Forord

”B*økar, bøkar, bøkar. Ho var så trøyt av alt dette pappere. Ein vert so leid av seg sjølv. Aa all denne skriving og, skriving og skriving, det er ein sjukdom, en leid, leid sjukdom. Aa, den som sat paa ein husmannsplass og dyrka jordeple” (*Garborg, 1905-1923, s. 275).

Å skrive en masteroppgave er lærerikt, vanskelig, ensomt, utfordrende, morsomt og svært tilfredsstillende når man først er ferdig. Jeg har fra august 2014 til mai 2015 arbeidet med det som skulle bli den lengste akademiske teksten jeg noen gang har skrevet. Tusen takk til veileder Hilde Kvam for ris og ros underveis. Dette hadde ikke gått uten deg. Takk til familie, samboer og venner som har vært støttende i prosessen og som har hørt på meg snakke om verdien av kunstnerisk forskning i ett helt år. En spesiell takk til storesøster og norsklærer Maria for at du leste korrektur for meg, det setter jeg stor pris på! Til sist, men ikke minst, takk til alle mine seks medstudenter på masterstudiet som har heiet meg frem til innlevering.

God lesing,
Frida Oline Evensen Winther

Trondheim, mai 2015

Innholdsfortegnelse

Forord

1. Innledning……..1

Hoveddel

2. Teoretisk grunnlag…… 5

2.1.Vitenskapsteoretisk bakgrunn……..6

2.1.1 En kort gjennomgang av teatervitenskapens historie……7

2.1.2 Det performative forskningsparadigme……7

2.1.3 Identifisering av forskningsprosjekter i den performative forskningsparadigme……...8

2.1.4 Begrepsforklaring……...9

2.2 Estetisk teori……13

2.2.1 Den sanselige erkjennelse……13

2.2.2 Estetisk teori og kunstnerisk forskning……15

2.2.3 Scenekunsten som tekst……16

2.2.4 Et utvidet tekstbegrep……...16

2.2.5 Tekst og ytring……17

2.3 Opplevelser og sensomotorisk læring……18

2.3.1 Persepsjonspreferanser……18

3. Forskrifter og retningslinjer for doktorgradsutdanninger i Norge……21

3.1 Veiledende forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d.)……..21

3.2 Te utdanningsinstitusjoner……23

3.2.1 Norges Teknisk-Naturvitenskapelig Universitet……23

3.2.2 Norges Musikkhøgskole……..23

3.2.3 Kunst- og designhøgskolen i Bergen……...24

3.3. Opptakskriterier……27

3.4. Innhold og omfang……27

3.4.1 Avhandlingen……..28

3.5 Vurderingskriterier……30

3.6 Sammenligning av tradisjonelle doktorgradsutdanninger og program for kunstnerisk utviklingsarbeid……33

4. Diskusjonene……...35

4.1 Erkjennelse og kunnskapsproduksjon……35

4.1.2 Forskningsinteresser og resultater……35

4.1.3 Metode og teori……36

4.1.4 Kunstneriske verktøy og forskningsmetoder……...37

4.1.5 Forskningsresultater og læring……41

4.1.6 Fra opplevelse til erfaring……43

4.2 Skriftlig dokumentasjon……..45

4.2.1 Mikko Kanninen ” Theatre as a project of body – Artistic Research on the theoretical and practical possibilities of modern acting”……48

4.2.2 The school of Communication, Media and Theatre – University of Tampere……48

4.2.3 Teater og Parametrisk arkitektur……49

4.2.4 Dokumentasjon……56

4.2.5 Kritikk av den kritiske refleksjonen……57

4.2.6 Kritisk refleksjon. Godt nok?.....58
4.3 Forskningens verdi……..61
4.3.1 Kunstnerisk forskning: samfunnsnyttig eller selvrealiserende……61
4.3.2 Gift Theory……..62
4.3.3 Njål Sparbo ” Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming……..64
4.3.4 Kunstnerisk forskning: present or poison?.....67
4.4 Kunst og forskning i høyere utdanning……68
4.4.1 Erfaringsdemokratiet……69
4.4.2 Kunstfagenes kompetanseutvikling……..71
4.4.3 Det hierarkiske forholdet mellom utviklingsarbeid og forskning……74

Avslutning
5. Oppsummering……..77
5.1 Avsluttende betraktninger……83
5.2 Konklusjon……...85

6. Litteraturliste……89

1. Innledning

Diskusjonen om forholdet mellom kunst, vitenskap og forskning er utbredt over hele verden. Jeg vil i denne masteroppgaven ta utgangspunkt i den diskusjonen som foregår i Norge. Det ble i 2003 opprettet et utdanningstilbud for kunstnere som ønsker en praktisk, høyere utdanning. Initiativet til utdanningen kom fra Kunst- og Designhøgskolen i Bergen, og sammen med representanter fra kunsthøgskolen i Oslo og Norges musikkhøgskole ble det opprettet en arbeidsgruppe som skrev en lengre utredning om utdanningen. Utdanningen fikk tittelen " Program for kunstnerisk utviklingsarbeid"(PKU) og er veldig sentral i diskusjonen om kunst som forskning og forskning som kunst i Norge.

Diskusjonen som er bakgrunnen for denne masteroppgaven handler mye om hvordan de to begrepene kunst og forskning kan kombineres uten at det ene veier tyngre enn det andre. Diskusjoner om forskningens verdi og om hvordan den på best mulig måte kan dokumenteres har også vært viktig. Stadig finner man nye replikker til diskusjonen på blant annet forskerforums nettside (www.forskerforum.no). Blant de som bidrar til diskusjonen er Thomas Kvam, tidligere stipendiat ved PKU som sterkt kritiserer kombineringen av kunst og vitenskap og utdanningen som tilbys av PKU. I et intervju gjort av Johanne Landsverk (2014) ytrer Kvam at hovedproblemet med kunstnerisk forskning er at stipendiaten skal skape kunst og samtidig reflektere og kritisere det arbeidet man selv gjør. Kvam mener at denne utviklingen tyder på at det ikke lenger er nok bare å være kunstner og at det fører til en utvanning av forskningsbegrepet. (Kvam i Landsverk, 2014). Motstanden mot å kombinere kunst og forskning som Kvam utrykker blir konfrontert av blant annet Asbjørn Grønstad professor i visuell kultur ved Universitetet i Bergen og Edvin Østergaard, professor innen kunst og vitenskap i læring ved Norges miljø- og biovitenskapelige universitet.

Østergaard skrev en kommentar til artikkelen hvor Kvam ble intervjuet. Han skriver at det skinner gjennom en slags motvilje mot begrepet vitenskap gjennom hele artikkelen, og den nytilsatte rektoren for PKU, Gerd Tingum uttaler " Vi driv ikkje med vitenskap, men med forsking" (Tingum i Landsverk, 2014). Østergaard forstår at det kan være problematisk å kombinere kunst og vitenskap, spesielt når man ser på vitenskap i betydningen "science" som henviser til naturvitenskapen. Derfor foreslår han heller at man skal ta utgangspunkt i den tyske forståelsen av begrepet "Wissenschaft". "Som Wissenschaft forstås vitenskap som begrunnende, ordnede og vitenfrembringende ferdigheter innen et bestemt område" (Østergaard, 2014) Det er viktig for utviklingen av kunstnerisk forskning å utfordre den etablerte forståelsen av vitenskapsbegrepet skriver Østergaard. Hvis det er noen som inviterer

til dette så er det program for kunstnerisk utviklingsarbeid når de skriver at hensikten med programmet er " å utvikle ny innsikt, kunnskap og eller erfaring". (Østergaard, 2014) Dette henviser til at hensikten med programmet er mer enn å produsere kunst. (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010, §1)

Et annet problem som tas opp i diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning er *"(...) hvordan kan den praksisstyrte forskningen synliggjøre den praktiske prosessen som ligger til grunn for forskningsarbeidet og som kan danne en slags parallell til de kravene som stilles til et tradisjonelt forskningsarbeid?*" (Grønstad, 2014). Spørsmålet stilles av Asbjørn Grønstad i artikkelen "Kunst som forskning, forskning som kunst". Det som skiller PKU fra andre doktorgradsutdanninger er fokuset på det praktiske, kunstneriske arbeidet som stipendiaten gjennomfører. Det har også vært et hovedfokus for meg gjennom arbeidet med denne oppgaven. Hvilken rolle spiller praksisen og hvilke ferdigheter og kunnskaper kan man forvente at stipendiaten har etter endt utdanning? Hva er det som skiller en tradisjonell doktorgradsutdanning fra PKU? Og hvorfor får ikke stipendiaten en doktortittel etter endt utdanning når utdanningen er sidestilt med forskning i lov om universitet og høgskole (§1-1)?

Forskningsområdet som denne masteroppgaven tar utgangspunkt i er diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning. Jeg har tatt utgangspunkt i tre doktorgradsutdanninger i Norge og undersøkt hva som skiller de tradisjonelle doktorgradene fra den kunstneriske. Jeg har også sett på hvordan kunstnerisk forskning produserer kunnskap og hvilken verdi den har utover seg selv. Jeg har delt inn diskusjonen i tre kategorier; (1) erkjennelse og kunnskapsproduksjon, (2) skriftlig dokumentasjon, (3) forskningens verdi. De tre problemområdene som blir tatt opp i denne oppgaven blir ofte diskutert, ikke bare i forhold til program for kunstnerisk utviklingsarbeid, men også for diskusjonene rundt kunstnerisk forskning.

Punkt en, erkjennelse og kunnskapsproduksjon handler om hvilke kunnskaper og ferdigheter man kan tilegne seg gjennom et kunstnerisk forskningsprosjekt. Teorier om estetisk erkjennelse, sensomotorisk læring og persepsjonspreferanser og materiell imaginasjon har vært anvendt i denne diskusjonen. Angående spørsmålet om forskningens verdi har det vært viktig for meg å undersøke hvilken verdi kunstnerisk forskning har utover seg selv. En del av kritikken som Kvam går ut med mot PKU er, at stipendiatene bruker mange år på å "forske på seg selv" (Kvam i Landsverk, 2014) I denne diskusjonen har jeg trukket inn Helen

Nicholsons teorier om anvendt drama og ”gift-theory” for å analysere verdien av kunstnerisk forskning.

Et av temaene jeg har lest mye om i arbeidet med denne masteroppgaven er bruken av skriftlige arbeider sammen med kunstneriske prosesser og produkter. Det presenteres svært ulike holdninger til tekstens betydning for forskningen i litteraturen jeg har analysert i dette arbeidet. Mange mener at et skriftlig arbeid gjør det kunstneriske overflødig, samtidig mener andre at et skriftlig arbeid i etterkant er helt nødvendig for at forskningen skal komme tydelig frem. Jeg har i denne oppgaven forholdt meg til doktorgradsutdanninger i estetiske fag og undersøkt forskjellene mellom to tradisjonelle doktorgradsutdanninger og en kunstnerisk. I denne undersøkelsen har spørsmålet om betydningen av den skriftlige avhandlingen kommet opp flere ganger. Jeg mener at det skriftlige arbeidet er viktig uansett hvilke metoder som brukes i forskerpraksisen og i presentasjonen av forskningsresultatet. Derfor har jeg hatt fokus på hva som skiller en tradisjonell doktorgradsavhandling fra et skriftlig refleksjonsnotat og undersøkt om det skriftlige refleksjonsnotatet er tilstrekkelig dokumentasjon av et kunstnerisk forskningsarbeid.

Jeg har starter masteroppgaven med å gi en kort innføring i teatervitenskapens historie. Dette for å gi en beskrivelse av hvilke syn på kunnskapsproduksjon og erkjennelse som ligger til grunn for opprettelsen av det performative forskningsparadigme. Deretter følger en kort innføring i de estetiske teoriene jeg vil anvende i diskusjonene og tilslutt gir jeg et kort sammendrag av forskrifter og retningslinjer for de doktorgradsutdanningene jeg har undersøkt.

Oppgavens hoveddel er delt inn i tre deler. I kapittel 2 presenterer jeg det teoretiske grunnlaget for oppgaven. Kapittel 3 gjør rede for og sammenligner tre doktorgradsutdanninger i estetiske fag, og kapittel 4 består av diskusjonene. Diskusjonene er delt inn etter oppgavens problemområder som ble presentert ovenfor. De vil alle inneholde eksempler fra kunstneriske forskningsprosjekter som er gjennomført som en del av en doktorgradsutdanning siden det er her jeg har valgt å legge mitt fokus. Jeg har studert tre kunstneriske forskningsprosjekter, to fra Norge og ett fra Finland. Til slutt i kapittel 4 vil jeg diskutere forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning. Her vil jeg ta utgangspunkt i teorien om ”erfaringsdemokratiet” hentet fra Mika Hannula, Juha Suoranta og Tere Vadén, og jeg bruker i denne sammenheng eksempler fra de øvrige diskusjonene. Jeg vil avslutte oppgaven først med en kort oppsummering av kapittel 4, noen avsluttende betraktninger og

deretter en konklusjon som baseres på de fire diskusjonene.

2. Teoretisk grunnlag

2.1 Vitenskapsteoretisk bakgrunn

Bakgrunnen for og fremveksten av det performative forskningsparadigme lar seg lese ut fra vitenskapshistorien og de ulike vitenskapers forskningsfokus. Gjennom alle tider har menneskenes undret seg om seg selv og verden, noe som også ble filosofiens begynnelse. Allerede så tidlig som rundt år 500 f.Kr. uttalte filosofen Thales at alt i verden består av vann (Dybvig og Dybvig, 2006). De første filosofiske diskusjonene dreide seg om nettopp dette; hva verden er laget av. Undringen om verdens beskaffenhet la grunnlaget for naturvitenskapen som hadde som sin oppgave å forske på naturfenomen. Senere ble også filosofiske spørsmål om mennesket og menneskets plass i samfunnet diskutert. Gjennom opplysningstid og renessanse oppsto en ny interesse for og fokus på mennesket. Allikevel måtte man vente til slutten av 1800-tallet før de generaliserende humanistiske vitenskapene brøt seg igjennom. (Collin og Køppe, 2012).

Det naturvitenskapelige idealet var å søke etter forklaringer på generelle fenomen og prosesser i naturen. Kravet til forskningen var at den skulle være verdifri og objektiv. Fakta skulle systematisk samles inn for å beskrive universelle sannheter og gi objektiv kunnskap på en systematiserende og etterprøvbar måte. Interessen for mennesket, hvordan mennesket handler og tenker ble starten for den humanistiske vitenskapen.

