens redskaber og virkemidler, og som derfor befinder sig i krydsfeltet mellem kunst og videnskab med hver deres metodiske og metodologiske baggrund. Disse kunstprojekter gennemføres typisk af individuelle kunstnere og kunstnerkollektiver, ofte i samarbejde med universiteter og internationale kunst- og designskoler. Hvert enkelt af disse tværdisciplinære projekter skal tage stilling til, hvilke metoder, der skal anvendes, ofte ved at vælge ud fra en bred vifte af eksisterende akademiske og kunstneriske metoder. Navnlig i en uddannelsesmæssig sammenhæng er spørgsmålet om samspillet mellem praksis og teori vigtigt og kompliceret. Vore erfaringer viser, at kollegiale diskussioner vedrørende metode, især vægtningen mellem teori- og praksis-baserede metoder, mellem kreative-kunstneriske og reflekterende akademiske tilgange samt mængden og dybden af teknologisk kunnen, ofte er et spørgsmål om ideologi og især den personlige uddannelsesmæssige baggrund.

Min indledende problemformulering er således, om vi kan identificere en slags kode eller heuristik, der ganske pragmatisk sætter os bedre i stand til at vælge mellem og integrere eksisterende kunstneriske og akademiske-videnskabelige metoder i forhold til specifikke projekter. Min udforskning af dette teoretiske problem tager udgangspunkt i en mere detaljeret beskrivelse af teknologisk kunst og kunstneriske udforskninger af teknologi i forhold til kunstens sociale funktioner og dens muligheder for at indgå i tværfaglige og -metodiske projekter (kunstens appropriering). Dette fører til en kort definition og diskussion af forholdet mellem kunstbaseret forskning og forskningsbaseret kunst, der danner udgangspunkt for min centrale teoretiske pointe, nemlig videnskabens og kunstens respektive brug af form-medium forskellen som værende et heuristisk redskab for integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder. Mit empiriske grundlag er mine erfaringer med ArT, som jeg er studieleder for.

ArT: integration af videnskabelige og kunstneriske metoder op til fornyet overvejelse

ArT er en relativ ny universitetsuddannelse i Danmark. Den engelske betegnelse *art and technology* bliver nogle gange brugt til at betegne en separat kunstart og nogle gange anvendt om mere specifikke udtryksmidler og metoder. Betegnelsen *art and technology* har desuden i mange år også henvist til en bred vifte af uddannelser, der integrerer kunst, ingeniørkundskab samt humanistiske og samfundsvidenskabelige teorier og metoder. I årtier har *Art and technology* indikeret et forskningsområde med forskningscentre og netværk (fx Leonardo, ANAT). I de angelsaksiske lande (især England, USA og Australien, men også i fx Singapore) har kunstuddannelserne længe været en integreret del af universitetssystemet (se fx, Singerman 1999). Dette har på afgørende vis forandret kunstpraksis og omvendt udvidet det videnskabelige metodekatalog. Singerman hævder, at kunsten på den ene side er blevet mere konceptuel og har opgivet sin kantianske arv, der baserer kunst og kunstreception på formålsløshed og æstetisk smagsdom. Med hensyn til elektronisk kunst, mediekunst og den nyere bio-kunst, har samarbejder mellem kunstneriske og videnskabelige institutioner og diskurser ikke kun skabt nye kunstformer, men også nye udstillingsdomæner og præsentationsformater, der ligger uden for de traditionelle kunstinstitutioner og spillesteder. På den anden side har en voksende mængde af litteratur om kunstbaseret forskning beskrevet en udvidelse af videnskabelige metoder gennem inkorporeringen af såvel kunstneriske metoder og kunstværker, især inden for sociologi, psykologi og humaniora (se for eksempel Knowles, 2008; Leavy, 2009).

I denne forbindelse og i henhold til ovennævnte uddannelses-, forsknings- og praktiske virkefelt skal den lidt forstokkede danske adskillelse mellem kunst og videnskab og mellem kunstnerisk udvikling og videnskabelig forskning ses som et irritationsmoment, i hvert fald med hensyn til teknologi-baseret kunstnerisk forskning og uddannelse, bl.a. fordi midlerne til denne type virksomhed og forskning generelt er sparsomme. På den anden side afstedkommer denne nærmest ideologiske uddannelsespolitiske adskillelse fornyede refleksioner i forhold til, hvilken form for metodisk integration inden for kunst og videnskab (teknologi) vi ønsker, hvordan denne integration i givet fald skal forstås, og hvilket formål den tjener. Erfaringen har vist, at denne integration ikke kommer af sig selv. Forskellige konferencer/symposier, der diskuterer skæringspunktet mellem kunst, teknologi og videnskab (ISEA, DAC, Ars Electronica, osv.) bekræfter, at diskursive og metodiske forskelle fremkalder mange holdningssammenstød, frustrationer (ikke mindst på et teoretisk niveau), men også erkendelsen af nødvendigheden for både kunstudvikling og løsningen af globale problemstillinger (hvilket jeg vil vende tilbage til). I denne sammenhæng er ArT som uddannelses- og forskningsområde tvunget til at definere sig selv på den ene side i modsætning til kunstnerisk forskning, foretaget på fx kunstakademier, og på den anden side i forhold til de humanistisk-hermeneutiske, sociologiske og naturvidenskabelige forskningsdiskurser. ArTs fundamentale problemstillinger, udfordringer og muligheder synes at hidrøre fra og kan beskrives ved hjælp af disse grænsedragninger.

Selvfølgelig er der tungtvejende sociokulturelle og historiske grunde til denne kløft. Tillad mig i det følgende at anvende en meget bred pensel. Ifølge sociologen Niklas Luhmann (2000) er et kunstværk defineret ved at være en del af et bestemt socialt system, kunstsystemet, der opererer med og i et medium og på baggrund af koder og programmer, der er forskellige fra videnskabsystemets medium, programmer og kode. Desuden er disse systemers

samfundsmæssige formål ganske forskellige. Kunstens traditionelle¹ formål består i skabelsen af konkrete singulære værker, der afstedkommer æstetiske oplevelser, mens det videnskabelige system afdækker lovmæssigheder (viden), primært i form af abstraktioner og generaliseringer (teorier). Videnskaben har ikke svært ved at beskrive faglige strategier, eftersom alle akademiske discipliner skal redegøre for deres metoder og metodologier. Generelt har humaniora arbejdet med fænomenologisk-hermeneutiske metoder, hvor et objekt (en tekst, illustrationer, musik, etc.) fortolkes ved hjælp af den hermeneutiske spiral (eller cirkel). Sociologi anvender et arsenal af kvantitative og kvalitative empiriske metoder i studier af demografiske, etniske og socio-kulturelle problemstillinger. Naturvidenskaben fremmer den deduktive videnskabelige metode, som ved hjælp af eksperimenter og præcise målinger verificerer eller falsificerer hypoteser.