Det som skilte humanistene fra de naturvitenskapelige forskerne var at de ikke betraktet verden som en mengde ting, men var opptatt av en *forståelse* av mennesket og deres handlinger. Interessen for mennesket og menneskets plass i samfunnet gjorde at naturvitenskapelige metoder ikke egnet seg. Forståelse er ikke verdifri eller nøytral og humanister vil ikke få entydige svar på hvorfor folk agerer som de gjør. Interessen for mennesket bidro til at humanistiske forskere i større grad anvendte kvalitative metoder i sin forskning. På den måten kom forskerne tettere på forskningsobjektet, noe som gjorde det lettere å forstå deres reaksjoner, atferd osv.

Det er i dag vanlig å skille mellom tre vitenskaper: Den humanistiske vitenskapen, samfunnsvitenskapen og naturvitenskapen. Forskjellen er kanskje ikke så stor som man i utgangspunktet skulle tro. Det er i begrepene, synsvinklene og forskningsmetodene som benyttes at man kan finne de store forskjellene. Samfunnsvitenskapen handler i motsetning til humanistisk vitenskap om menneskelige kollektiver. Et drama/teatervitenskapelig

forskningsprosjekt kan godt plasseres som et samfunnsvitenskapelig prosjekt avhengig av teori, metoder og synsvinkler som benyttes. Men så lenge prosjektet leveres under vårt fakultet vil det telle som humanistisk forskning.

Det er vanlig å skille mellom to ulike erkjennelsesområder eller erkjennelsesinteresser når det gjelder naturvitenskap og humanistisk forskning. Den naturvitenskaplige vitenskapen knytter vi gjerne til *forklaringer* (hvordan verden ser ut) som erkjennelsesinteresse. Den humanvitenskapelige erkjennelsesmetoden knyttes til *forståelsen* (hvordan kulturer kan forstås). Som allerede påpekt krever de forskjellige erkjennelsesinteressene forskjellige innfallsvinkler og metoder i sin forskning.

Når det er sagt er det allikevel viktig å understreke at det naturvitenskapelige idealet om sannhet, objektivitet og verdifrihet har så vel som i historisk tid også i nåtida sine tilhengere, også innen humaniora. Positivismedebatten på 70-tallet, og dens ringvirkninger tydeliggjorde svært ulike ståsteder blant forskere innen humaniora. Noen humanister engasjerte seg sterkt i debatten og understreket at en normativ tilknytning er nødvendig innen humaniora. Naturvitenskapens metoder og synet på en det verdifri og objektive i den naturvitenskapelige forskningen ble sterkt kritisert som urealistisk. I dag står vel flesteparten av humanioras forskere i en mellomstilling. De vil på den en siden vitenskapelig-gjøre humaniora blant annet gjennom å tilstrebe en viss objektivitet og foreslå regler for å verifisere forskningsresultater. Dette vil de gjøre på betingelser som kommer ut ifra humaniora, og ikke ut fra naturvitenskapelig tenking eller metoder (Collin og Køppe, 2012).

2.1.1 En kort gjennomgang av teatervitenskapens historie.

Teatervitenskap har en svært kort historie som akademisk disiplin. Som akademisk disiplin har teatervitenskap en svært kort historie. I Norge ble faget etablert ved Universitetet i Oslo så sent som i 1957. Selv om det ble etablert som en teoretisk disiplin ble debatten om forholdet teatervitenskap som teoretisk disiplin og scenekunstfeltet etablert fra begynnelsen av (Bastiansen, 1983). Teatervitenskapen hadde sitt utspring i litteraturvitenskapen og fikk fra starten av utfordringer med å legitimere seg i forhold til litteraturvitenskapen, også med hensyn til praksis, der agerende kropper og oppførte verk var i fokus. I utgangspunktet var teatervitenskapens norske pionere opptatt av å skrive historie og rekonstruere teaterforestillinger av kanoniserte forfattere. Senere ble det viktig å analysere og forstå teaterets mening og budskap. Det ble tatt i bruk semiotiske metoder (undersøkelser av tegn og

symboler) i arbeid med blant annet forestillingsanalyse, og forståelsen av teater som tekst ble derfor forsterket. Denne utviklingen gjorde det mulig for teatervitere å analysere teaterets tegn og koder på en annen måte enn tidligere og dette gjorde det mulig å vurdere forestillingen som tekst (Balme, 2012, s. 118).

En utvikling av performancekunsten i Europa og Nord-Amerika på 60-tallet ledet frem til paradigmeskiftet for teatervitenskapen rundt 1980-tallet (Lehman,2006, s.4). Skiftet var også tett knyttet sammen med oppgjøret med positivismen, og at forståelsen for hva teater og teatervitenskap var ble gradvis endret. Teater forstått som oppført tekst ble byttet ut med teater som samhandling, eller en kulturell praksis som berørte både aktører og tilskuere. Dette falt sammen med paradigmeskiftet i kulturstudier i Europa generelt. Erica Fischer-Lichte beskriver dette ved hjelp av metaforene «culture as text « og «culture as performance» (Fischer-Lichte, 1999). Fra å lese kulturer som tekst (rundt 1980) forsto man nå kulturen (og teateret rundt 1990) som performance, og som sosiale samhandlinger med dramatisk tilsnitt. Det kreative og prosessuelle kom i fokus. Teateret var et produkt av mennesker og menneskelige handlingsvalg. Anvendelsen av semiotiske metoder som analyseverktøy for kunst opphørte og ble erstattet av kunstneriske metoder, paradigmeskiftet var et faktum. (Lehman, 2006).

2.1.2 Det performative forskningsparadigme

Sett i en vitenskapshistorisk sammenheng er det performative forskningsparadigme relativt nytt, selv om det har vært aktuelt i 15-20 år. Artikkelen ”How to do things with words”, publisert i 1962, var tilknyttet en forelesning holdt av filosof og språkforsker John Austin (Bial, 2007). Austin gjør rede for hvordan vi som mennesker handler med ord. ” *(...) to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something”*(Bial, 2007. s, 177). Med dette introduserer Austin oss for menneskets performativitet og vår performative ytring. Austin mener at når vi sier noe så gjør vi også noe, og han bruker blant annet eksempler fra bryllup. Bruden og brudgommen handler når de sier ”I do” til hverandre. Man kan også bruke eksempelet fra veddeløpsbanen hvor spilleren sier ”I bet”. Med disse to ordene har de alle tre handlet. Brudeparet har giftet seg med hverandre og endret sin status fra singel til gift og vedderen har enten tapt eller vunnet penger (Bial, 2007, s. 177)

Den performative ytringen er et begrep som følger med videre i utviklingen av det

performative paradigme. Professor Brad Haseman skriver i artikkelen ”*Tightrope writing: Creative writing programs in the RQF Enviroment*” (Haeman, 2007), at selv om kvalitative forskningsmetoder er en stor del av praksis-ledet forskning så tilhører den ikke det kvalitative forskningsparadigme. Han foreslår et skille mellom den kvalitative forskningen og den praksis-ledede ved å opprette et nytt forskningsparadigme som han navngir ”performativ research”. Han mener at det er behov for et paradigme som redegjør for forskningens ”protocols, principles and validation procedures*”*(Haseman, 2007)

I 2006 skrev Brad Haseman artikkelen ” A manifesto for performative research”, hvor han gjør rede for og argumenterer for det nye forskningsparadigme. Han forklarer at hverken det kvalitative eller det kvantitative forskningsparadigme møter de grunnleggende behovene som en praksisledet forskningstradisjon trenger. Dette gjelder spesielt kravene til den skriftlige presentasjonen av forskningsresultatene. Det var dette det nye paradigme skulle legge til rette for. Flere av metodene og teoriene i det performative forskningsparadigme er hentet fra det kvalitative paradigme, men forskningen krever en ny holdning i forhold til dokumentering og rapportering av forskningsprosess og resultat. Det ble lagt vekt på at den kunstneriske forskningen i seg selv var meningsbærende og kunnskapsproduserende, og Haseman argumenterte for at forskningsfunn innenfor det performative forskningsparadigme kunne presenteres gjennom sitt eget medium (Haseman, 2006).

Det performative forskningsparadigme er et ungt begrep som har bakgrunn i humanistisk vitenskap. Det performative forskningsparadigme bygger på kunstmodernistisk tenkning og praksis. Dette krever en ny måte å forstå viten på i tillegg til et nytt syn på hvordan man produserer kunnskap. Det har de senere årene blitt opprettet flere ulike begreper som beskriver de ulike praksisene innenfor det performative paradigme. Rasmussen forklarer at ”*Terminologiutvalget har noe å gjøre med at initiativene kommer fra ulike kunstneriske og vitenskapelige miljø. Men de reflekterer også en maktkamp mellom praktiske og teoretiske interesser når disse møtes i forskningsdesign”* (Rasmussen, 2012, s. 27).

2.1.3 Identifisering av forskningsprosjekter i det performative paradigme

Prosjekter som gjennomføres innenfor det performative forskningsparadigme kan være veldig ulike, avhengig av hvilke metoder som brukes og hvilket forskningsfokus forskeren har. Men en ting har de til felles og det er at praksisen er sentral i forskningen (Ulvund i Rasmussen, 2012, s. 56). Det finnes flere ulike måter å identifisere et forskningsprosjekt på innenfor dette paradigme. Begrepene som brukes til å kategorisere de ulike prosjektene kan

oppfattes som svært like. De samme begrepene blir i noen sammenhenger anvendt om samme forskningsprosjekt, noe som kan virke forvirrende. Jeg vil nå komme med en forklaring på disse begrepene. Jeg vil bruke og vise til eksempler fra vitenskapsteoretisk og teaterfaglig litteratur, og jeg kommer også til å kommentere begrepene ut fra egen forståelse. Fordi dette er et internasjonalt felt vil jeg introdusere både den engelske og den norske versjonen av begrepene.

2.1.4 Begrepsforklaring

Jeg presenterer her fire variasjoner som beskriver forholdet mellom praksis, kunst og forskning. Jeg har startet med to begreper som henvender seg til praksis, et som beskriver performance og to som anvender begrepet kunst i beskrivelsen av det praktiske arbeidet.

Robin Nelson (2013) gjør rede for begrepet *praksis som forskning* (practice as research) i boken "Practice as Research in the arts. Prinicples, protocols, pedagogies, resistance*"*. Med begrepet praksis som forskning mener han forskningsprosjekter hvor praksis er nøkkelmetoden til kunnskapsproduksjon, og hvor det praktiske arbeidet ansees som faktisk forskning. Denne typen kunnskapsproduksjon baserer seg på en form for materiell imaginasjon/materiell tenkning og et kunnskapssyn som baserer seg på praktisk kunnen. (Begrepet materiell imaginasjon vil bli gjort rede for senere i oppgaven, Kap.2.2 Estetisk erkjennelse.)

For å beskrive hva han mener med at praksis er kunnskapsproduserende bruker Nelson uttrykket ”*Practical Knowing in doing”*(Nelson, 2013, s. 9). Med det mener han at forskeren ikke tenker seg en vei ut av problemene, men praktisk gjennomfører øvelser som fører til løsninger eller produserer svar på de forskningsspørsmålene som forskeren stiller. Dette fører til at kunnskapen dannes underveis i prosessen og har derfor *ikke* behov for et skriftlig analytisk arbeid i etterkant av det praktiske arbeidet. Det er denne faktoren som Nelson mener skiller *praksis som forskning* fra praksisbasert – og praksisledet forskning. Noe som gjør at praksis *som* forskning ligger nærmere kunstnerisk forskning enn de to andre. (Nelson, 2013, s. 8-9)

For å definere begrepet *praksisledet forskning (*practice-led research) har jeg brukt boken ”Practice-led research and Research-led practice in the arts” som er skrevet av Hazel Smith og Roger T. Dean (2012) og artikkelen ”Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme” skrevet av Marit Ulvund (2012). I et praksisledet forskningsprosjekt

er det praktiske arbeidet en viktig del av forskningsarbeidet. Hensikten med forskningen er å utvikle nye arbeids/forsknings-metoder. Forskningen er flytende og uforutsigbar, og man kan derfor aldri være helt sikker på hvordan resultatet blir. Forskeren tar utgangspunkt i et problemområde, men problemstilling og forskningsspørsmål blir til underveis i prosessen. Fordi forskning er så uforutsigbar krever den et analyserende og fortolkende etterarbeid som skal bistå praksisen (Ulvund i Rasmussen, 2012, s. 68).

Praksisledet og p*raksisbaser*t *forskning* (practice-based research) er begreper som ofte brukes om de samme prosjektene. Marit Ulvund bruker både praksisledet og praksisbasert forskning om sitt eget forskningsprosjekt som blir gjort rede for i artikkelen ”Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme”. Praksisbasert, praksisledet og praksis som forskning skiller seg fra hverandre når det kommer til dokumentering av prosjektet. Nelson (2012) hevder at ”praksis som forskning” kan stå alene, fordi kunnskapen produseres i det praktiske arbeidet, mens i praksisledet og praksisbaserte prosjekter er både Ulvund, Smith og Dean enige om at det er behov for et analytisk etterarbeid. Når Nelson skriver om etterarbeidet er det tydelig at han ikke har tenkt på at arbeidet ikke nødvendigvis behøver å være en skriftlig vitenskapelig tekst, men at det også kan fremstilles gjennom andre medier. Når Ulvund tar opp dette henviser hun til Haseman som forklarer at dokumentasjonsmetodene i praksisledet og praksisbasert forskning kan forekomme i dels skriftlig og dels symbolsk form. Den symbolske dokumenteringen kan forståes som bilder, lydopptak og video eller som den kunstneriske hendelsen (forestillingen, utstilling, konsert). (Ulvund i Rasmussen 2012, s. 58)

I artikkelen ”Performance as Research: Live events and documents” forklarer Baz Kershaw at *performance som forskning* (performance as research) baserer seg på de samme prinsippene som praksis som forskning. Kershaw mener at det som skiller performance som forskning fra praksis-ledet og praksisbasert forskning, er at i begrepet performance som forskning ligger det ingen implikasjoner på at man er avhengig av noe annet enn det kunstneriske for å produsere kunnskap (Kershaw i Nelson, 2008, s. 25).

I performance som forskning blir det performative arbeidet i seg selv forstått som kunnskapsproduserende, fordi man har gjennom prosessen vært innom en rekke problemer. Gjennom det performative arbeidet har man løst disse problemene, noe som kommer til uttrykk gjennom den performative hendelsen (Nelson, 2008). Dette gjør at performance som forskning ligger tett opp til praksis som forskning. Det som skiller de fra hverandre er at performance som forskning bruker kunstneriske verktøy som forsknings- og

formidlingsmetoder, et karaktertrekk som vi kjenner igjen i defineringen av begrepet *kunstnerisk forskning.*

I Norden har begrepet kunstnerisk forskning hatt størst utbredelse i Finland. I 2005 ga Mika Hannula, Juha Souranta og Tere Vadén (heretter Hannula m.fl.) ut boken ”Artistic Research – theories, methods and practices”(2008). Anette Arlander beskriver boken som ”den mest innflytelsesrike boken når det gjelder den metodologiske diskusjonen til kunstnerisk forskning. Hannula m.fl. skriver at det ikke finnes noen konkret definisjon på begrepet kunstnerisk forskning, fordi begrepet i seg selv er like flyktig som selve forskningen. I boken presenterer Hannula m.fl. syv karakterisketiske trekk ved kunstnerisk forskning, og jeg har i denne oppgaven valgt å ta med de tre første punktene for å gi en kort beskrivelse av hvordan man kan forstå begrepet.

1. *Den kunstneriske prosessen og produktet er i fokus hos forskeren og det kunstneriske arbeidet står øverst på prioriteringslisten.*
2. *Kunstnerisk utforsking er selve ryggraden for forskningen og derfor står formidling av det kunstneriske arbeidet og dets mening sentralt i forskningsarbeidet.*
3. *Kunstnerisk forskning er basert på en selvreflekterende og selvkritiserende praksis og en utadvendt kommunikasjon.*

(Fritt oversatt. Hannula, m.fl., 2005, s. 20-21)

Det første punktet hos Hannula m.fl. presiserer hvor viktig det kunstneriske arbeidet er i et kunstnerisk forskningsprosjekt. Det er ikke bare den kunstneriske prosessen, men også det kunstneriske produktet som har betydning. Det er viktig for forskningen at kunstens budskap og mening kommer tydelig frem, og det presenteres gjennom en kunstnerisk hendelse. Det er viktig at forskeren er selvreflekterende og selvkritiserende, og har evnen til å formidle sin analyse til utenforstående.

Kunstnerisk forskning kan forstås som forskning som tar utgangspunkt i et kunstnerisk arbeid, og som forsker med og gjennom kunsten. Det finnes ingen fast oppskrift på hvordan disse prosjektene skal utformes, fordi det er individuelt for hvert enkelt prosjekt – men noen fellestrekk kan man si at alle prosjektene har. I et kunstnerisk forskningsprosjekt står den kunstneriske prosessen i fokus. Forskeren bruker kunstneriske verktøy som forskningsmetoder og forskningsresultatet blir presentert gjennom det kunstneriske produktet. Fordi praksisen er avhengig av å være selvreflekterende og selvkritiserende kreves det et skriftlig refleksjonsnotat som et bilag til det kunstneriske arbeidet, sammen med god

dokumentasjon av prosess og produkt gjennom video, bilde og lydopptak (Hannula m.fl., 2005).

Kunstbasert forskning (art(s)based research) brukes ofte parallelt med kunst som forskning og kan defineres på to ulike måter. Den første definisjonen tar utgangspunkt i at forskeren bruker kunstneriske metoder som forsknings- og formidlingsverktøy. Det kritisk-reflekterende arbeidet finner da sted i den kunstneriske prosessen, og formidling av forskningsresultater skjer gjennom det kunstneriske produktet. Den andre forståelse av begrepet er at kunstbasert forskning bygger på et kunstnerisk arbeid som forskning, men at det kritiske og analytiske arbeidet finner sted i etterkant. Hvilken definisjon av begrepet som brukes er avhengig av hvert enkelt forskningsprosjekts formål og hensikt og må formuleres i forhold til det enkelte prosjekt (Rasmussen, 2012, s. 27).

Det kan være vanskelig å skille de ulike begrepene fra hverandre og ofte kan man identifisere ett prosjekt med flere av beskrivelsene, slik som Ulvund demonstrerte i arbeidet med ekkoteateret. De tre første begrepene henviser altså til praksis i forskning generelt, mens de tre siste henviser til kunstneriske praksiser. Jeg anvender begrepet kunstnerisk forskning i denne oppgaven som en gjennomgående betegnelse på prosjekter som er gjennomført innenfor det performative forskningsparadigme. Jeg har fokusert på prosjekter som jobber med en kunstnerisk praksis og med en kunstnerisk fremstilling av forskningsresultatene. Derfor anvender jeg kunstnerisk forskning som begrep fremfor de andre som det er gjort rede for i denne oppgaven.

Felles for alle begrepene som det er blitt gjort rede for i dette kapittelet er synet på kunnskapsproduksjon. Det ligger en forventning i begrepene om at mennesket lærer gjennom å handle. Vi kan beskrive og forklare den praktiske formen for erkjennelse gjennom estetisk teori. Den tar utgangspunkt i menneskets sanselige opplevelser og forklarer hvordan opplevelsen går over i erkjennelse gjennom sensomotorisk stimulering.

2.2 Estetisk teori.

Den estetiske teorien har vært viktig for opprettelsen av kunst som teori i akademia. Felles for de estetiske teoriene er at de undersøker og forklarer hvordan mennesket utvikler opplevelser til erfaringer. Dette kapittelet redegjør for fem estetiske teorier som forklarer hvordan vi kan lære av kunsten og hvilken verdi denne kunnskapen har (Bale og Bø-rygg, 2008).

2.2.1 Den sanselige erkjennelsen

Alexander Gottlieb Baumgarten skrev boken ”Aesthetica” på 1750-tallet. Boken introduserte en systematisk metode for hvordan vi kan analysere, og forstå på hvilken måte mennesket lærer gjennom sansene. Baumgarten delte menneskets sensomotoriske opplevelser inn i tre; den teoretiske, den analytiske og det praktiske. I følge Baumgarten må mennesket gjennomgå alle disse stadiene for at opplevelsen kan bli en erfaring (Baumgarten, 1750).

Baumgarten har vært viktig for det performative forskningsparadigme, fordi han la et grunnlag for en bedre forståelse av hvordan kunstnerisk praksis og fullkommen erkjennelse henger sammen med den estetiske, sanselige erfaringen. I forhold til praksis som forskning blir dette forsterket gjennom det Nelson skriver om at et fenomen må oppleves fysisk for at man skal forstå det, det nytter ikke bare å skrive om det. Det er nettopp derfor det er så viktig å ivareta praksis i kunstnerisk forskning. Vi kan finne spor etter Baumgartens teori om den sanselige erkjennelsen i John Deweys teori om *”learning by doing”* (Dewey, 1934).

I følge Dewey er en erfaring noe vi opplever, men en opplevelse behøver ikke å være en erfaring. Dette forklarer han med at en opplevelse består av tre ulike faser; følelsesmessige, praktisk og intellektuell. Dewey mener som Baumgarten at dersom opplevelsen skal bli en erfaring må alle de tre fasene gjennomgås, ellers er ikke opplevelsen fullkommen. Det mennesket opplever i hendelsens øyeblikk er den følelsesmessige og praktiske fasen. Den intellektuelle fasen finner først sted i etterkant når mennesket får tid til å reflektere og analysere hendelsen. Disse tre fasene er helt avhengig av hverandre for å skape en fullkommen erfaring (Dewey, 1934).

Når et menneske har gjennomgått en fullkommen erfaring har det muligheten til å hente frem minnene fra opplevelsen i senere tid. Gaston Bachelard kaller dette for materiell imaginasjon. Når et menneske gjennomgår en fullkommen, estetisk erfaring blir de sanselige minnene lagret i hjernen. Dette gjør det mulig for mennesket å hente frem bilder fra denne opplevelsen,

hvis det blir stimulert på samme sensomotoriske måte. Det er disse bildene Bachelard kaller materiell imaginasjon. Teorien brukes ofte i litteraturteorien, både som litterære virkemidler og som en litteraturanalytisk metode. I forhold til kunsten kan den være med på å forklare hvordan aktører og publikum tilegner seg kunnskap gjennom den estetiske opplevelsen som det kunstneriske produktet tilbyr (Hammer, 2007).

Den materielle imaginasjonen deles også inn i tre faser; det vi ser, det vi reproduserer og det vi husker. Den første fasen er den sensomotoriske opplevelsen som mennesket utsettes for. De to andre fasene handler om hukommelsen vår og hjernens evne til å lagre opplevelser som minner. Bachelard forklarer, at selv om det vi ser alltid kommer først er det fullt mulig for det vi husker og det vi reproduserer og skifte plass (Hammer, 2007).

Både Baumgarten, Dewey og Bachelard presenterer tre faser som en estetisk opplevelse må gjennomgå for å bli en fullverdig erfaring. Disse tre fasene kan også sammenlignes med de kategoriene vi bruker til å beskrive menneskets sansemotoriske utvikling. Teoriene om menneskets sansemotoriske utvikling representerer et holistisk syn på mennesket, og dekker både de sosiale, emosjonelle og fysiske funksjonsområdene et menneske har (Sigmundsson m.fl., 2000). For den materielle imaginasjonen er det to begreper fra sansemotorikken som er viktig å forstå; kognitiv utvikling og emosjonell stimulering. Et oppsett som viser hvordan de ulike kategoriene kan høre sammen kan se slik ut:

Baumgarten	**Dewey**	**Bachelard**	**Sansemotoriskutvikling**
Praktisk	Praktisk	Det vi ser	Emosjonelt, sanselig
Teoretisk	Intellektuell	Det vi husker	Kognitiv
Analytisk	Følelsesmessig	Det vi reproduserer	Kognitiv, emosjonelt, sanselig.

Det praktiske nivået, sett i sammenheng med kunstnerisk forskning, representerer den kunstneriske hendelsen. Aktørene, regissøren, scenografen og alle andre som har arbeidet med forestillingen har lagt til rette for en emosjonell manipulasjon av publikum. En teaterforestilling består av flere ulike sensomotoriske stimuleringer. Jeg forstår det slik at aktørene er avhengig av at publikum kjenner seg igjen i det som skjer på scenen, fordi det er gjennom assosiasjoner at vi analyserer det som skjer. Og at det er først når vi kjenner oss igjen i de handlende karakterene at vi kan føle empati med den sceniske figuren, og tar inn over oss handlingen i stykket.

Et godt eksempel fra litteraturen på en materiell imaginasjon har jeg hentet fra Tarjei Vesaas sin roman ”Fuglane”. I starten av romanen blir hovedpersonens evne til å arbeide beskrevet med setningen ”*Du mitt nebb mot stein*” (Vesaas, 1974, s.11). Det er ikke vanskelig å forestille seg hvordan ”nebb mot stein” føles, og denne enkle beskrivelsen gjør at leseren kan forstå hovedpersonen, Mattis og hvilken frustrasjon han må føle. Det er de samme virkemidlene som anvendes i kunsten og som gjør at publikum kan leve seg inn i fiksjonen, memorere den og hente den frem igjen senere.

Det vi opplever lagres i hjernen vår, og der blir det og analysert og tolket. Denne prosessen gjør det mulig for mennesket å oppdage nye assosiasjoner som fører til nye sensomotoriske inntrykk. Vi forstår, på bakgrunn av det vi allerede vet. Dersom publikum ikke kjenner seg igjen i det de ser, kan de heller ikke skape noen mening ut av det. Vi er avhengig av at kunsten har elementer som vi kan ha assosiasjoner til slik at vi skaper materielle imaginasjoner i vårt eget hode. På den måten blir den kunstneriske opplevelsen sterkere og vi har større muligheter for å kunne huske denne hendelsen senere (Hammer, 2007).

Det er derfor det er viktig å ha forståelse for og kunnskap om estetisk teori og den materielle imaginasjonen, når man arbeider med kunstnerisk forskning. Hvis man tar utgangspunkt i disse teoriene når man skal vurdere et kunstnerisk forskningsarbeid, vil man kunne verdsette og forstå kunstnerens/forskerens læringsutbytte på en helt annen måte enn hvis man ikke tar hensyn til den estetiske teorien.

3.2.2 Estetisk teori og kunstnerisk forskning.

I kunstnerisk forskning kommer forskningsresultatet til syne gjennom et praktisk, kunstnerisk arbeid eller et kunstnerisk produkt. For å forstå forskningsresultatet må man forstå hvordan den estetiske erfaringen påvirker mennesket og fører til erkjennelse. En annen holdning som har røtter i estetikken er Jacques Derridas idé om at ”Alt er tekst” (Nelson, 2013, s. 147) Derridas filosofiske interesseområde var tekst og tale og dets form og betydning. Det var gjennom hans arbeid med en doktorgradsavhandling at han kom frem til konklusjonen ”alt er tekst”. Han mente det ikke bokstavelig, som at alt i verden *er* tekst. Det han mente var at alt i verden, også det sanselige kan analyseres, tolkes og forstås som tekst. Denne tanken har vært spesielt viktig for estetiske fag i høyere utdanning hvor kunsten oftest blir brukt som et vedlegg til den vitenskapelige avhandlingen. Men i følge Derrida blir kunstens budskap og mening presentert gjennom dets fysiske tilstedeværelse, og det er derfor unødvendig med en

ny skriftlig forklaring på fenomenet. Ved å gjøre om kunsten til et bilag til teksten mener Derrida at man har fjernet kunstens autentiske verdi (Nelson, 2013, s. 148)

2.2.3 Scenekunsten som tekst

Forfatter og forsker W.B. Worthen har publisert en rekke artikler om drama/teater og litteratur, og i ”The performance Studies Reader” har han skrevet teksten «Diciplines of the text». Her undersøker Worthen forholdet mellom tekst og performance. Han gjør dette ved å undersøke flere ulike teoretikeres meninger, tekst, ytring og performative hendelser både fra litteraturteorien og fra teatervitenskapen. Worthen bruker et eksempel han har hentet fra Antonin Artaud. Artaud gir en beskrivelse av en balinesisk danseforestilling. Han beskriver de balinesiske dansernes kroppslighet (embodiment) på scenen, og etter å ha studert deres bevegelsesmønster og utrykk kommer han frem til at disse danserne har, med sin forestilling, skapt et nytt, fysisk, språk. «(...) the sense of a new physical language, based upon signs and no longer upon words, is liberated. These actors, with their geometric robes, seem to be animated hieroglyphs»(Worthen, [1985] 2007, s. 10).

Dette er et tydelig eksempel på scenekunst som tekst fordi Artaud beskriver dansernes kropper som animerte hieroglyfer. Worthen kommenterer dette utsagnet og skriver at det er lett for Artaud å se dansernes kropper som tekst, fordi for han er de allerede ting (Worthen, [1985]2007, s. 10). Er det virkelig det som hender når vi er publikummere til en scenisk hendelse? Kan vi bare forstå forestillingens budskap ved at aktørene, musikerne, danserne blir til objekter for oss? Hvordan kan vi forholde oss til denne teorien når vi snakker om vurdering og dokumentering av et kunstnerisk doktorgradsarbeid? Kan et utvidet tekstbegrep gjøre det kritiske refleksjonsarbeidet enklere?