Ifølge Luhmann (2000) er kunstens samfundsmæssige funktion at vise verden i verden, dvs. at vise, at det også kan være anderledes. Verden i verden (den imaginære realitet) omfatter såvel mulige, men også urealiserbare fiktive verdener. I modsætning hertil genererer videnskabssystemet relativt stabil faktisk viden om den eksisterende verden. Kunsten synes derimod at arbejde med subjektive, personlige oplevelser og tolkning. Kunstnere siges at skabe værker ved hjælp af personlig inspiration og visioner, som kunstpublikummet derefter frit kan fortolke og smagsdømme på subjektiv vis (som bemærket af mange filosoffer, såsom Kant, Hume, og Hegel). I løbet af det 20. århundrede har kunsten udvidet sit virkefelt ved at inkorporere flere andre formål, anvendelsesområder og strategier, herunder politiske, sociale, selvrefererende, personlige, samarbejdsorienterede og æstetiske problemstillinger. Ikke desto mindre fortsatte, ja øgede moderne kunstneriske metoder de personlige dimensioner. Kunstnerne arbejder i dag bl.a. med selvudviklede metoder, der har til formål at producere kunstværker, der adskiller sig fra alle andres kunstværker. Den poetiske proces fra idé-undfangelse til produktion af arbejdet menes at overskride videnskabens diskursive logik og regelpoetikens love (det ligger allerede i Kants genibegreb, der nødvendiggøres fordi et kunstværk grundlæggende er formålsbestemt og skal derfor transcenderes). Tit bruger kunstneren sig selv og sine ubevidste lag som et slags forvandlingsfilter (McNiff 1998), der transformerer den empiriske realitet til kunstneriske ideer og artefakter. Bergsons (2007) intuitionsbegreb bliver ofte brugt som teoretisk grundlag for denne skabelse. Der er ingen mangel på metaforer for den kunstneriske proces, såsom rejser, pludselig åbenbaring, flow, tilfældighed (serendipitet), og også kamp. Kunstnerisk håndværk, det vil sige kendskab til materialer og forarbejdningsteknikker eller forståelse af andre kunstformer, ses som et nødvendigt grundlag, den kunstneriske inspiration og kunnen helst skal kunne overskridende for at afdække nye, overraskende eller kritiske perspektiver og dimensioner af verden (fx Lincol og Denzin 2003).

Wilson opsummerer denne kløft i sin bog *Information Art* (2000), hvor han ganske kategorisk tildeler videnskaben blandt andet begreberne fornuft, normativitet, forklaring, validitet og verifikation, hvorimod kunsten er karakteriseret ved begreber som følelser, intuition, og suggestion. Andre har beskrevet denne forskel på lignende vis (fx Borgdorff 2006, Frayling 1993, Eisner 1981). Kløften mellem videnskabelige og kunstneriske metoder bliver endnu mere kompleks, hvis vi tilføjer de talrige videnskabelige diskurser og metoder fra humaniora, sociologi, teknik og naturvidenskab. Der bliver tale om et helt netværk af kløfter.

1) Jeg tillader mig at anvende termen *traditionel* i denne sammenhæng, da kunst som uddifferentieret samfundsdomæne siden renæssancen langt ind i det 20. århundrede har gennemgået en evolution, der fremelskede de æstetiske aspekter af formgivning og udtryks- og betydnings-skabelsen.

Konstruktion af verdener

Det synes klart, at *art and technology* projekter skal finde metodiske konvergenspunkter, der er i stand til at koble kunst og videnskab og lokalt overvinde det diskursive skel mellem forskellige faglige og kunstneriske discipliner. Wilson, for eksempel, foreslår kreativitet og målet at forbedre verdens (jf. globale) udfordringer som fælles konvergenspunkter. Med henvisning til kritisk teori forklarer Wilson, at videnskabens fundamentale positivistiske overbevisninger i løbet af det forrige århundrede langsomt er blevet modificeret og afmonteret. Også videnskaben er nemlig afhængig af eksisterende kulturelle værdier og symboler og dens resultater er meget afhængige af forskerens position i forhold til den observerede verden (jf. anden ordens-kybernetik). Viden kan nu ikke længere bestå af endegyldige sandheder, men kun af teorikonstruktioner, der kan forklare aspekter og dimensioner af verden indtil nye og bedre forklaringsmodeller er fundet eller konstrueret. Denne indsigt synes at åbne op for et teoretisk felt for interdisciplinære og inter-metodiske tilgange. Alt dette er dog en gammel nyhed, især indenfor humaniora og samfundsvidenskaben. Konstruktivistene har længe hævdet, at videnskabelige sandheder er sociale konstruktioner (fx Piaget, Glasersfeld, Bateson, Luhmann og mange andre), med inspiration i Vicos teorem *verum factum*. Latour (1999) beskriver videnskaben og forskeren som én aktør på linje med andre aktører (fx materialer), der alle er involveret i emergensprocesser. Pickering (1995) understreger praksis som *modus operandi* af sammenvævning af materiel og menneskelig agens. Dette gælder især kunstbaseret forskning, da indarbejdelsen af kunstneriske processer og produkter i sociologiske forskningsprojekter (fx Leavy 2009; Stringgay et al 2008) uundgåeligt gør disse projekter til aktionsforskning. (Finely 2008)

Faktisk har mange tværfaglige (og transdisciplinære) *art and technology* projekter ført til fremkomsten af ikke blot nye teknologier og teknologiske løsninger, men også nye formater i den videnskabelige forskning og kunst. Her tænker jeg for eksempel på samarbejdet mellem kunstnergruppen Blast Theory og Mixed Reality Lab ved University of Nottingham eller på Stelarc's samarbejder med forskellige medicinske universitetsinstitutter, der har ført til konstruktionen af hans *Third Hand* (1980) eller groningen af et ekstra øre: *Ear on Arm* (2008).

Men hvorfor skal vi så fortsætte drøftelsen af sondringen mellem kunstneriske og videnskabelige diskurser, når virkelighedens praksis allerede har gennemhullet disse teoretiske, atavistiske kategorier? Det ser ud til, at den kunstneriske praksis har fundet løsninger på et problem, der kun eksisterer på et teoretisk og metodologisk niveau.