2.2.4 Et utvidet tekstbegrep

Worthen har i sin tekst gitt oss tre vanlige måter å tenke på begrepet «tekst» på.
« *(...) (1) as a canoncial vehicle of authorial intention; (2) as an intertext(...) (3)as a material object(...)»(*Worthen, [1985]2007, s. 11). Vi kan altså se på teksten som kanonisert (som en fast form), som en handling som skal føre tilskuerne videre i historien eller kun som en materiell ting som vi kan ta og føle på, altså et objekt som produserer mening. Det er den første beskrivelsen som er den vanligste måten å forstå begrepet «tekst» på. Men de siste årene har det blitt utviklet en utvidet forståelse av selve tekstbegrepet. «Tekst» blir ikke lenger bare forstått som det som er nedskrevet, men som en hel del andre fenomener også som

for eksempel objekter og handlinger.

2.2.5 Tekst og ytring

Vi kan fortsatt forstå «teksten» som den nedskrevne teksten. Med det mener jeg faglitteraturen, dramatikken, lyrikken og skjønnlitteraturen. Men i forhold til utviklingen av teatervitenskapen har utvidelsen av tekstbegrepet vært viktig. Det har gitt teatervitere et språk å legge til de estetiske erkjennelsene, og på den måten har det blitt mulig å forklare den kunnskapen som produseres gjennom kunsten. Tekst er ikke lenger bare tekst. Begrepet viser til alle de virkemidler som en scenisk produksjon består av. Semiotikken gjorde det mulig å se scenekunsten som et sammensatt utrykk av tegn og symboler som det er opp til oss som tilskuere å oppdage. Paradigmeskiftet rundt 1980-tallet endret synet på hvordan man kunne forstå kunsten. Det ble nevnt tidligere i oppgaven at Erica Fischer-Lichte beskriver denne endringen som et skifte, fra å forstå kultur som tekst og kultur som performance.

Med utviklingen av et performativt blikk på kulturen ble også den performative ytringen introdusert. Jeg viste til eksempler på performativ ytring i starten av denne oppgaven og går derfor ikke nærmere inn på dette nå. Utviklingen av forståelsen av kultur som performativitet, den performative ytringen og en utvidet forståelse av begrepet tekst er viktig. Dette er i forhold til vår forståelse av moderne scenekunst og resultatene av et kunstnerisk forskningsarbeid. Paradigmeskiftet åpnet ikke bare opp for en ny måte å forstå og analysere kunstneriske hendelser på. Det ga også nye metoder å analysere virkelige hendelser på. Det er en diskusjon jeg ikke skal ta nå, men jeg syns det var verdt å nevne det.

Scenekunst er ofte et sammensatt medium, bestående av flere ulike virkemidler. Ytring, i forhold til scenekunst, er for meg måten disse virkemidlene blir presentert for tilskuerne på. Hvordan ønsker den enkelte produksjonen å fremme sitt budskap, ikke med hva, men hvordan. Scenekunst kan altså forstås som tekst i snever forstand, som den aktuelle teksten som er blitt brukt, notene som orkesteret spiller etter eller koreografien som er nedskrevet på et ark. Det kan også sees i bred forstand, og da er det alle virkemidler i en forestilling, lys, lyd, aktører, scenografi osv. som er teksten. Men det er gjennom de performative ytringene og handlingene at alle disse virkemidlene blir satt sammen til en mening. Derfor har en utvidelse av tekstbegrepet vært viktig for videreutviklingen av kunstnerisk forskning. Ved å forstå det kunstneriske produktet som tekst blir det enklere å analysere og vurdere dets innhold og på den måten enklere å forstå den sanselige opplevelsen som kunst er.

2.3 Opplevelser og sensomotorisk læring.

Opplevelsen av kunst, all kunst, er den viktigste delen ved kunsten. Kunstens oppgave er ene og alene at den skal kunne deles med og oppleves av andre. Det er bare på den måten at kunsten kan spre og formidle sitt budskap. En kunstnerisk opplevelse kan ikke beskrives med ord. Man kan selvfølgelig fortelle om den til andre. Man kan fortelle om lydene, fargene og om hvordan de ulike virkemidlene spilte sammen og skapte et utrykk. Men for en utenforstående vil dette likevel bare bli ord, for selve opplevelsen av kunstverket består ikke bare av det vi kan se og høre. Det er en kompleks sammensetning av hva det indre følelsesliv opplever og det de ytre påvirkningene (kunstopplevelsen) tilbyr (Kjørup, 2006, s. 178)
Kunst blir selvfølgelig beskrevet og forklart med ord hele tiden. På utstillinger finner man kataloger som forteller om kunstneren og om bakgrunnen for utstillingen osv. Det blir skrevet om forestillinger og konserter i tidsskrifter og aviser, anmeldelser og artikler, og bøker blir diskutert i litteraturprogrammer på tv og i radio. Men er disse beskrivelsene tilstrekkelig for at en utenforstående kan forstå verkets budskap og mening? Søren Kjørup mener at det er det ikke, og han forklarer det på denne måten; ”En blind person kan lære å føre en meningsfull samtale om fargen rød, men han vil aldri kunne forstå hva ordet ”rød” egentlig betyr (Oversatt Kjørup, 2006, s. 177)

En kunstnerisk opplevelse er først og fremst en sanselig opplevelse, og det er derfor det er så vanskelig å sette ord på den. Vassenden (2013) skriver om dette i vurderingen av kritisk refleksjon. Han stiller spørsmål ved hvordan en kunstner skal kunne sette ord på den kunstneriske opplevelsen med allerede etablerte akademiske ord og uttrykk (Vassenden, 2013). Kunstneren må selv finne et språk som kan forklare den sensomotoriske opplevelsen på en tilfredsstillende måte og i en passende form. Teorien om materiell imaginasjon gjør det mulig for oss å forstå hvordan de kunstneriske virkemidlene formidler budskap og mening til publikum. For å kunne forklare hvordan vi lærer av den kunstneriske opplevelsen må vi ha en forståelse for menneskets ulike persepsjonspreferanser, og betydningen av å anvende ulike læringskanaler i en læringssituasjon (Vassenden, 2013).

2.3.1 Persepsjonspreferanser

Det amerikanske ekteparet Rita og Kenneth Dunn utviklet i 1967 en pedagogisk læringsmodell som presenterer hvilke faktorer som påvirker menneskets evne til læring. Deres teori er at alle kan lære, men at vi har ulike utgangspunkt å jobbe ut i fra. En av faktorene som påvirker læringsevnen er individets persepsjonspreferanse (sansepreferanse). Alle mennesker

bruker sansene til alt vi gjør, også læring, men det er forskjell på hvor godt hvert enkelt individ lærer gjennom de ulike sansene. Dunn og Dunn deler sansene inn i fire kategorier som beskriver med hvilke læringsmidler vi lærer best; visuell, auditiv, taktil og kinestetisk. En person som lærer best visuelt lærer best gjennom å se på det han skal lære. En auditiv persepsjonspreferanse betyr at man lærer beste gjennom å snakke og å høre. Den tredje og fjerde måten å lære på er den taktile og den kinestetiske. En person som foretrekker en taktil tilnærming til læring lærer best når han/hun får bruke hendene under arbeidet. Det kan være å ta notater eller det kan være å strikke. Det viktigste er at hendene er i bevegelse. Det kinestetiske handler om å lære gjennom kroppslig erfaring, å gjøre fysiske oppgaver for å oppnå læring (Dunn og Dunn, 1978).

Mennesket opplever kunsten med flere sanser på en gang. En teaterforestilling består av både auditiv og visuell stimulering, og fordi publikum er tilstedeværende i et forestillingsrom er den også kinestetisk og taktil. Dette er begreper som i utgangspunktet brukes i forhold til læring, men de kan også brukes når vi snakker om opplevelse av kunst. En teaterforestilling er en sensomotorisk opplevelse for publikum, og det er ikke bare det vi ser og hører som påvirker den kunstneriske opplevelsen. Det handler også om hvor vi er, hvordan det lukter, hvem som er der og i hvilken sammenheng vi er der i.

I forhold til forskning er det viktig at vi er klar over de ulike måtene å lære på. Dette viser at kunnskap kan produseres gjennom ulike sensomotoriske stimuleringer. Kunstnerisk forskning har stort fokus på den taktile og den kinestetiske læringsmetoden. Deltakerne lærer gjennom prosessen, og forskeren produserer kunnskap gjennom det reflekterende og kritiserende arbeidet han gjør i forskningsperioden. Men også det auditive er representert i form av teaterforestillinger, musikk, muntlige presentasjoner og sang som gjør informasjonen tilgjengelig for andre utenom prosjektet. I tillegg er forskningen visuell, fordi det er et faktisk kunstnerisk produkt som blir det endelige resultatet. Dette resultatet kan sees og oppleves av de som ønsker det. Vi mennesker er komplekse og sammensatte, og det betyr at en person ikke bare lærer gjennom visuell, auditiv, taktil eller kinestetisk stimulans – vi lærer best når vi blir stimulert gjennom alle fire (Dunn og Dunn, 1978).

I diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning er estetisk teori vesentlig når man skal argumentere for hvordan man kan produsere kunnskap gjennom kunsten. Jeg nevnte i innledningen til kapittel 3 at den estetiske teorien undersøker og forklarer hvordan mennesket

utvikler opplevelser til å bli erfaringer. Det betyr at den estetiske teorien legger til rette for at vi kan forstå hvordan en kroppslig opplevelse kan transformeres til en intellektuell erfaring. Ved å anvende Derridas teorier om at alt kan analyseres som tekst, har vi muligheten til å ”lese” produktet av en kunstnerisk forskningsprosess. Det er lettere å se verdien av et slikt produkt når vurderingen ikke må basere seg på den sanselige opplevelsen. Når vi kan følge utviklingen fra en sanselig opplevelse til en intellektuell erfaring, må vi også kunne sette ord på disse opplevelsene og det kan være utfordrende. Det er et tema jeg vil komme tilbake til i diskusjonen om skriftlig dokumentasjon senere i oppgaven.

Det jeg har kommet frem til nå er at man fra et estetisk teoretisk ståsted, med en forståelse for hva materiell imaginasjon er og hvordan den fungerer kan argumentere for hvorfor kunstnerisk forskning er kunnskapsproduserende. Med en kunnskap om hvordan de ulike læringskanalene påvirker våre læringsevner blir vi gjort oppmerksom på hvordan både de som arbeider i et kunstnerisk forskningsprosjekt og de som er tilskuere lærer av den kunstneriske prosessen og produktet. Men hva kreves det formelt av et kunstnerisk forskningsprosjekt som gjennomføres på doktorgradsnivå? Jeg vil i det neste kapittelet gjøre rede for tre utdanninger i Norge som tilbyr høyere utdanning i estetiske fag, og se på hvilke krav og retningslinjer som gjelder for de ulike utdanningene.

3. Forskrifter for doktorgradsutdanning i estetiske fag.

For å sikre at de høyere utdanningene i Norge og andre steder i verden har det samme utgangspunktet for hva som er god kvalitet i utdanning, har det blitt opprettet et nasjonalt kvalifikasjonsrammeverk for livslang læring. Dette rammeverket beskriver hva studentene *bør* ha lært ved endt utdanning. Hver utdanningsinstitusjon har en egen beskrivelse av læringsutbytte som har grunnlag i kvalifikasjonsrammeverket. Læringsutbyttebeskrivelsene for hver enkelt utdanningsinstitusjon er tilgjengelig i Universitets- og Høgskoleloven på www.lovdata.no. Læringsutbyttebeskrivelsene er grunnlaget for kvalitetssikringsrapportene som alle universiteter og høgskoler leverer hvert semester. Det er det Nasjonale Organet for Kvalitet i Utdanning (NOKUT) som vurderer rapportene, og på bakgrunn av dem vurderer kvaliteten på utdanningen i de ulike institusjonene (Sikring og utvikling av utdanningskvalitet). Jeg har tatt utgangspunkt i NOKUTS retningslinjer for akkreditering av institusjoner og utdanninger, i tillegg til beskrivelsene av læringsutbytte for doktorgradsutdanninger ved Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet (NTNU), Norges Musikkhøyskole (NMH) og Kunst- og Designhøgskolen i Bergen (KHiB).

3.1 Veiledende forskrift for graden philosophiae doctor (PhD)

I 2003 ble det opprettet et dokument av Universitets- og høgskolerådet som skulle fungere som en veiledning til hvilke krav som skulle stilles til en doktorgradsutdanning i Norge. Dokumentet ble redigert i 2004, og det er dette dokumentet jeg har tatt utgangspunkt i, i denne oppgaven. Forskriftene gjelder opptak, gjennomføring og avsluttende vurdering av graden (Høgskolerådet, 2004).

For å bli tatt opp til en Ph.d.-utdanning så må man ha gjennomført en mastergrad. Det kan være en kombinert bachelor og master som går over fem år, eller det kan være en påbygningsmaster som går over to år. Andre utdanninger kan også godkjennes som grunnlag for opptak på særskilt grunnlag, men det er det opp til hver enkelt institusjon å bestemme (Høgskolerådet, 2004).

En doktorgradsutdanning har en normert fullføringsperiode på tre til seks år som skal bestå av en opplæringsdel, et selvstendig forskningsarbeid og en avhandling. Kravene til avhandlingen er at den skal være selvstendig og vitenskapelig. Den skal også være av høy internasjonal standard og være et bidrag til sitt aktuelle fagfelt. Det er et krav at arbeidet skal være av så god kvalitet at det kan publiseres som fagvitenskapelig litteratur (Høgskolerådet, 2004).

Som en del av doktorgradsprøven skal kandidaten gjennomføre en prøveforelesning og en offentlig disputas. Når prøveforelesningen og disputasen er godkjent kreeres doktoranden til Philosophiae Doctor. I forskriftene for Ph.d.-utdanninger står det i § 14. Bedømmelse:

"Doktorgraden tildeles på grunnlag av:

Godkjent vitenskapelig avhandling og et tilfredsstillende forsvar i en offentlig disputas.

Godkjent gjennomføring av opplæringsprogrammet, evt. annen godkjent faglig skolering eller kompetanse

Godkjent prøveforelesning over oppgitt emne"
(Høgskolerådet 2004, s.5).

3.2 Tre utdanningsinstitusjoner

I tillegg til de veiledende forskriftene for PhD utdanninger i Norge har hver utdanningsinstitusjon interne forskrifter som bygger på de nasjonale. Jeg har tatt utgangspunkt i tre utdanningsinstitusjoner som tilbyr ulike doktorgradsutdanninger i estetiske fag og sammenlignet hvilke krav de stiller til sine kandidater. Jeg har hatt fokus på tre kategorier; opptakskriterier, innhold og omfang i doktorgraden og vurderingskriterier.