Min udfordring er, at en humanvidenskabelig artikel (som denne her) opererer på et teoretisk niveau, idet den indskrives sig i en akademisk diskurs ved at forsøge på at finde teorier og abstrakte afgrænsninger og relationer, der formår at konceptualisere mulighederne for inter-metodiske strategier. Derfor må mit forskningsspørgsmål være, om sondringen mellem videnskabelige og kunstneriske metoder stadigvæk er givende eller om man kunne tænke sig andre, måske subsidiære forskelle, der kan løse mit teoretiske problem og belyse, hvordan kunstbaserede universitetsuddannelser, som ArT, kan operationalisere både kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder i deres undervisnings- og forskningsprojekter. Sagt på en anden måde: er der en yderligere distinktion, der kan fungere som et slags heuristisk program i forhold til integreringen af kunstneriske og akademiske metoder, og som dermed kan overvinde den nærmest ideologiske afgrænsningskamp mellem kunstneriske og videnskabelige metoder?

Jeg mener, at den ønskede heuristik med fordel kan tage udgangspunkt i Luhmanns skelnen mellem medium og form. Men før jeg komme ind på denne skelnen og kunstens evne til at anvende forskellen mellem medium og form på en særlig måde, og før jeg videreudvikler

distinktionen ved at applicere den på mit genstandsområde, vil jeg redegøre for *art and technology*-projekter og udviklingen af deres genstandsfelt for at give en klarere og mere konkret forståelse af feltet og dets metodologiske udfordringer. Dette skal gerne godtgøre, hvorfor jeg ikke mener, at den kategoriske skellen mellem kunst og videnskab er tilstrækkelig længere.

Kunstappropriering I: Kreative alliancer

Som allerede nævnt mener jeg, at det uddannelsespolitiske udgangspunkt gør, at kunstnerisk forskning på (danske) universiteter skal være udformet anderledes end forskning udført på (danske) kunstakademier. To vigtige begreber er i denne sammenhæng kunstbaseret forskning og ligeledes forskningsbaseret kunst. I modsætning til McNiffs definition (1998, 2008), ønsker jeg at definere kunstbaseret forskning som primært akademisk forskning, der gør brug af kunstprojekter og -værker som metoder og katalysatorer til at frembringe data, information og løsninger i forhold til en veldefineret (akademisk) problemstilling. Kunstbaseret forskning kan foretages inden for forskellige områder såsom teknologiudvikling, sociologiske undersøgelser, arkitektur og byplanlægning, design og æstetik. Kunstbaseret forskning omfatter ligeledes uddannelser, hvor akademiske fagfelter (fx ingeniørvidenskab, kunstteori eller medie- og kommunikationsvidenskabelige undersøgelser, herunder disse felters forskellige metodologier) møder og inkorporerer kunstneriske metoder med det formål at skabe produkter, artefakter eller projekter, der gerne vil tackle den reale verdens problemer. I denne sammenhæng er kunstbaseret forskning primært et begreb, der refererer til et metodologisk krydsfelt. Jeg vil gerne understrege, at vi på ArT kun beskæftiger os med kunstbaseret forskning inden for feltet *art and technology / art and science* og ikke med kunstnerisk forskning, som det bedrives i og af de etablerede kunstarter og kunstinstitutioner. Den anden side af medaljen er forskningsbaseret kunst, hvor kunsten benytter sig af akademiske forskningsmetoder og resultater i produktionen af kunstværker og -projekter. En tredje kategori er kunstnerisk forskning, hvor kunsten prøver at opstille egne forskningskriterier i et forsøg på at udkrystallisere kunstens æstetisk-epistemologiske karakteristika og særegne metodologier² (i forhold til scenekunst se fx Dixon 2007). I nærværende artikel beskæftiger jeg mig med kunstbaseret forskning, omend en klar sondring kan være vanskeligt i forhold til konkrete praksisprojekter (som mine eksempler vil vise), fordi metodisk integration skaber nye typer projekter og artefakter, der overskrider både forskningens og kunstens gensidige afgrænsninger.

Min forståelse af begrebet kunstbaseret forskning antager således, at kunst kan approprieres. Termen kunstappropriering kan forstås på to måder. Den første forståelse af kunstappropriation findes i 'ukonventionelle' alliancer mellem kunst og andre domæner (såsom videnskab og teknologi). Videnskabens faciliteter (fx laboratorier) og forskningsresultater (især teknologi, biologi, medievidenskab, men naturligvis også kunstvidenskab) udgør nye mulighedsrum og inspirationer for kunsteksperimenter og -projekter. Som eksempel vil jeg gerne henvise til teknologibaserede kunstværker, herunder interaktive og partcipatoriske (kunst)projekter, der både anvender og er med til at udvikle teknologi som en del af kunstens mission for at finde

2) Her er et af de store spørgsmål: hvor videnskabelig skal og må kunstnerisk forskning være, hvilke aspekter af den akademisk videnskab (i dens mangfoldighed) skal eller kan approprieres og med hvilket formål? Bagved disse spørgsmål ligger dog det altafgørende spørgsmål, om kunst overhovedet kan være forskning? Den autonome kunsts selvbeskrivelse baseres netop på en både epistemologisk og metodisk forskel mellem kunst og videnskab, der teoretisk set ikke tillader kunstnerisk forskning.

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

nye udtryksformer og nye kunstmedier. Mange af disse projekter er realiseret i samarbejde med ingeniørvidenskabelige og datalogiske institutter (bio-art som relativt nyt kunstfænomen udvikler deres projekter i samarbejde med universitetslabs – men jeg agter dog ikke her at beskæftige mig med disse projekter). Kunsteksperimenter af denne art skaber ofte nye præsentationsformater, som er vanskelige at udstille og/eller udarbejde til de eksisterende kunstinstitutioner. Mediekunst, interaktiv kunst og urbane kunstinterventioner er eksempler på et konstant ekspanderende kunstfelt, der anvender og skaber nye udtryks- og produktionsmidler. I en velkendt avantgardeånd, sætter disse artefakter spørgsmålstejn ved det eksklusive kunstneriske udtryk (kunstneren som den inspirerede suveræne formgiver), fordi publikum er blevet til en del af kunstværket. Publikum bliver gjort til deltagere og nogle gange endda medskabere af den kunstneriske begivenhed. Kunstneren selv bliver en designer (eller endda en ingeniør), der skaber en ramme for interaktion, oplevelse, betydningsskabelse og måske også erkendelse. Mange af disse tværfaglige kunstprojekter udviser eksplicit grænserne mellem kunst og ikke-kunst eller afviser blankt denne skelnen. Den konstruktivistiske drivkraft bag disse projekter er klart synlig. Mange af disse projekter (i det mindste de projekter, der er relevante for vores vision for ArT) inkorporerer og skaber sociale realiteter gennem deltagelse og interaktion. Et af de afgørende spørgsmål i denne kontekst er, hvordan kunstneren kan facilitere publikumsdeltagelse og interaktion uden at sætte sin kunstneriske kreativitet og integritet over styr. Hvor præcist findes den kunstneriske formningsvilje i den slags projekter? Dette er afgørende for min videre konceptualisering.