3.2.1 Norges Teknisk- Naturvitenskapelige Universitet.

Norges Tekniske Høgskole ble opprettet i 1910 og i 1996 ble navnet endret til Norges Teknisk- Naturvitenskapelig Universitet (NTNU). I dag tilbyr NTNU et variert spekter av studier innen både naturvitenskapelige, samfunnsvitenskapelige og humanistiske fag. Universitetet er delt inn i to hovedavdelinger «Campus Dragvoll» og «Campus Gløshaugen». Det er mulig å gjennomføre studier i 1-3 syklus (Bachelor, Master, Doktorgrad) i de fleste fag ved NTNU, også i estetiske fag. Doktorgradsutdanningen som tilbys i estetiske fag ved NTNU har en normert fullføringstid på tre år. Slik beskrives utdanningen i tre punkter på universitetets hjemmeside:

> *"1. Eit sjølvstendig forskingsarbeid på eit spesialfelt som skal resultere i ei vitskapleg avhandling på høgt fagleg nivå*
>
> *2. Opplæring i vitskapleg teori og metode som gir fagleg soliditet og innsikt i eigenarten til dei estetiske disiplinane*
>
> *3. Opptrening av evna til å sette faget sitt inn i ei større ramme gjennom fagleg refleksjon, og i å kunne artikulere dei utfordringar og moglegheiter dei humanistiske faga som åndsdisiplinar og kulturforvaltarar står overfor i ei konfliktfylt verd prega av globalisering, nye teknologiar og på ei og same tid oppbrot frå tradisjonane og retradisjonalisering"* (NTNU, Ph.d. programmet i estetiske fag).

Studiet er bygget opp av en opplæringsdel med ulike undervisningsemner og kurs. Opplæringsdelen skal gi stipendiaten en videregående innsikt i vitenskapsteori og metode, i tillegg til å oppdatere kandidaten på sitt eget fagområde. I tillegg skal kandidaten jobbe med et selvstendig vitenskapelig arbeid og gjennomføre en prøveforelesning og et offentlig forsvar av doktoravhandlingen (NTNU, Emner og kurs i estetiske fag).

3.2.2 Norges Musikkhøgskole

Norges Musikkhøgskole (NMH) er en kunstfaglig og vitenskapelig institusjon som ble opprettet i 1973. Skolen tilbyr utdanninger fra bachelor til doktorgradsnivå, i tillegg til flere

andre kurs og etterutdanninger. På NMH kan man velge utdanninger innen utøvende musikk, dirigering og musikkterapi, for å nevne noen. Høyskolen tilbyr mange ulike variasjoner av musikkutdanningen. De søker etter studenter som ønsker å bidra i det norske musikksamfunnet og som er interessert i forsknings- og utviklingsarbeid innenfor musikk (Masterstudier).

I tillegg til bachelor- og masterutdanninger tilbyr også NMH en doktorgradsutdanning med mulighet for fordypning innenfor tre fagområder:

- Historiske og samtidsrettede oppføringspraktiske problemstillinger
- Musikkpedagogikk
- Musikkterapi (NMH, Kort om studiet).

Doktorgraden ved NMH fører til kvalifikasjonen Philosophiae doctor og oppnås gjennom en normert periode på tre år. Utdanningen består av seks ulike kurs som skal gi kandidaten opplæring innenfor akademisk skrivetradisjon, forskningsmetode, etikk og vitenskapsteori. I tillegg til dette skal kandidaten gjennomføre en opplæringsdel som tilbyr prosjektspesifikke kurs og opplæring i forskningsformidling (Kunstnerisk Utviklingsarbeid og forskning).

3.2.3 Kunst- og designhøgskolen i Bergen.

Kunst- og designhøgskolen i Bergen (KHiB) ble opprettet i 1996 som et resultat av sammenslåingen av Vestlandets Kunstakademi (1972) og Statens Høgskole for Kunsthåndverk og Design (1909). Institusjonen tilbyr bachelor- og masterutdanninger innen kunst og design. Høyskolen er delt inn i to avdelinger; design og kunst. Den første tilbyr utdanninger innen; visuell kommunikasjon og møbel- og romdesign/interiørarkitektur. Avdelingen for kunst tilbyr et bredt spekter av kunstformer med alt fra digitalkunst til tekstil, tegning, skulptur og performance. I tillegg tilbyr KHiB en mastergrad i kuratorpraksis og en Praktisk Pedagogisk Utdanning (PPU).

KHiB har ingen egen doktorgradsutdanning i kunst og design, men de er tilknyttet et institusjonsovergripende prosjekt som tilbyr en kunstnerisk utdanning på doktorgradsnivå. Prosjektet heter *program for kunstnerisk utviklingsarbeid* (PKU) og ble opprettet i 2003 som et kunstnerisk alternativ til vitenskapelige doktorgradsutdanninger i estetiske fag i Norge. Programmet er godkjent som en utdanning på doktorgradsnivå men kandidaten får ikke doktortittel etter endt disputas. Målet med programmet er at stipendiatene skal utvikle en kunstnerisk kompetanse på et høyt internasjonalt nivå gjennom å ha kunsten i fokus i

forskningen. Alle stipendiatene er knyttet til en institusjon innen høyere utdanning i Norge som tilbyr utdanning innenfor skapende eller utøvende kunst, for eksempel Kunsthøgskolen i Oslo, NTNU og Høyskolen i Bergen som også styrer programmet.

Det finnes ingen forskrifter for stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid på www.lovdata.no. Her ligger det forskrifter som gjelder doktorgradsutdanninger i Norge generelt og hver enkelt institusjon. Det var derfor lett å finne ut at stipendiatprogrammet ikke finnes som en egen utdanning her. Stipendiatprogrammet har istedenfor et reglement som er fastsatt av programstyret. Jeg har forholdt meg til disse reglene når jeg undersøkte krav til opptak, arbeidets innhold og omfang og vurderingskriterier.

3.3 Krav til doktorutdanninger og program for kunstnerisk utviklingsarbeid

3.3.1 Opptakskriterier

Med opptakskriterier menes de kravene som stilles til en som søker seg til en doktorgradsutdanning eller stipendiatstilling. Som tidligere nevnt er det et nasjonalt krav at søkeren har fullført en masterutdanning eller har annen relevant erfaring og søker på særskilt grunnlag. Det er opp til hver enkelt institusjon å vurdere hva som godkjennes som relevant erfaring. Dette er krav som gjelder alle utdanningsinstitusjoner. I tillegg har institusjonene opprettet egne krav som kandidaten må oppfylle. Ved NTNU så kreves det i tillegg til dette at kandidaten har en sterk faglig bakgrunn fra de to siste årene av sitt masterstudium. Med dette menes det at kandidaten har en gjennomsnittskarakter som er lik B eller bedre (Lov om Universiteter og høyskoler, 2015).

Ved NMH kan en kandidat enten ha gjennomført en masterutdanning, en diplomeksamen eller levert en hovedfagsoppgave innenfor det aktuelle fagområdet, i dette tilfellet utøvende musikk, musikkpedagogikk eller musikkvitenskap. For den utøvende eller pedagogiske doktorgradsutdanningen må kandidaten dokumentere sitt utøvende nivå gjennom lyd- eller videodokumentasjon. Det kreves også at søkere deltar på et søkerseminar hvor man presenterer sitt forskningsområde og prosjektbeskrivelse.
(Forskrift om organisert forskerutdanning for graden philosophiae doctor (ph.d) ved Norges Musikkhøgskole, 2005)

Når man søker seg til program for kunstnerisk utviklingsarbeid må man kunne dokumentere at man har et visst omfang av anerkjent kunstnerisk virksomhet eller utviklingsarbeid. I tillegg må kandidaten ha en mastergrad i kunstnerisk virksomhet eller utviklingsarbeid som kan være fra inn- eller utland. Hvis kandidaten har en førsteamanuensis- eller professorutdanning er kandidaten overkvalifisert og kan ikke søke. (Reglementet for Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, 2010)

Alle tre utdanningene krever at søkeren har en mastergrad eller tilsvarende, men det er bare NTNU som stiller karakterkrav til sine kandidater. Både ved NMH og program for kunstnerisk utviklingsarbeid (PKU) må søkere dokumentere sitt eget kunstneriske arbeid. Den største forskjellen er at PKU opplyser om hvem som er overkvalifisert til utdanningen, det gjøres ikke ved noen av de andre institusjonene.

3.4 Innhold og omfang

Disse tre eksemplene på doktorgradsutdanninger i Norge er tre forskjellige typer utdanninger. NTNU tilbyr en tradisjonell doktorgradsutdanning hvor det skriftlige, analytiske arbeidet har mest fokus. NMH tilbyr en mellomting mellom den tradisjonelle utdanningen og den som tilbys av program for kunstnerisk utviklingsarbeid. I NMHs utdanning er det kunstneriske arbeidet en viktig del av forskningen, men den anvendes bare som vedlegg til det skriftlige arbeidet. For en stipendiat ved program for kunstnerisk utviklingsarbeid er det det kunstneriske arbeidet som står i fokus og den skriftlige delen av utdanningen fungerer mer som en redegjørelse for prosjektets metode og teori.

3.4.1 Avhandlingen

En Doktorgradsutdanning skal på bakgrunn av de nasjonale retningslinjene bygges opp av en opplæringsdel, en individuell avhandling og en doktorgradsprøve som består av en prøveforelesning og en offentlig disputas. Form og innhold kan variere innenfor de fastsatte rammene som gjelder for utdanningen.

Avhandlingen ved NTNU og NMH skal være en skriftlig avhandling som normalt sett ikke skal overskride 300 sider. Avhandlingen skal være et selvstendig forskningsarbeid som skal oppfylle internasjonale standarder. En slik avhandling skal også være et bidrag til forskningsfeltet på sitt fagområde. Den skal være med på å utvikle ny kunnskap og den skal kunne brukes som vitenskapelig litteratur. Det er mulig at avhandlingen består av flere sammensatte artikler, men da skal det være en tydelig sammenheng mellom de ulike artiklene. Det stilles også krav til at kandidaten skal skrive et sammendrag som tydeliggjør denne sammenhengen. Kandidaten kan også samarbeide med andre forskere og bruke deres artikler i sin avhandling, men det er kandidaten som skal være hoved- eller førsteforfatter (Forskriften for graden philosophiae doctor, Forskrift om organisert forskerutdanning for graden philosophiae doctor (ph.d) ved Norges Musikkhøgskole, 2005).

I tillegg til det skriftlige arbeidet kan kandidater ved NMH supplere avhandlingen med dokumentasjon av utøvende virksomhet. Dette kan være i form av lydopptak, bilder, film eller annen form for varig dokumentasjon. Dette er bare som en supplering til teksten, en illustrasjon til avhandlingens tekst (Forskrift om organisert forskerutdanning for graden philosophiae doctor (ph.d) ved Norges Musikkhøgskole, 2005).

Som tidligere nevnt er doktorgradsutdanningen NMH tilbyr en mellomting mellom den tradisjonelle, vitenskapelige utdanningen og den som tilbys av PKU. Arbeidet som stipendiaten gjennomfører i PKU skal være et selvstendig, kunstnerisk prosjekt, og det skal holde en høy internasjonal standard. Stipendiaten kan arbeide med et stort kunstnerisk prosjekt eller flere små arbeider som til sammen utgjør et hele. Det kunstneriske arbeidet skal produseres i programperioden, men hvis det er av absolutt nødvendighet kan det gjøres unntak dersom stipendiaten har gjort rede for dette i prosjektbeskrivelsen. Det betyr at stipendiaten i utgangspunktet ikke kan bruke tidligere arbeider som forskningsmateriale. Det er mulig å samarbeide med andre kunstnere eller forskere i programperioden, men da skal stipendiatens innsats kunne indentifiseres. De andre deltakerne og andre som har fulgt prosjektet skal kunne verifisere denne innsatsen (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010, s. 3).

Som en del av det kunstneriske arbeidet skal resultatet vises offentlig. Dersom det handler om musikk, scenekunst eller utstillinger som ikke er varige skal dette dokumenteres gjennom enten video, bilde, lydopptak eller instruksjoner for rekonstruksjon (spesielt i forhold til utstillinger). Denne dokumenteringen skal gjøres tilgjengelig for programstyret (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010, s. 3).

I tillegg til det kunstneriske arbeidet skal stipendiaten levere en kritisk refleksjon over eget arbeid. Her skal stipendiaten redegjøre for de kunstneriske valgene som er tatt og hvilke konsekvenser det har hatt for forskningen. Stipendiaten skal også plassere seg selv i et nasjonalt og internasjonalt kulturpolitisk ståsted, i tillegg til å være kritisk til sin egen kunstneriske prosess og resultat. Stipendiaten velger selv medium og form på den kritiske refleksjonen, det eneste kravet er at den skal være av offentlig karakter (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010, s. 4).

Selv om de tre utdanningene har ulikt form og innhold så har de noen fellespunkter. Alle prosjektene bør helst være et selvstendig arbeid, men de kan samarbeide med andre forskere/kunstnere hvis kandidatens innsats i arbeidet er tydelig. Aller helst skal arbeidene bestå av et sammenhengende arbeid, men de kan også bestå av flere mindre arbeider, essays, konserter, kunstutstillinger, vitenskapelige artikler, scenekunstneriske forestillinger osv. Men da stilles det et krav til at arbeidene skal knyttes sammen, slik at de til sammen utgjør et helhetlig kunstnerisk og vitenskapelige arbeid.

Den største forskjellen mellom utdanningene er formen som formidler forskningsresultatene.

En tradisjonell doktorgradsavhandling er en skriftlig vitenskapelig tekst som skal kunne publiseres som en del av fagområdets vitenskapelige litteratur. Stipendiatene ved PKU skal også levere et skriftlig arbeid som skal gjøres offentlig for allmenheten. Det skal kun være en analyse og en kritisk refleksjon av det kunstneriske forskningsarbeidet som stipendiaten har gjennomført. Formen for denne teksten er valgfri og det kan like gjerne være en roman som en podcast. Det eneste kravet som stilles er at den skal være offentlig.

Forskningsresultatene til et kunstnerisk forskningsprosjekt ligger i presentasjonen av det kunstneriske arbeidet, noe som også kommer frem gjennom definisjonen av begrepet. Forskningen skjer i det kunstneriske arbeidet sammen med forskerens selvreflekterende og selvkritiske arbeid. Jeg vil senere i oppgaven gi eksempler på tre kunstneriske forskningsprosjekter som er gjennomført i Norge og i Finland. Jeg vil da forklare forholdet mellom kunsten og forskning nærmere. Før jeg går videre vil jeg se på hvilke vurderingskriterier som ligger til grunn for tildeling av en doktorgradstittel.

3.5 Vurderingskriterier

Ved NMH og NTNU vurderes doktorgradsutdanningene med de samme vurderingskriteriene. For begge institusjonene blir en doktorgradskandidat vurdert på bakgrunn av den vitenskapelige avhandlingen kandidaten har arbeidet med, deltakelse og gjennomføring av opplæringsdelen. I tillegg må prøveforelesningen være godkjent og disputasen gjennomført. Avhandlingen og doktorprøven vurderes på bakgrunn av kravene til innhold og omfang (NTNU),(NMH).

Vurderingskriteriene og krav til innhold og omfang tydeliggjør de formelle ulikhetene mellom de tre estetiske utdanningene. I den tradisjonelle doktorgradsutdanningen er det en vitenskapelig avhandling som er det viktigste. En vitenskapelig avhandling forståes som en skriftlig, vitenskapelig tekst som gjør rede for og analyserer forskningsmetoder og forskningsresultater.

Stipendiatene ved PKU vurderes på bakgrunn av sitt kunstneriske arbeid. Stipendiatens dokumentasjonsarbeid og analytiske, kritiske refleksjon må godkjennes av en komité. Det er presentasjonen av forskningsresultatet som er den største forskjellen mellom de tre utdanningene. I et kunstnerisk forskningsarbeid har den vitenskapelige teksten liten status, fordi forskningen foregår i den kunstneriske prosessen og forskningsresultatet presenteres gjennom et kunstnerisk produkt. En tradisjonell doktorgradsutdanning er avhengig av det

skriftlige arbeidet for å få presentert sin forskning, mens en kunstnerisk utdanning er avhengig av en skriftlig refleksjon for å gjøre rede for og begrunne forskningen.

Det performative forskningsparadigme og den kunstneriske forskningstradisjonen er fortsatt ungt i norske, vitenskapelige utdanninger. Det kan derfor være vanskelig å forklare forskningens nytteverdi for andre enn forskeren. Når det gjelder kunstnerisk forsknings kvalifisering til vitenskap så kommer det frem av forskriftene for doktorgradsutdanninger at arbeidet som gjennomføres er det samme. Det som skiller den tradisjonelle formen fra den kunstneriske er formen forskningen formidles på, men det kan være nok til å sette spørsmålstegn ved forskningens troverdighet og vitenskapelighet.

3.4 Sammenligning av tradisjonelle doktorgradsutdanninger og PKU

Som forklart i forrige kapittel er begrepet forskning forstått som ”veien til kunnskap” i denne oppgaven. For å forstå forskjellene på en tradisjonell doktorgradsutdanning og program for kunstnerisk utviklingsarbeid må man også forstå hva som skiller forskning og utviklingsarbeid fra hverandre. I følge Nordisk Institutt for studier av innovasjon, forskning og utdanning er utviklingsarbeid en:” *(...) systematisk virksomhet som anvender eksisterende kunnskap fra forskning og praktisk erfaring og som er rettet mot å fremstille nye eller vesentlige forbedrede materialer, produkter eller innretninger, eller å innføre nye eller vesentlige forbedrede prosesser, systemer og tjenester*” (Nordisk Institutt for studier av innovasjon, 2012).

I forhold til denne beskrivelsen av utviklingsarbeid så ser de to begrepene ganske like ut i mine øyne. Den største forskjellen jeg kan oppdage er at det er større fokus på det praktiske forskningsarbeidet og at resultatene også skal være av en praktisk natur når det gjelder utviklingsarbeid. I høyere utdanning i dag så kan man ved en del høyskoler velge å gjennomføre utviklingsarbeid istedenfor forskning på vei mot et akademisk opprykk. Tidligere fikk man tittelen ”Dosent” isteden for professor når man gjennomførte et utviklingsarbeid, fordi kandidaten ikke hadde nok dokumentert forskningsmateriale. Tittelen ble avviklet i 1985, men stillingen finnes fortsatt ved norske høyskoler og den ligger et nivå under professorstillingen. På den måten blir det tydelig at utviklingsarbeid og forskning ikke har samme status i akademia. Hvorfor velger da programkomiteen som var med å opprette PKU å bruke begrepet utviklingsarbeid fremfor forskning, når statusforskjellene er så store at stipendiatene som velger denne utdanningen ender opp uten tittel når de er ferdig?

I opprettelsesfasen av PKU valgte komiteen bort begrepet ”kunstnerisk forskning”. De mente at ordet ”forskning” fortsatt er knyttet til den tradisjonelle forståelsen av begrepet og kan derfor ikke løsrives fra den tradisjonelle forståelse av hva *vitenskap* er og skal være ((Malterud, 2012).

Jeg har aldri før hørt begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid – til tross for at Malterud påstår at det er et godt etablert begrep, og at det er en del av dagligspråket innen akademiske kunstutdanninger. Hun skriver at begrepet ofte blir drøftet i kunnskapsfilosofisk litteratur, men jeg har aldri hørt om det før jeg leste om stipendprogram for kunstnere. Hun sammenligner begrepet med det engelske ”artistic research” og det svenske ”konstnärlig forskning”. Slik det er gjort rede for disse begrepene i litteraturen som denne oppgaven

bygger på, så er ikke kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstnerisk forskning to sider av samme sak.

For meg blir kunstnerisk utviklingsarbeid et steg bort fra kunst som forskning. Det er litt som begrepet *Anvendt Drama* som har en lavere status enn utøvende kunstnerisk arbeid ((Nicholson, 2005). Jeg mener at man som kunstnerisk forsker «skyter seg selv i foten» ved å kalle det kunstnerisk utviklingsarbeid. De estetiske fagene i høyere utdanning behøver en annerkjennelse for at kunst også er forskning, og derfor også vitenskap. Ikke bare i form av skriftlige historiske analyser, men også i form av kunstneriske utrykk og virkemidler. Det kjennes som om man har valgt ”utviklingsarbeid” for at man ikke skal prøve å presse kunsten inn i vitenskapens rammer, fordi den ikke passer inn der.

4. Diskusjonene

Innledningsvis i denne oppgaven presenterte jeg tre problemområder som jeg har hatt fokus på i arbeidet med denne oppgaven; 1) Erkjennelse og kunnskapsproduksjon, 2) Dokumentasjon og 3) Forskningens verdi. Jeg vil nå presentere disse problemområdene nærmere og diskutere dem i lys av tre kunstneriske forskningsprosjekter jeg har analysert. Til slutt vil jeg samle tankene fra de tre problemområdene i en siste diskusjon om forholdet mellom kunst og forskning.

4.1 Erkjennelse og kunnskapsproduksjon

Det er som nevnt i innledningen til denne oppgaven flere diskusjoner om forholdet mellom kunst og forskning. Ett av temaene for diskusjonene er på hvilken måte et kunstnerisk forskningsprosjekt produserer kunnskap og erkjennelse. I den sammenheng blir det ofte stilt spørsmål ved hvilke metoder og teorier som anvendes i et kunstnerisk forskningsprosjekt. Jeg har i denne diskusjonen tatt utgangspunkt i Jürgen Habermas teorier om forholdet mellom forskningens interesser og forskningsresultatets gyldighet. Teorien har vært viktig for denne diskusjonen i oppgaven, fordi den gjør det mulig å se styrken i ulikhetene mellom vitenskapstradisjonene fremfor svakhetene.

Som eksempler på hvilke metoder og teorier fra teatervitenskapen som kan anvendes i kunstneriske forskning har jeg tatt utgangspunkt i doktorgradsarbeidet til Tyra Tønnessen fra 2009. Jeg begynner diskusjonen med å presentere Habermas teori om forskningsinteressene. Jeg går deretter videre i diskusjonen hvor jeg har undersøkt på hvilken måte kunstneriske verktøy som forskningsmetoder er stimulerende for kunnskapsproduksjon og erkjennelse.

4.1.2 Forskningsinteresser og resultater

I boken ”*Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori”* presenterer forfatteren Søren Kjørup Habermas kritikk mot positivismen. Her gjør han rede for forskningsinteresser som styrer hvilken erkjennelse eller viten forskningen produserer. I humanistisk forskning undersøker man menneskets plass i samfunnet og ønsker med forskningen å gjøre en forskjell blant menneskene. Hensikten er å analysere, tolke og reflektere over samfunnsmessige og kulturelle tradisjoner. Det å kunne se disse i en ny sammenheng og på den måten rydde vei for nye tradisjoner. Dette kaller Habermas for en ”praktisk erkjennelsesinteresse” (Kjørup, 2006, s. 97). Målet for forskningen er ikke å finne den absolutte sannhet, men å videreutvikle og fornye teorier og metoder, som igjen kan forskes på og fornyes av andre ved en senere anledning. Den humanistiske sannheten er alltid

under utvikling og er derfor bare midlertidig (Postholm, 2005, s. 41). Mens naturvitenskapens forskningsinteresse er teknisk og søker den absolutte sannhet. Men betyr det at den naturvitenskapelige forskningen er mer verdt enn den humanistiske?

Habermas mener at man ikke vinner noe på å sammenligne de ulike vitenskapene fordi deres utgangspunkt, forskningsmetoder og resultatenes nytteområde er så ulike. Ved å sette vitenskapene opp mot hverandre blir deres svakheter forsterket. Hvis vi ser på ulikhetene som styrker og forstår de vitenskapelige retningenes ulike forskningsinteresser og forskningsmål, kan vi åpne opp for en annen målestokk for hva som kan sies å være gyldige vitenskapelige forskningsresultater (Kjørup, 2006, s. 98) Denne forståelsen av vitenskapens gyldighet kan bidra til å forsvare hvordan kunstnerisk forskning produserer kunnskap gjennom å anvende kunstneriske verktøy som vitenskapelige metoder.

4.1.3 Metode og teori

En kunstnerisk forskningsprosess tar utgangspunkt i et kunstnerisk arbeid, hvor en dynamisk sammensatt gruppe legger til rette for kunstneriske eksperimenter som skaper og viderefører mening og kunnskap. Kunstnerisk forskning skal også utvikle nye metoder som skal bestå av ulike verktøy hentet fra kunstnerpraksis og forskningsteori, og andre fagfelt som måtte være relevant for forskningsprosjektet (Hannula m.fl., 2005, s. 20-22). I reglementet for PKU står det *"Gjennomføring av programmet skal ha et selvstendig kunstnerisk arbeid på høyt internasjonalt nivå som mål. I tillegg skal kandidaten fordype seg i teori og metode for å oppnå større faglig dybde og bredde i eget fag, samtidig som faget settes inn i en større ramme*" (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010, s.1). Det legges ikke til rette for et tverrfaglig forskningsprosjekt i reglementet slik det anbefales hos Hannula m.fl. Kandidaten skal fordype seg i teori og metode i eget fag som skal sees i en større kontekst, som forskningsmetoder. Tyra Tønnessen var stipendiat ved PKU fra 2006-2009 og hun var den første stipendiaten med teaterbakgrunn som gjennomførte utdanningen. Hun hentet verktøy fra regi- og skuespillerfaget og anvendte dem som forskningsmetoder i sitt doktorarbeid: "Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste – en utvikling av Stanislavskijs improvisasjonsmetoder" (Tønnessen, 2009).

Tønnessen ville utforske Stanislavskij og Chekhovs improvisasjonsmetoder, nærmere bestemt "metoden for handlende analyse" og "metoden for fysiske handlinger". Metodene ble brukt som forberedende øvelser til en forestillingsprosess, for både skuespillere og regissør.

Hensikten var å skape en dypere kontakt med stykkets handling og rollenes karakter. I tillegg ønsket Tønnessen å gjøre det mulig å bruke disse metodene med eldre skuespillere. Hun har opplevd det som et problem, at hun ikke kan bruke de teknikkene hun lærte under sin regiutdanning fordi de eldre, etablerte skuespillerne ved institusjonsteatrene ikke kjenner til metodene. Dette fører til at metodene ikke kan bli benyttet til det fulle (Tønnessen, 2009).

Prosjektet hadde et tredelt mål hvor det første målet handlet om å finne fram til måter som gjør det mulig å arbeide med Stanislavskij med skuespillere som ikke er trent i denne tradisjonen. Det andre målet handlet om å videreutvikle Stanislavskij-systemet med et spesielt fokus på den delen som handler om improvisasjon. Det tredje målet var å videreføre og bevare Irina Malochevskajas arbeid med regielevene ved Kunsthøgskolen i Oslo.

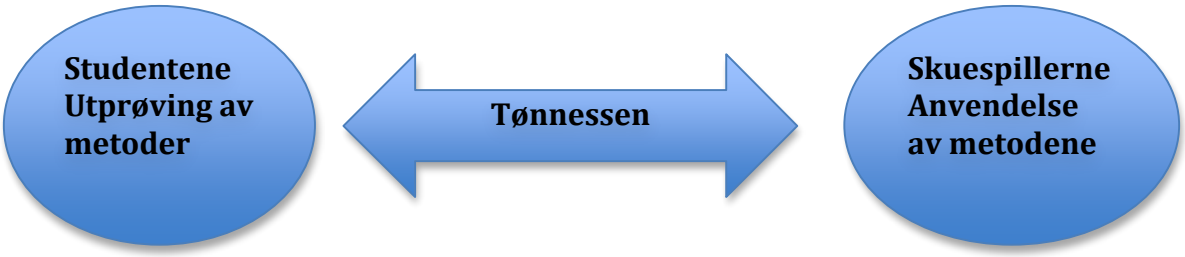
Tønnessens teoretiske grunnlag for undersøkelsene begynner med improvisasjonsteknikkens historie helt tilbake til antikken og Commedia Dell 'Arte. Hun gir en kort innføring i de ulike kategoriene innenfor improvisasjon. Metodene hun anvender tilhører kategorien "Improvisasjon som redskap for å utvikle forestillinger" (Tønnesen, 2009, s. 19). Tønnessens teoretiske landskap kan beskrives som homogent i forhold til at all litteraturen hun bruker tilhører det kunstneriske fagfeltet. Litteraturen er kategorisert innenfor skuespillertrening, teaterproduksjon og regi. *Regiskolen* og *Tostonovs Regiskole* av Irina Malochevskaja er den eneste litteraturen som representerer regifaget. Foruten dette knytter all litteratur, for det meste sekundærlitteratur, seg opp mot Chekhov og Stanislavskijs teorier om skuespillertrening. Tønnessen har som mål for prosjektet å utvikle en ny metode basert på tradisjonelle skuespillertekniske øvelser. På hvilken måte kan man forstå de kunstneriske verktøyene hun anvender som forskningsmetoder? Og hvilket resultat har hun oppnådd ved å anvende nettopp disse verktøyene? Før jeg begynner å svare på disse spørsmålene vil jeg gjøre rede for én forståelse av hva forskning er.

4.1.4 Kunstneriske verktøy og forskningsmetoder

I følge Søren Kjørup (2006) kan begrepet forskning forståes som en metode for menneskene å produsere kunnskap på. Den kunnskapen vi produserer gjennom forskning blir presentert som forskningsresultater, i hovedsak som en skriftlig avhandling. Kjørup skriver at en forutsetning for at kunnskap kan bli kategorisert som forskning er at det er en ny kunnskap som er produsert med et utvalg av metoder og teorier (Kjørup, 2006, s. 34). Slik kan vi forstå forskning som veien til ny viten og forskningsmetodene som det som rydder veien for hindringer, og som fører forskeren frem til målet. Når man arbeider med et kunstnerisk

prosjekt, enten det er et maleri, et musikkstykke eller en teaterforestilling har også kunstneren en vei å gå som fører til kunstens budskap og mening, og det er de kunstneriske verktøyene som leder veien.