Kunstappropriering 2: Kunstens operationalisering

Den anden forståelse af kunstappropriering skal findes i de såkaldte kunstnerisk-kreative projekter i diverse ikke-kunst domæner, såsom forskerparker, turisme, alternative læringsmiljøer (fx eksperimenterier, videnskabsmuseer), den kunstneriske og æstetiske indretning af institutioner og virksomheder, inter- eller reaktivt eventdesign og procesdesign, for at nævne nogle af de nye områder. Et fælles aspekt af disse projekter er, at de forsøger at operationalisere kunst (eller rettere, kunstneriske metoder), der ses som et arnested for kreativitet (jeg ønsker ikke her at diskutere spørgsmålet vedrørende kunstens kreativitetsprivilegium, men vigtigt er, at både kunstnere og projektledere mener, at kunstneriske tilgange er kilder til kreativitet).

Selv om denne form for kunstappropriering (der omfatter kunstneriske metoder) af for eksempel informationsteknologiske-, ledelses-, eller forretningsudviklingsprojekter udfolder sig i ikke-kunstneriske domæner, skal kunstens samfundsmæssigt autonome status anses som præmis for en kunst, som anses som værende et eksklusivt felt for kreativitet og æstetisk erkendelse. Implementeringen af såkaldte kunstneriske metoder synes at love produkt- og markedsinnovation, udvikling af personlige, kreative og kollaborative kompetencer. Grunden dertil skal søges i kunstens autonomi i forhold til eksisterende sociokulturelt betingede værdier, adfærd og strukturer. Også inden for universitetssystemet er der opstået et ønske om at indarbejde kunstnerisk kreativitet i forskning, fordi det synes at love innovative forskningsresultater (som er særligt vigtig for dem, der anser produkt- og teknologi-innovation som værende universiteternes funktion i forhold til industrien). En del støttede innovationsinitiativer og forskningsprojekter har forsøgt sig med at parre kunstnere med forskellige typer af virksomheder (fx projektet *Involver*, som udstilles på Heart, Herning kunstmuseum, og forskningsprojekter såsom *Kreativ interaktion i Arbejdslivet*, 2009-2011).

Det har dog vist sig, at denne proces ikke er så enkel som håbet. En af grundene er, at kunst

har været og fortsætter med at blive opfattet som modsætning til den industrielle revolution og det kapitalistiske forbrugermarked. Næsten ethvert begreb om kunstnerisk kreativitet og intuition er direkte knyttet til det 18. århundredes romantik (som netop søgte kunstens værdi i naturens og emotionernes autenticitet som modbevægelse til rationalisme og industrialisme).

Min meget generelle beskrivelse af kunst-baserede forsknings- og udviklingsprojekter rummer fare for at tage udgangspunkt i et alt for snævert kunstbegreb, der orienterer sig mod de skønne kunstarter fra det 18. og 19. århundrede. Modernismen og især avantgarden har via meget forskellige strategier (og manifeste) delvist forsøgt at gennemhulle kunstens autonomi og kunstæstetikens begrebsapparat. Avantgardens angreb har især været rettet mod kunstens repræsentationsparadigme, mod værk-tilskuer adskillelsen, og mod kunstinstitutioner, som synes at fastholde kunsten i førnævnte paradigmer (fx Bürger 1974, Foster 1996 og mange flere). Disse bestræbelser har øget antallet af og variationen i kunstneriske strategier, udvidet kunstens formål og dens midler samt ændret vores begreber om, hvad kunst er eller kan være. Ikke desto mindre har kunsthistorien vist, at de forskellige avantgardebevægelser ikke har været i stand til at eliminere kunstens autonomi, som jo var ét af deres erklærede mål (Bürger 1974).³ Faktisk ser det ud som om, at de har cementeret kunstens autonome status yderligere. Uanset hvad, er det vigtigt for min undersøgelse, at de forskellige avantgardebevægelser formåede at udkrystallisere en mangfoldighed af kunstneriske metoder og produktionsstrategier, der kan implementeres af et meget bredere felt af virksomheder (Stephensen 2010). Stephensen hævder, at avantgardens kunstneriske strategier og æstetikideologier banede vejen for de såkaldte kreative industrier og efterspørgslen efter kreative medarbejdere og innovation.

Hvad jeg forsøger at vise er, at en stor del af den kunstbaserede forskning (inden for *art and technology* feltet) er baseret på et paradoks. Disse projekter placerer sig inden for (og skaber) et genstandsfelt, der på den ene side ikke kan og vil respektere kunstens autonome formålsløshed (eller monovidenskabelig grundforskning, som har deres egen autonomi), men som på den anden side bygger på kunstnerisk kreativitet, der kun kan trives inden for et beskyttet og netop formålsløst felt. Kunstbaseret forskning er altid anvendt forskning, der søger løsninger eller rettere, ubesvarede spørgsmål inden for en veldefineret og dybest set formålsrettet undersøgelse. Hvordan kan vi så kombinere og integrere akademiske og kunstneriske metoder ved på en og samme gang at respektere kunstens autonome status og overføre disse strategier til andre (i den forstand ikke-autonome) områder?

Medium og form

For at kunne iagttage interferenser og dependenser mellem to forskellige metodiske domæner, kan det være en fordel at vælge et ståsted, der ikke ligger immanent i de iagttagede domæner (selvom dette naturligvis også er en mulighed, der dog vil afstedkomme andre konklusioner). Niklas Luhmann betragter kunst ud fra et sociologisk perspektiv. Kunstværker er dele og er endda produkter af det sociale kunstsysteem, hvis samfundsmæssige funktion ligger i en bestemt

3) Dette er en naturligvis diskutabel påstand, for det første fordi de forskellige avantgarde bevægelser havde forskellige formål, for det andet fordi hver bevægelse (-isme) og hver kunstner har/havde sine egne kunstneriske mål, og for det tredje, fordi avantgarden i sit forsøg på at overskride kunstens grænser, er afhængig af dens autonome særstatus. Derfor kan man også betragte disse strategier som den autonome kunsts rekursive selvbeskrivelser, som kun kan iværksættes ved at skifte iagttagelsesposition, pro forma.

observationsmodus. Luhmann definerer kunst ved, at denne frembringer formselektioner⁴, der afdækker deres egen kontingens, eller sagt på en anden, der afdækker selektionen inhærente distinktion mellem aktualitet og mulighed. Det betyder dog ikke, at kunstværker består af ukonditionerede formvalg (som mange kritikere af moderne kunst og ikke overbevisende kunstværker har misforstået). I stedet betyder det, at kunsten fungerer ved at vise potentielle formationer, der afdækker en grundlæggende verdenskontingens (verden er altid et resultat af observationer, og kunsten bygger på og reflekterer over dette). Luhmann kan således hævde, at kunstens sociale funktion er at vise verden i verden (Luhmann 1995). Ved slutningen af sin omfangsrige bog om kunstsyste­met (*Die Kunst der Gesellschaft*), hævder han, at “Kunst eksperimenter med fiktive, men reale arrangementer for at vise samfundet i samfundet, at der er alternativer, men netop ikke vilkårlige alternativer” (Luhmann 2000, min oversættelse). Dette kan naturligvis gøres på mange måder afhængig af kunstart, stil, valgte materialer og medier, personligt verdenssyn, etc. Udtrykt anderledes: kunst og kunstværker åbner et blik igennem eller hinsides (re-)præsentationer (formkondensationer) ind til et værks inhærente mulighedsfelt, der danner forudsætningen for yderligere (imaginære eller realiserbare) formkondenseringer og dermed også informationsmodulationer.

For bedre at kunne forstå denne meget abstrakte tese, må vi se på Luhmanns skelnen mellem medium og form og kunstens særlige måde at håndtere denne forskel på. Luhmann foreslår, at sondringen mellem medium og form er en relativ forskel; det er ikke en essentiel eller ontologisk forskel, men én, der betegner to forskellige modaliteter. Mediet er “... karakteriserer[t] ved sin høje grad af opløselighed sammen med den receptive mulighed for formfikseringer (*Gestalt*). Det betyder, at også medier består af elementer eller begivenheder i tidsdimensionen, og at disse elementer kun er løst koblede” (Luhmann 1987, min oversættelse). Den relative forskel mellem medium og form er skabelsen af form gennem en relationel fiksering af et udvalg af mediets elementer. Distinktionen mellem medium og form – og deres gensidige betingethed – gælder for mange områder. Lyd, for eksempel, er en struktureret konstellation af luftens elementer (lydbølger). Luft er et medium, der kan transmittere lyd, netop fordi den er usynlig (uhørlig). Et medium kan altså ikke observeres direkte, men kan kun udledes gennem form. “Trods alle disse relativeringer forbliver forskellen mellem medium og form dog afgørende *som forskel*” (Luhmann 1997).

Luhmann hævder nu, at kunsten håndterer denne forskel på en særlig måde. Kunst skaber nemlig sit eget medium, idet ethvert kunstværk (og enhver kunstform) producerer sit medium. Kunstnerisk virksomhed vender vores normale forståelse af medium som værende den primære forudsætning for form på hovedet ved at producere sit eget medium gennem form. Ikke at det anvendte medium derfor er nyt (fordi al kunst er afhængig af de eksisterende primærmedier såsom luft, lys, materiale). Kunstens medium skal nemlig forstås som den genererede forskel mellem medium og form. Kunstens medium er selve forskellen mellem medium og form. Luhmann forklarer dette ved hjælp af flere eksempler, men ét er tilstrækkeligt i denne kontekst. Musik, fastslår han, perciperes og reciperes som en struktureret komposition af lyde. Forskellen mellem hverdagens lyde, såsom telefonens ringtone eller en gøende hund, er, at musik skaber

4) Kunst er og forbliver formbaseret. Formbegrebet denoterer dog ikke kun en statisk og determineret *gestalt*, der definerer kunstværket som uforanderlig størrelse. Også eksempelvis improvisationer på en performansscene eller partecipatorisk kunst er formbaseret, da enhver fremtrædelsesakt er en ofte flygtig formation eller formgivning af bestemte udtryksmidler.

“sit eget reservoir af mulige valg, et rum for meningsfulde kompositoriske muligheder, som det specifikke værk bruger på en måde, der er genkendelig som udvælgelse, og som ikke begrænser andre kompositioner” (Luhmann 1987, min oversættelse). Han fortsætter: “Også her bliver der i første omgang gennem særlige forholdsregler skabt et medium, som formen kan indpræge sig i” (ibid.). Musik, som værende en kunstform, kan kun blive værdsat af den, der kan se (mærke/høre), at enhver komposition/arrangement (form) ikke er det eneste mulige udtryk, men at en musikalsk komposition danner en åbning til en verden fyldt med andre mulige, dog ikke realiserede, kompositioner. Sagt mere abstrakt; disse potentielle, men urealiserede kompositioner er intet andet end den distinktion mellem medium og form, som en bestemt (kunstnerisk) form frembringer. Luhmann hævder, at kun kunst(værker) kan afsløre sit medium (hvilket som sagt er forskellen på medium og form). Efter min mening er denne påstand vanskelig at forsvare. Videnskabelig forskning, såsom nano-videnskab eller molekylær biologi, skaber igennem eksperimentelle formselektioner også deres eget medium (medium-form distinktion), der tillader nye partikel- eller atomkonstellationer. Luhmanns form-medium teori kan altså forklare, hvorfor nogle kunstnere arbejder i bio-labs og i fysikkens forskningsinstitutioner.

Luhmanns uddybning af kunstens særlige brug af form-medium forskellen, er en teoretisk interessant forklaringsmodel for kunstnerisk kreativitet, da hvert formvalg skaber et medium for nye potentielle formvalg. Dette kreativitetsbegreb gør sig ikke afhængig af et individuelt kunstnergeni, men ses som en systeminhærent, operationel mekanisme (der naturligvis skal kunne håndteres af den enkelte kunstner). De kreative formvalg er heller ikke villkårlige. For at være genkendelig og værdifuld er hvert kunstværk relationelt betinget af allerede etablerede kunstneriske former og formater samt det omgivende samfund. Ifølge Luhmann kan vi dog ikke observere og skabe et kunstnerisk medium foruden forudgående formvalg. Han synes at acceptere og konfirmere, at den kunstneriske skabelse er en uagttagelig (ukendt) begivenhed, der afslører sin betydning (eller fiasko) (og sit medium) post factum. Kunstnerisk skabelse kan, så Luhmann, heller ikke bliver understøttet eller tilvirket af (kunst)teori (fordi teorien bygger på et andet medium). Den kunstneriske forms primat er selve grundlaget for Luhmanns iagttagelsesforskelle og kan ikke diskuteres. Dog kan det diskuteres, om og hvordan akademisk-videnskabelige diskurser og resultater kan inspirere kunstnerisk formskabelse og omvendt, hvordan kunstneriske artefakter og ideer kan understøtte akademisk ‘formfund’ (videnskaben finder og beskriver realitetens former fx som naturvidenskabelige love, sociologiske forhold, historiske facts, etc., der kan beskrives vha. teorier og koncepter).