For å utforske metodene gjennomførte Tønnessen i flere omganger praktiske arbeid med regi- og skuespillerstudenter ved Kunsthøgskolen i Oslo. Her prøvde hun ut de teoriene hun hadde i praksis og reflekterte over hvordan de fungerte i det kunstneriske arbeidet. Hun brukte utdrag fra kjente stykker som, ”En smak av honning” av Shelag Delaney, ”Glassmenasjeriet” av Tennessee Williams ”Frieri”, ”Onkel Vanja” og ”Ivanov” av Anton Tsjekhov og ”Hedda Gabler” av Henrik Ibsen. Hun gjennomførte seks slike praktiske arbeid. Den kunnskapen og de erfaringene hun tilegnet seg gjennom arbeidet med skuespillerstudentene la grunnlaget for de metodene hun anvendte i arbeidet med de profesjonelle skuespillerne. Det utforskende arbeidet og produksjonene foregikk på tvers av hverandre.



(Fig.1, Tønnessens praktiske arbeid).

Slik kan Tønnessens forskningsperiode se ut som en konkret, (fig1). Tønnessen beveger seg mellom de to gruppene. Når hun er med studentene prøver hun ut en rekke måter å modifisere Stanislavskijs metoder på, for at de skal tilpasses skuespillerne som ikke har arbeidet med metodene før. Etter at Tønnessen har arbeidet med skuespillerne tar hun med seg informasjon om hva som fungerte og hva som ikke fungerte tilbake til arbeidet med studentene. På den måten hadde Tønnessen mulighet til å videreutvikle og forbedre metodene i arbeid med studentene, før hun startet prøver med skuespillerne.

Tønnessen brukte fire prosjekter med profesjonelle skuespillere som eksperimenter i sin forskning. De fire forestillingene som inngikk i hennes prosjekt er: ”En Bagatell” på Nationaltheateret/Thorshovteateret våren 2006, ”Et dukkehjem” og ”Et annet dukkehjem” ved Hålogoland Teater våren 2008. I tillegg var det ”Slottet” ved Det Norske Teater høsten 2008.

Tønnessen skriver i sin rapport at for å få mer tid til arbeidet, enn de åtte ukene som er standard for produksjoner ved institusjonsteatrene, kjøpte hun mer tid (seks uker) med skuespillerne. Hun brukte da stipendmidlene hun fikk fra Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, men hun opplevde likevel at det ble for lite tid til det arbeidet hun ønsket å gjøre.

Det ble filmet og fotografert under det praktiske arbeidet med studentene, og under prøvene med skuespillerne. I tillegg har Tønnessen benyttet seg av en kunstnerisk dagbok som hun brukte til å reflektere over prosjektets problemstilling underveis i prosessen. Hun har tatt vare på alle skisser og ideer til forestillingene (kostymeprøver, scenografimodeller, lys- og lydprøver). Dette ansees som en del av dokumentasjonen. I tillegg er det kritiske refleksjonsskrivet til Tønnessen tilgjengelig for alle på Internett, og det er også prosjektbeskrivelsen. På hjemmesiden til KHiO ligger det også intervju med Tønnessen etter at disputasen er gjennomført, i tillegg er invitasjonen til disputasen tilgjengelig her. Bilder fra forestillingene finnes også på skolens hjemmeside.

Tønnesen hadde tre mål med prosjektet. Det ene var å finne veier til å anvende Stanislavskij systemet med skuespillere som ikke hadde trening innenfor denne formen. Dette lykkes hun ikke med, og hun reflekterer mye over hva dette skyldes. I sin kritiske refleksjon av prosjektet kommer hun frem til fem punkter som kan være medvirkende til resultatet. Det første punktet er at hun ikke gjorde en grundig nok teoretisk analyse før hun startet med det praktiske arbeidet. I tillegg opplevde hun dårlig motivasjon i ensemblet i forestillingene, noe som ikke var et problem med studentene. Det var også et problem at scenografi, rekvisitter og kostymer ikke var tilgjengelig for skuespillerne under prøveperioden, da det var stort fokus på improvisasjon. Store deler av improvisasjonen skulle gjennomføres uten ord, og derfor var det viktig at skuespillerne hadde noe annet å arbeide med. Tidsperspektivet var også en utfordring for forestillingene. Som nevnt tidligere kjøpte Tønnessen ekstra prøvetid med skuespillerne, men tiden ble uansett for knapp. Den siste faktoren Tønnessen presenterer for oss er redselen for improvisasjon blant erfarne skuespillere. Hun mener selv at hun ikke klarte å skape et miljø som var trygt nok til at skuespillerne torde å slippe seg løs i improvisasjonen. Det har kanskje også vært en motvilje fra enkelte skuespillere om å gi slipp på tryggheten av å vite akkurat hva man skal gjøre, og til å begi seg ut i det ukjente og uforutsigbare (Tønnessen, 2009).

Det andre punktet som Tønnessen ønsket å utforske var en praktisk videreutvikling av Stanislavskijs improvisasjonsmetoder. I arbeidet med studentene møtte hun stor åpenhet og god arbeidslyst, og kom derfor langt i arbeidet med denne utviklingen. Hun mener denne kunnskapen kan brukes for å øke skuespillernes deltakelse i analysearbeidet av en scenisk tekst, slik at ikke alle valg blir tatt av regissøren før prøvetiden starter. Gjennom improvisasjonen kan man også kartlegge hvilken rolle ordene har i stykkets ulike situasjoner, en metode som kan gjøre det lettere å kutte i gamle manus med mye tekst. Denne måten å arbeide på kan være med på å finne et nytt samarbeid mellom regissør og skuespiller. Det kan også være med på å utvikle en bedre genre forståelse, og det kan føre til nye tolkninger av gamle klassikere.

Når det gjelder det siste målet for prosjektet; å skulle tilegne seg, videreutvikle og videreføre Irina Malochevskajas regiundervisning, håper Tønnessen at flere vil arbeide med denne metoden. Hun håper at det vil bli enklere å bruke metoden i praksis, i institusjonsteatrene, og at en slik trening av nye regissører og skuespillere skal være med på å bringe den norske teatertradisjonen videre (Tønnessen, 2009).

Hensikten med prosjektet var å finne veier til å anvende metoden for handlende analyse med skuespillere fra ulik bakgrunn og trening. Hovedingrediensen i denne metoden er improvisasjon. Det praktiske kunstneriske arbeidet var en nøkkelmetode i denne prosessen, og forskningsresultatet kommer til syne gjennom de fire forestillingene som Tønnessen hadde regien på. Forskningsmetodene er hentet fra det kunstneriske fagmiljøet og det samme er teorien. Dette gir et inntrykk av at Tønnessens prosjekt er et kunstnerisk forskningsprosjekt. I min definisjon av begrepene kunstnerisk forskning er det helt tydelig at refleksjonen skjer i selve prosjektet og at det gjør et skriftlig refleksjonsnotat overflødig.

Tønnessen har tatt utgangspunkt i flere kunstneriske arbeider. Hun har gjennomført praktiske workshops som har blitt brukt til å utforske og videreutvikle metoder, basert på Stanislavskij og Chekhovs teorier. Hun har i arbeidet med produksjonene kommet frem til hvilke metoder som er fruktbare og hvilke som ikke er det. De som ikke er fruktbare har hun tatt med tilbake til studentene og videreutviklet sammen med dem. I Tønnessens prosjekt skjer refleksjon og kritikk i løpet av prosessen. Dette passer med definisjonen av ”kunstnerisk forskning”. Hun utforsker og videreutvikler ulike metoder sammen med skuespillerstudentene og prøver ut de nye metodene på de profesjonelle skuespillerne. Slik sett har Tønnessens kunstneriske prosess vært preget av refleksjon og selvkritikk.

En forestilling kan virke forskjellig fra hver gang man ser den. Det kan være mange

faktorer som spiller inn på hvordan skuespillerne påvirker publikum og hvordan publikum leser forestillingen. En forskning som baserer seg på hvordan samspillet mellom regissør og skuespiller er i prøveprosessen, gir ikke et forskningsresultat i form av en forestilling. Resultatet foreligger i det skriftlige arbeidet Tønnessen har gjort i etterkant, hvor hun forklarer hvorfor prosjektet ikke lykkes. Det samme gjelder for de to andre målene. Resultatet må presenteres skriftlig for at det skal kunne formidles til utenforstående. Dette gjør at prosjektet til Tønnessen ikke er et kunstnerisk forskningsprosjekt, men et kunstbasert forskningsprosjekt. De kunstneriske metodene brukes som forskningsverktøy hvor det kunstneriske arbeidet står i sentrum. Refleksjonen, det analytiske arbeidet og resultatene kommer til syne i det skriftlige etterarbeidet.

Når det gjelder Tønnessens forskningsprosjekt er det en ting som er viktig å huske på; et negativt resultat, er også et resultat. Selv om metodene ikke fungerte på den måten hun hadde tenkt, og at det ikke var så enkelt å innføre nye måter å arbeide på, så har hun allerede lagt et grunnlag som kan videreutvikles. Og det gjorde hun. I januar 2015 hadde forestillingen ”Påfuglen” premiere ved Trøndelag Teater i Trondheim. Tyra Tønnessen var regissør og hadde i samarbeid med musiker Jovan Pavlovic utviklet ideen til en helt ny musikal. Skuespillere, regissør og musikere har arbeidet sammen for å utvikle tekst, karakterer og sanger. Prøveperioden har bestått av improvisasjon og tett samarbeid mellom alle de involverte i forestillingen (Guttormsen 2015). Tønnessens mål for forskningsprosjektet var å videreutvikle improvisasjonsmetoder som kunne føre til et tettere samarbeid mellom, i hovedsak, skuespillere og regissør. Konklusjonen hun kom med i 2009, om at forskningsresultatet var negativt, har tydeligvis snudd, og metodene hun forsket på fra 2006-2009 har endelig fått en form som kan anvendes i institusjonsteatrene.

4.1.5 Forskningsresultater og læring

Den kunstneriske forskningen er preget av hermeneutiske og fenomenologiske metoder i sine undersøkelser. De hermeneutiske metodene kommer til utrykk i den forstand at den kunstneriske forskningen tar med seg gamle, tradisjonelle metoder og teorier inn i sitt arbeid. Resultatet, skal ideelt sett, komme ut igjen med nye metoder og teorier som også kan brukes i andre undersøkelser. Tønnessen tok tak i en av de mest tradisjonelle skuespillertradisjonene gjennom tidene; Stanislavskij, og hun gjorde et forsøk på å fornye denne tradisjonen for å skape et bedre samarbeid mellom regissør og skuespillere. Men også bevegelsene mellom studentene og skuespillerne som fig.1 viser til er en form for hermeneutisk metode. Ved å

arbeide gjennom en slik praksis har Tønnessen fått muligheten til å prøve ut små endringer som kan ha store konsekvenser for videreutvikling av metodene. Det er ikke bare derfor det praktiske arbeidet i et kunstnerisk forskningsarbeid er helt essensielt for et godt forskningsresultat. Forskeren må ha muligheten til å se hvordan endringene fungerer i praksis ellers kan han/hun ikke være sikker på hvordan metodene har blitt påvirket av endringene. Det kan sammenlignes med starten på en teaterproduksjon. Det er vanlig at man starter alle produksjoner med en leseprøve, hvor hele produksjonsteamet er samlet. Man får da et overblikk over stykkets dramaturgi, hvem som er med, hva det handler om osv. Men det er først når man begynner å øve på scenen, i kulissene, med kostymer at det blir tydelig om de virkemidlene man har valgt fungerer på den måten som man hadde tenkt. Mest sannsynlig så har man i løpet av prosessen prøvd ut ulike virkemidler underveis.

Derfor er det praktiske arbeidet helt essensielt når man arbeider med kunstnerisk forskning. Vi mennesker lærer gjennom å gjøre noe. Enten det er å lese, skrive, danse, snakke, lytte eller se. Jeg nevnte tidligere i oppgaven teorien om menneskenes persepsjonspreferanser og hvordan vi på bakgrunn av dem ofte foretrekker en læringskanal fremfor en annen. Gjennom et praktisk, kunstnerisk arbeid stimuleres alle læringskanalene samtidig, noe som gjør at læringssituasjonen kan tilfredsstille alle persepsjonspreferansene. Det kunstneriske arbeidet er en god læringssituasjon også fordi vi får muligheten til å reflektere, kritisere og gjøre endringer underveis. De tre estetikerne Baumgarten, Dewey og Bachelard deler veien fra opplevelse til erfaring inn i tre kategorier. Disse kategoriene beskriver hvordan menneskets opplevelse av et fenomen utvikles til en fullkommen erfaring, gjennom kognitiv bearbeidelse av den sensomotoriske stimuleringen.

Kunsten skal oppleves, og opplevelsen skal gjennomgås og utvikles til en erfaring. Det er den fullkomne estetiske erfaringen i følge de estetiske teoriene som er anvendt i denne diskusjonen. I et kunstnerisk forskningsprosjekt er den kritiske refleksjonen viktig for utviklingen av den estetiske erfaringen i forskningen. I Tønnessens tilfelle, hvor hun skulle utvikle en metode med en referansegruppe og deretter prøve ut de nye metodene på profesjonelle skuespillere, ble refleksjonen mellom arbeidet med referansegruppen og skuespillerne spesielt viktig. Da fikk hun muligheten til å forstå hva som kunne være årsaken til at metodene ikke fungerte slik som antatt, og hun kunne lage en plan for hva hun burde prøve ut med referansegruppen før neste møte med skuespillerne.

På denne måten går forskeren i en slags ”feedback-loop” med seg selv,

referansegruppen og skuespillerne. Begrepet feedback-loop har jeg hentet fra Erica Fischer-Lichtes bok ”The transformative power of performance*”* (2008). Hun anvender begrepet for å forklare forholdet mellom publikum og aktør under en performance. ”*In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback-loop”*(Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Publikums reaksjoner på de performative handlingene som blir utført på scenen påvirker hvordan aktøren arbeider. Det samme gjelder for kunstner-forskeren. Når Tønnessen oppdager hvordan metodene fungerer eller ikke fungerer, så er det fordi hun observerer hvordan skuespillerne reagerer på metodene. Gir de for eksempel utrykk for at metodene gjør arbeidet lettere eller vanskeligere? Hva er i så fall vanskelig og hvordan kan man løse dette. For å løse opp i problemene tas slike spørsmål med tilbake til referansegruppen og blir behandlet i et praktisk arbeid. De nye metodene blir igjen prøvd ut på skuespillerne. Dette er en selvrefererende og hele tiden foranderlig feedback-loop.