Samfundet som kunstens medium

Et yderligere aspekt er vigtigt for min undersøgelse, nemlig beskrivelsen af det medium, der danner grundlag for mange ArT projekter. Dette (primær)medium består af socialitet (eller rettere af sociale gestaltningsmuligheder) rammesat af et konkret sted, område, en konkret situation eller aktører, såsom et bestemt byrum, potentielle brugere i deltagerorienterede projekter mv. Luhmann hævder, at også samfundet er blevet et medium. “Endelig har man siden 1800-tallet kunnet finde tendenser til, at kunsten bruges til at konstituere endnu et medium: samfundet” (Luhmann 1997). Dette blev muligt, fordi samfundet ikke længere kunne betragtes som værende naturligt eller naturbestemt, men i dag bliver set som instantieringer af en fortløbende social evolution. Samfundet producerer sig selv ved at identificere, udvælge, kombinere og skabe sine egne konstituent. Jeg mener, at både videnskaben og kunsten, som værende sociale systemer, deltager i ‘medialiseringen’ (afkoblingen af samfundsmæssige elementer) og uophørlige

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

rekoblinger af disse (formation af samfundet). Formuleret mere bredt; videnskaben undersøger samfundet ved hjælp af forskellige former for dataindsamling og -fortolkning med det formål at danne teorier, der kan beskrive og forklare dimensioner af verden (og dermed også af den sociale verden). For at være værdifulde og meningsfulde, skal disse teorier kunne appliceres på og beskrive specifikke forhold. Metoder regulerer ikke blot dataindsamling, men også anvendelsen af teorier med henblik på at verificere forskningsresultaternes applikabelhed (sandheden). Denne proces er dog aldrig rent beskrivende, den konstruerer både verden og vores forståelse af den. Også naturvidenskabelige resultater og teorier former vores sociale verden gennem skabelsen af mentale billeder af verden og konkrete artefakter såsom maskiner, informationsmedier, medicin, etc.)

I forhold til kunstens brug af samfundet som medium, henviser Luhmann især til den modernistiske kunst, der aktivt kommenterede og kritiserede samfundet. Dermed problematiserede kunsten sig selv som en del af samfundet. Samfundet er dermed ad bagdøren blevet til kunstens materiale. Dette førte nogle gange til enten solipsistisk selvrefleksion eller ren og skær afvisning af samfundets eksisterende indretning. Jeg er enig i, at kunsten endnu ikke har fundet en konstruktiv måde at arbejde med samfundet som medium, der respekterer kunstens autonome virke(måde). For at imødegå de nævnte farer, vil jeg foreslå, at kunst indgår og approprierer sig selv i konkrete, tværdisciplinære projekter. Den slags inter- og trans-metodiske projekter, jeg tænker på, kan transformere et udvalgt samfundsmæssigt område (se ovenfor) som medium, der på den ene side er kunstnerisk medium (idet kunsten kan operere med form-medium forskellen som medium), og på den anden side tilbyder reelle, dvs. potentielt realiserbare alternativer til det eksisterende samfundsområde. Disse typer af interdisciplinære kunstprojekter er kontekstspecifikke (specifikke rum, situationer, brugere og deres adfærd osv.). Jeg vil gerne indskærpe, at jeg her kun beskæftiger mig med visse typer *art and technology* projekter og ikke med kunst som sådan. Det betyder dog ikke, at andre kunstformer ikke også kan indgå i interdisciplinære projekter.

Min hidtidige konceptualisering accepterer den socio-historiske forskel mellem akademiske og kunstneriske metoder og vil i stedet bruge mekanismerne frakobling, rekobling og nykobling som indikatorer for forskellige, men rekursive faser i skabende processer (inden for mit afgrænsede domæne). Disse mekanismer er et direkte resultat af den luhmannske form-medium distinktion. For eksempel kan akademisk-videnskabelige metoder deltage i de-kobling processen (kortlægning, beskrivelse og fortolkning) af specifikke sociale domæner. Kunstneriske metoder kan deltage i foreløbige og finale formkondensationer, som afslører ikke kun nye form-perspektiver for det relevante medium i, men også hidtil ukendte medier. Forskellen kan udtrykkes ved hjælp af begreberne form-skabelse, det at der skabes nye former og udtryk, og form-findelse, det at opdage eksisterende former. Form-skabelse sker via en ny-kobling af mediets elementer. Form-skabelse vil altid gøre et medium synligt som form-medium forskel. Ny-koblinger kan rekursivt føre til kravet om fornyede beskrivelser, der kan nødvendiggøre andre akademiske metoder (fx beskriver *actor network* teorien processer, der førte til nye produkter og ny adfærd). Således kan konvergenspunkter af videnskabelige og kunstneriske metoder karakteriseres som forholdet mellem fra-kobling, rekobling og ny-kobling af mediets elementer, der forekommer i et veldefineret undersøgelses- og aktionsfelt. Men en simpel allokering af afkobling, genkobling og ny-kobling til henholdsvis akademiske eller kunstneriske metoder er en forenkling. Kunstneriske og akademiske strategier bidrager til alle mekanismer, men netop på forskellige måder. Kunstneriske metoder afkobler mediets elementer retroaktivt, idet kunstnere skaber konceptuelle og/eller æstetiske former, der synliggør et mediums koblingskapacitet. På den anden side synes målet for et flertal af akademiske

metoder udelukkende at være afkobling (analyse) form-findingens tjeneste (beskrivelse af faktisk eksisterende former). Men som allerede nævnt, hver analyse nødvendiggør en hypotese (en foreløbig form), der validerer de anvendte metoder og resultater af analysen.

Medium-form distinktionen (af-, re- og ny-kobling) kan betragtes som et teoretisk middel til at beskrive de forskellige metoder og deres metodiske (operationelle) rækkevidde. Dette kan klargøre, hvornår en given metode kan/skal anvendes. Som sådan afstedkommer den operationelle skelnen ikke nye metoder. Ikke desto mindre kunne det teoretiske grundlag tilskynde emergensen af tværdisciplinære metoder, hvor distinktionen kunstnerisk/akademisk ikke længere er frugtbar, men hvor medium og form konstituerer et forståelsesgrundlag for de deltagende personer og hvor af-, re- og ny-kobling er heuristiske begreber. Denne heuristik ville fremtvinge accepten af konstruerende og spekulative understrømme i akademiske metoder. Den vil også kræve, at kunsten åbner op for case-specifik problemformulering og -løsning. Med andre ord skal kunsten acceptere, at den er en del af et større projekt og en proces, og at den ikke udelukkende kan tjene sit eget selvstændige formål.

I det følgende vil jeg beskrive to ArT studenterprojekter med det formål at granske mulige inter-metodiske strategier på grundlag af medium-form distinktionen.

De-, re- og ny-kobling som heuristik i inter-metodiske projekter

ArT-studenterprojekter på Aalborg Universitet er oftest rammesat af valg af tema, materiale eller teknologi i overensstemmelse med et læringsmål. I de fleste tilfælde begynder ArT-projektgrupper⁵ med forskellige former for brainstorming, som fører til initiale kunstneriske ideer. Én af de grupper, jeg vejledte, besluttede at arbejde med døre som tema og metafor for et bestemt urbant rum midt i Aalborg (en lille indeklemmt plads med en bænk og nogle blomsterkrukker). Der var ingen åbenbar forbindelse mellem disse to ideer. At placere en dør midt i et offentligt rum er et initialt formvalg, der synliggjorde det medium eller de medier, som projektet kunne arbejde med: opdeling af rum (fx indvendig/udvendig, privat/offentlig, åben/skjult, begrænset/ubegrænset, etc.). Havde dette projekt udelukkende henholdt sig til kunstneriske metoder, ville de studerende have fortsat med at træffe beslutninger på grundlag af personlig inspiration og positionering. Men gruppen ville også arbejde med publikums deltagelse. Dette forudsætter dog etableringen af veldefinerede interaktionsmekanismer, som deltagerne gerne skulle forstå på et konceptuelt niveau og et handlingsniveau. Her er æstetiske formvalg, der udelukkende er baseret på kunstnerisk inspiration, utilstrækkelige. Viden om fx interaktionsdesign og -paradigmer er nødvendig. På samme måde som malere skal have en teknologisk og håndværksmæssig forståelse af, hvad maling som fysisk materiale er for noget, må ArT-studerende kunne analysere sociale rum og situationer. Et urbant sted kan analyseres ved hjælp af de analysemetoder, der anvendes i for eksempel urbanitetsstudier eller etnografiske metoder (fx analyser af funktionelle og historiske aspekter, flow og mennesker i et bestemt rum, disse personers holdninger og meninger ift. relevante temaer vha. interviews, osv.). Resultaterne skal helst beskrive det særlige ved præcist dette sted, stedets brug og dertil knyttede tematikker. Disse typer af analyseværktøjer (der som sagt sagtens kan indeholde kunstnerisk-æstetiske metoder, fx placeringen af en dør) omdanner det valgte rum til et medium. Under denne proces bliver rummets objekter og deres indbyrdes forhold, historiske fakta, faktiske og potentielle brugere og deres adfærd til afkoblede elementer,

5) ArTs metodiske grundlag er problembaseret projektarbejde, hvor de studerende ofte arbejder i projektgrupper også ift. deres eksamensopgaver.

Om integrationen af videnskabelige og kunstneriske metoder

som projektgruppen kan arbejde med. Humanistisk viden såsom teoretisk æstetik og kunstteori, perceptionsteori og *theory of mind*, medie- og kommunikationsvidenskab (for at nævne nogle få) kan også bidrage til 'medialiseringen' af sociale situationer. Vi skal dog være opmærksomme på, at akademiske resultater altid vises i form af teorier, kategoriseringer og generaliseringer, altså i form af koncepter. Alligevel kan disse typer af undersøgelsesresultater betragtes som mediale elementer i en inter-metodisk skabelsesproces, hvor disse resultater fremstår som potentialer snarere end determinationer. Da disse metoder skal anses som værende afkoblingsstrategier, er der ingen fare for, at monovidenskabelig praksisser og formål vil underkende den kunstneriske proces. Tværtimod kan videnskabelig-akademiske metoder og deres resultater yderligere katalysere, støtte, 'irritere' og stimulere kunstneriske udforskninger, fordi disse metoder og deres konkrete resultater er kompleksitetsopbyggende og udvider mulighedsrummet for kunstneriske formvalg og dertilknyttede mulige betydningers opståen.

ArT-projektgruppen besluttede tematisk at fokusere på forskellen mellem privat og offentlig, fordi de ønskede at omdanne dette lille urbane rum til et meditativt helle midt i den travle bykerne. De designede et lille skur, der skulle indramme omkring halvdelen af bænken i parken. Den anden halvdel af bænken skulle forblive udenfor som en del af det offentlige rum. Parkbænkens indlejrede ambiguitet blev således accentueret, da ideen om en således opdelt bæk folder det private rum ind i det offentlige rum og vice versa. For at fremme kompleksiteten af forholdet mellem privat og offentlig, udstyrede de studerende det forblivende offentlige rum med puder, blomstervaser og andre private artefakter, mens indersiden af skuret blev holdt i hvidt uden yderligere objekter undtagen en gammeldags telefon. Disse kunstneriske valg, understøttet af sociologiske distinktioner og observationen vedrørende pladsens daglige brug, afstedkom et forandret rum, der stillede flere spørgsmål, og som skabte opmærksomhed omkring skuret som installationens egentlige anliggende. Telefonen tjente nemlig som interface mellem publikum og det artificielle rum og skulle give brugerne mulighed for at skabe deres eget personlige rum ved at kunne nuancere belysningens intensitet og farve og ved at vælge fra en vifte af forskellige lydlandskaber. Interfacet fungerede dog ikke, da det numeriske trykknapiinterface ikke passede til den ønskede kommunikationsform. Simpel research indenfor teknologiske, medie-teoretiske, og sociologiske aspekter af telefonen som kommunikationsmiddel kunne have skabt andre, mere brugervenlige og indlysende interaktionsløsninger, som kunne have ført til langt mere interessante mellemrum mellem offentlige og private sfærer. Dette projekt er dog et eksempel på, hvordan inter-metodiske strategier kunne have ført til en interessant kunstinstitution både i forhold til tematik, interaktion og anderledes sociale situationer.

Mit andet eksempel er et studenterprojekt, der udviklede en 'metodekasse' (cultural probe, Gaver et al 1999) til at frembringe engagement og refleksion hos de involverede deltagere. Gruppen besluttede at arbejde i et boligkvarter med særligt udsatte borgere. De konsulterede eksisterende demografiske data og andre videnskabelige rapporter, der kortlagde boligområdet på grundlag af forskellige psykologiske, sociale og etnografiske kategorier. Dette boligområde ligger i nærheden af Aalborg Universitet, og derfor har beboerne ofte været genstand for forsknings- og undervisningsprojekter. Den pågældende gruppe ArT-studerende blev derfor interesseret i temaet observation (fx videnskabelige brugerobservationer, den store mængde af overvågningskameraer i kvarteret, men også hvad angik deres egen position og rolle som undersøgende studerende). De skabte en kulturel metodekasse for én person ad gangen, der fungerede som en slags script og vejledning til events og handlinger, som skulle udføres foran overvågningskameraer, Xbox kameraer og de studerendes kameraer. Boksen indeholdt naturligvis også et kamera, som deltageren skulle

bruge og en kort interviewguide. Metodeboksens indhold blev resultatet af et samarbejde mellem de studerende og en beboer. Kassens formål var at initiere en handlings- og refleksionsproces, der skulle tematisere og forandre beboernes selvopfattelse, rolle og position indenfor og udenfor dette stigmatiserede byområde. Videnskabelige metoder (forskellige observationsstrategier og spørgeskemaer) blev omdannet til en kunstnerisk begivenhed. Dette projekt gav ikke kun mulighed for at deltagerne kunne udforske deres eget kvarter på en anderledes måde, men afdækkede tilmed de strategier, der anvendes i produktionen af videnskabelige data og skabelsen af det offentlige billede (begge er formfikseringer) af et såkaldt belastet boligområde. Ved at gøre dette, åbnede projektet et mulighedsfelt for nye videnskabelige undersøgelsesmetoder, der måske i højere grad bemyndiger deltagerne fremfor at objektgøre dem ved netop at præsentere midler til handling og refleksion.

Konklusion

Iterationer af af-, re- og ny-koblinger svarer ikke til begrebet om den “reflekterende praktiker” og “refleksion-i-handling”, som for eksempel foreslået af Donald Schön (2001). Schön undersøger hovedsageligt mono-disciplinære praksisser bundet til praktikerens psykologi og læring. Han beskriver en reflekterende praksis som modsætning til det, han kalder teknisk rationalitet og teori-i-handling. Den inter-metodiske udfordring derimod ligger i de relationer og rekursive interferenser mellem en kunstnerisk tilgang (som defineret ovenfor) og akademisk-videnskabelige metoder, som omfatter både hermeneutiske, empiriske og eksperimentelle metoder. Luhmanns begreber medium og form som værende en relativ difference ses som teoretiske værktøjer, der kan forklare det komplekse forhold mellem kunstneriske og akademisk-videnskabelige metoder, der kan anvendes som heuristiske værktøjer til valg og generering af metoder. Formålet med de her præsenterede af-koblings-, re-koblings- og ny-koblings-mekanismer er ikke nødvendigvis syntesen af forskellige metoder og emergensen af helt nye metoder; formålet er snarere at beskrive et teoretisk felt for metodeinterferenser, der kan understøtte konceptudvikling og realisering af projekter indenfor krydsfeltet kunstnerisk og videnskabelig-akademisk forskning.

Min teori valideres først og fremmest af mine erfaringer og viden om *art and technology* og er beregnet til denne type projekter. Men den kan (og skal) naturligvis også afprøves og gennemtænkes i forhold til andre kunstneriske projekter, der i udgangspunktet er monofaglige, dvs. baseres på etablerede kunstarters formsprog og præsentationsformat, såsom maleri, dans, musik, etc. Vores (og samfundets) socio-kulturelle skelnen mellem kunst og ikke-kunst forleder alt for ofte kunstdeltagerne (kunstnere, institutioner, uddannelsessteder, kunstrecipenter) til at anskue kunstneriske metoder og kreativitet til netop at være substantielt forskellig fra andre praksisser. Kender man bare lidt til kunstpraksis og især til kunstnerisk forskning (især hvis man tager semantikken, der ligger i det danske begreb kunstnerisk *udviklings*virksomhed til sig), må man erkende, at det langtfra forholder sig således. Flere og flere kunstformer, og især interaktiv kunst, er i stigende grad afhængig af digital teknologi, som kræver kendskab til ingeniørvidenskabelige logikker. Udvikling betyder overskridelse af kendte former, formater og metoder. Hvis man gennem kunstnerisk forskning/udvikling vil udvikle og udvide fagområdernes virke- og udtryksfelt, kræver det ikke bare en traditionel kunstmetodisk tilgang og stringens, men også en viden om fx informationsteknologier, kommunikationsmedier, samfundsmæssige diskurser og tilhørende metoder, etc. Kunstnerisk forskning handler især om viljen til at appropriere sig selv og indgå i nye interdisciplinære og intermetodiske sammenhænge og projektgrupper med fare for at forlade autonomiens sociokulturelt definerede domæne.

Litteratur

- Bergson, Henri, 2007. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Borgdorff, Henk, 2006. "The Debate on Research in the Arts" in *Sensuous Knowledge*. Bergen: Kunst- og Designhøgskolen i Bergen.
- Bürger, Peter, 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dixon, Steve, 2007. *Digital Performance*. London, Cambridge: MIT Press.
- Eisner, Elliot, 1981. "On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research" in *Review of Research in Visual Arts Education*, Vol. 7, No. 1(13), pp. 1-8.
- Eisner, Elliot, 2008. "Art and Knowledge" in Knowles, Gary; Cole, Andra: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication.
- Finley, Susan, 2008. "Art-based research" in Knowles, Gary; Cole, Andra: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publication.
- Foster, Hal, 1996. *The Return of the Real*. London, Cambridge: MIT Press.
- Frayling, Christoffer, 1993. *Research in Art and Design*. London: Royal College of Art Research Paper.
- Gadamer, Hans-Georg, 1973. "The Play of Art" in Neill, Alex; Ridley, Aaron (eds.): *The Philosophy of Art*. Boston: McCraw-Hill.
- Gaver, W, Dunne, A., & Pacenti, E., 1999, "Design: Cultural probes", *Interactions*, Vol. 6, Issue 1, Jan/ Feb .
- Knowles, Gary J & Cole, Andra L., 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Los Angeles and London: SAGE. 29-40
- Latour, Bruno, 1999. *Pandora's Hope*. Cambridge, London: Havard University Press
- Leavy Patricia, 2009. *Method meets Art*. New York: The Guilford Press
- Lincol og Denzin, 2003. "The Revolution Presentation" in Lincol & Denzin (eds.): *Turning Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Luhmann, Niklas, 1987. "The Medium of Art" in *Thesis Eleven 18-19*. Sage Publication.
- Luhmann, Niklas, 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas, 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann; Niklas, 1997. *Iagttagelse og paradoks*. København: Gyldendal
- McNiff, Shaun, 1998. *Art-Based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- McNiff, Shaun, 2008. "Art-Based Research" in Knowles, Gary J & Cole, Andra L. (eds). *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Los Angeles and London: SAGE. 29-40.
- Schön, Donald, 2001. *Den reflekterende praktikker: Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Aarhus: Klim.
- Shusterman, Richard, "Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault", *Monist*, 83, 2000, p. 532-533.
- Singerman, Howard, 1999. *Art Subject*. Berkley: University of California Press.
- Stephensen, Jan Løhmann, 2010. *Kapitalismens ånd og den kreative etik*. Aarhus: Digital Aesthetics Research

Falk Heinrich

Centre/The Aesthetics of Interface Culture.

Wilson, Stephen, 2002. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Boston Mass., MIT Press.

Falk Heinrich (f.1963)

Ph.d. og lektor på Aalborg Universitet; forsker og underviser i digital kunst og design. Han er med til at opbygge akademiuddannelsen ArT (Art and Technology, AAU). I sin ph.d.-afhandling (2005) beskæftiger F. Heinrich sig med den interaktive digitale installationskunst. Desuden arbejder han som installationskunstner og har arbejdet som professionel teaterskuespiller og instruktør