4.1.6 Fra opplevelse til erfaring

En kunstnerisk opplevelse er først og fremst en kroppslig erfaring. For å gjøre mening av den kroppslige erfaringen kreves det et intellektuelt etterarbeid. Bachelard gjør rede for den estetiske erfaringen som det vi ser, det vi husker og det vi reproduserer. Det dreier seg altså om en erfaring som går rundt og rundt i menneskets kognitive bevissthet og som tilslutt fremkaller en mening (Hammer, 2007).

Når vi ser på anvendelsen av kunstneriske verktøy som forskningsmetoder, i lyset av estetisk teori, kan vi si at de er stimulerende for kunnskapsproduksjon og erkjennelse. Den første kategorien av en estetisk erkjennelse er det praktiske eller rettere sagt den kroppslige opplevelsen av et fenomen. Denne opplevelsen legger grunnlaget for den estetiske erfaringen. Videre følger den teoretiske og intellektuelle fasen. Det betyr, i kunstnerisk forskningssammenheng, den fasen hvor forskeren vurderer og analyserer sitt forskningsmateriale. For Tønnessen er denne fasen gjentagende og oppstår i periodene mellom møtene med skuespillerne og studentene. Til slutt, når man har fått mening av det praktiske og det intellektuelle, har man en fullkommen estetisk erkjennelse.

Målet med et kunstnerisk forskningsarbeid er at sluttresultatet skal være av betydning for fagfeltet, i form av nye teorier eller metoder. Neste steg for kunstner-forskeren er å sette ord på denne erkjennelsen og videreformidle den kunnskapen som er produsert gjennom det praktiske arbeidet. Hvordan skal man gjøre dette uten at det praktiske arbeidet blir overflødig

og bare blir et bilag til den skrevne teksten? Det er et av spørsmålene jeg tar opp i den neste diskusjonen, om den skriftlige dokumentasjonen av et kunstnerisk forskningsarbeid.

4.2 Skriftlig dokumentasjon

I denne diskusjonen har jeg tatt for meg problemområdet skriftlig dokumentasjon i et kunstnerisk forskningsarbeid. For noen er det med sterk motvilje at man innrømmer at det er nødvendig med et skriftlig arbeid som skal *supplere* det praktiske. Det kan man lese av de ulike begrepsforklaringene som ble presentert tidligere i denne oppgaven. Det er to av begrepsforklaringene som antyder at det ikke er nødvendig med et skriftlig arbeid i etterkant av det praktiske prosjektet. Det gjelder blant annet praksis som forskning, hvor jeg har tatt utgangspunkt i Robin Nelsons definisjon, og performance som forskning definert av Baz Kershaw. I begge beskrivelsene forklares det at det analytiske og kritiske arbeidet skjer i selve forskningsprosessen, og det er derfor unødvendig og foreta en ny analyse i skriftlig form. Forskningen formidles gjennom det kunstneriske produktet og en skriftlig tekst vil være overflødig. Jeg vil i diskusjon 4.2 utfordre denne tankegangen ved å forklare hvorfor det er viktig med et kritisk etterarbeid. Jeg vil også gjøre rede for på hvilken måte et slikt arbeid kan ha flere former enn en vitenskapelig, skriftlig avhandling, og allikevel tilfredsstille de akademiske kravene.

Felles for de tre prosjektene som jeg har tatt utgangspunkt i er at de alle ønsker å forbedre kunstneriske metoder som anvendes i prøveperioden, til en scenisk hendelse. De tre forsker-kunstnerne har utforsket måter å fornye og forbedre tradisjonelle metoder på, og gjennom dem forsøkt å utvikle den moderne kunstens utrykk. Hensikten med forskningsprosjektene var å utvikle nye metoder som også kunne brukes av andre, og for at det skal være en mulighet er det nødvendig med et kritisk etterarbeid. De metodene som har blitt anvendt i prøveperioden kan nemlig ikke sees i det ferdige produktet. Man kan kanskje se resultatet av at man har anvendt andre arbeidsmetoder, men man kan ikke se *hvordan* de ulike øvelsene er blitt utført. Til det trengs det et dokumentasjonsarbeid.

I PKUs utdanningsløp er det et krav til at stipendiaten leverer en kritisk refleksjon til det kunstneriske arbeidet. Men hva er kritisk refleksjon, og hvordan skiller den seg fra en vitenskapelig avhandling? Eirik Vassenden har undersøkt fjorten ulike refleksjoner for å si noe om "*tekstenes format og form, hvilke refleksjonsteknikker som er brukt, handling i refleksjonen, målgruppe og situasjon(...)*" (Vassenden, 2013, s. forside). Han har også undersøkt på hvilken måte refleksjonsnotatet formidler kunnskap om den kunstneriske praksisen. Han har hatt fokus på sjangerbestemmelse og på hvordan man kan skrive en kritisk refleksjon over sitt eget arbeid (Vassenden, 2013, s. forside).

Premissene for refleksjonsarbeidet blir gjort rede for i PKUs reglement for utdanningen og i prosedyre for sluttvurdering. Premissene kan deles inn i to; Reglene og Artikuleringen (Vassenden 2013, s. 3-4). I beskrivelsen av den kritiske refleksjonen står det:

> *"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 fagutvikling 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, s. 4).

Vassenden kommenterer at instruksene "*bygger opp om det overordnede formålet*" (Vassenden 2013, s. 3) som den skriftlige refleksjonen skal ha. Han kommenterer at ordet "redegjørelse" legger opp til en narrativ føring og at det fører til at "*informasjon blir en dominerende modus*" (Vassenden 2013, s. 3) Jeg vil komme tilbake til den narrative føring av refleksjonsteksten, men jeg vil første avslutte introduksjonen av de to premissene. I reglementet for stipendiatprogrammet står det at stipendiaten selv kan velge medium og form på den kritiske refleksjonen (Reglement for Stipendiatprogrammet, 2010, s. 4).

Til tross for at stipendiaten kan velge medium og form oppdaget Vassenden at de fleste velger en tradisjonell, skriftlig refleksjon som "*resonerer, tematiserer og problematiserer noen utvalgte momenter fra egen kunstnerisk praksis*" (Vassenden, 2013, s. 4). Det er dette Vassenden mener blir et artikuleringsproblem. Hvordan språkliggjøre – i et gjenkjennelig verbalspråk – erfaringene med å utvikle et kunstnerisk prosjekt eller med å gjøre kunstarbeid? (Vassenden, 2013, s .4)

Vassenden kommenterte i vurderingen, bruken av ordet "redegjørelse", i instruksene for den kritiske refleksjonen, og at den legger opp til en narrativ føring av den. Han anser dette som en negativ faktor i instruksene. I artikkelen "Practice as Research in Drama and Theatre: Introducing Narrative Supervision Methodology", har Heli Aaltonen og Ellen Foyn Bruun gitt en forklaring på hvorfor en narrativ føring, i den skriftlige teksten, er viktig i arbeid med kunstnerisk forskning.

> "*Humans are narrative animals. Stories are such an essenatial part of meaning-making that we usally do not pay attetntion to how we choose to tell the story or on what grounds these choices are made. Bruner (1986) has a constructivist apporoach to*

narratives, and his philosophical thinking supports our supervision dictates"(Aaltonen og Brun, 2014, s. 56).

En narrativ føring for den kritiske refleksjonen hjelper forskeren med å tenke over hvordan og hvorfor et forskningsprosjekt gjennomføres. Det bidrar til at forskeren blir klar over konsekvensene av de valgene han/hun tar, som igjen blir viktig når forskningen skal vurderes og kvalitetssikres (Aaltonen og Bruun, 2014).

Mennesket ønsker å fortelle historier, og historiefortelling er en stor del av vår kulturarv. Når vi forteller i en narrativ form blir det lettere å gjenkjenne utviklingen i fortellingen. En narrativ fortelling har en begynnelse, en midtdel og en slutt. Det er stort sett denne formen som blir anvendt i skjønnlitteraturen. Det gjør det enkelt for leseren å følge handlingens gang og forstå hvorfor hovedpersonen handler som han/hun gjør. Det gjelder også i et kritisk refleksjonsarbeid. Ved at forskeren gjenforteller prosessen fra start til slutt har leseren muligheten til å forstå forskerens handlinger på et annet nivå. Det blir lettere å forstå de valgene som ble tatt og de endringer som ble gjort underveis i forskningen. På den måten blir det enklere å vurdere forskningsarbeidet (Aaltonen og Bruun, 2014).

Det som er viktig å huske på i et kritisk refleksjonsarbeid er at den narrative føringen av teksten er et virkemiddel, og at det vitenskapelige også må skinne gjennom. Valgene som er tatt og metodene som er anvendt må begrunnes og forklares nøye. Dette må baseres i vitenskapsteori eller i forhold til kunstnerisk forskning, også i kunstteori. Denne formen er det svært vanskelig å finne fram til, og det er spesielt problematisk å finne det riktige språket for en slik tekst. For hvordan foregår en språkliggjørelse av en kunstnerisk opplevelse?

Vassenden (2013) har undersøkt et kritisk refleksjonsarbeid skrevet av håndverks-kunstneren (keramikk) Caroline Slotte. Hun skriver dette om språkliggjørelsen av det kunstneriske arbeidet:

> *"The projekcts develompment of knowledge is to be found primarily within, or in direct proximiy 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 strenght of the artitst´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 i Vassenden, 2013, s. 12).

Slotte gjør her et forsøk på å komme opp med et språk som skal kunne beskrive og forklare de kunstneriske opplevelse, slik at hun ikke faller inn i foreliggende sjangre (Vassenden, 2013, s.12). Eksempelet er et forsøk på å bryte ut av den tradisjonelle, vitenskapelige avhandlingen. I tillegg til Slotte henviser også Vassende til Kjell Rylander som "(…) beveger seg ut av en konvensjonell redegjørelse, et tradisjonelt narrativ, og over i en mer springende, anekdotisk

form" (Vassenden, 2013, s. 13). Som eksempel på hvordan dokumentering av et kunstnerisk forskningsprosjekt kan gjennomføres på denne måten har jeg valgt å gjøre rede for finske Mikko Kanninens (2012) doktorgradsarbeid, "Theatre as a project of body – Artistic Research on the theoretical and practical possibillities of modern acting". Av de tre kandidatene jeg har gjort rede for i denne oppgaven er det Kanninen som virkelig har brutt ut av den konvensjonelle skriftformen i sin kritiske refleksjon.

4.2.1 Mikko Kanninen - " Theatre as a project of body – Artistic Research on the theoretical and practical possibilities of modern acting"

Mikko Kanninen er utdannet skuespiller ved instituttet for skuespillere ved Universitetet i Tampere i 1999. Ved samme universitet fullførte Kanninen en kunstnerisk master i drama og teater, hvor han forsket på skuespillerens arbeid. Han tok utgangspunkt i sitt eget arbeid med "Krapp´s Last Tape" av Samuel Beckett. I 2012 fullførte han en doktorgrad, også ved Universitetet i Tampere (Kanninen, 2012a The project of a body). Før jeg går videre med redegjørelsen av prosjektet vil jeg kort presentere universitetet og utdanningsløpet Kanninen tilhørte.

4.2.2 "The school of Communication, Media and Theatre – University of Tampere"

The school of Communication, Media and Theatre tilhører Universitetet i Tampere og er et av Finlands ledende universiteter innenfor journalistikk. Skolen tilbyr en rekke utdanninger på bachelor-, master, – og doktorgradsnivå. Programmene som tilbys er: Journalistikk og massekommunikasjon, "speech communication", Drama- og teaterforskning og teaterarbeid (The school of communication, media and theatre – university of Tampere).

Universitetet tilbyr doktorgradsutdanninger i blant annet drama og teater. Utdanningen har en normert tidsramme på fire år som består av en opplæringsdel og en doktorgradsprøve. I opplæringsdelen får kandidatene trening i vitenskapsteori, metode og nettverksbygging, i tillegg til å bli oppdatert teoretisk på sitt eget fagområde.

En student som tar en doktorgrad i enten drama- og teaterforskning eller i teaterarbeid kan velge mellom å utvikle sin egen kunstneriske praksis gjennom doktorgraden, eller de kan fokusere på å videreutvikle teaterfeltet og teater som universitetsfag. Det er viktig at den kunstneriske forskningen bidrar til ny kunnskap på enten det ene eller det andre område.

Doktorgradskandidaten i drama- og teaterforskning og teaterarbeid skal gjennom sin doktorgrad arbeide med et eller flere kunstneriske prosjekter. Det kunstneriske arbeidet blir regnet som kandidatens forskning og forskningsresultatene kan presenteres gjennom en

avsluttende, kunstnerisk hendelse. I tillegg skal kandidaten levere en analyse av arbeidet som presenterer hvilke teorier og metoder kandidaten har brukt i forskningen. Den skriftlige analysen blir som regel levert som en sammenhengende, akademisk tekst, men kandidaten har også muligheten til å presentere analysen gjennom andre medier. Analysen og det kunstneriske arbeidet blir vurdert som en helhet, og som en del av doktorgradsprøven må kandidaten gjennomføre et offentlig forsvar av forskningen, en disputas. Den avsluttende, kunstneriske hendelsen kan også regnes som en disputas. Da må den kunstneriske hendelsen presentere og diskutere temaer som skuespillertrening eller andre temaer som er relevant for utviklingen av teaterarbeid. Som et eksempel på denne doktorgradsutdanningen vil jeg presentere Mikko Kanninens forskningsprosjekt som ble ferdig i 2012 (School of communication, media and theatre – university of Tampere. Dissertation).

4.2.3 Teater og parametrisk arkitektur

Kanninen gjennomførte et kunstnerisk forskningsprosjekt hvor han undersøkte skuespillerens intellektuelle og praktiske arbeid i prøveperioden til en produksjon. Motivasjonen for arbeidet var den manglende utviklingen av den finske teaterkulturen. Kanninen skriver at når samfunnet forandrer og utvikler seg, må kunsten følge etter ellers blir den utdatert (Kanninen, 2012b, s. Abstract).

Prosjektet ”Theatre as a project of body” ble startet i 2004 og avsluttet i 2012, med publiseringen av en webside som gjør rede for prosjektet. Forskningens kunstneriske arbeid består av fire forskjellige prosjekter. I prøveperioden ble det arbeidet med karakterutvikling basert på et tverrfaglig arbeid mellom skuespillertekniske øvelser og metoder hentet fra parametrisk arkitertur (parametric architecture). Hensikten med forskningen var å videreutvikle og fornye skuespillerens arbeidsmetode, gjennom å kombinere kunstneriske verktøy med metoder hentet fra andre fagområder (Kanninen, 2012c: Commedia Dell ‘Arte Now!) (Kanninen, 2012d, s. Report).

Doktorgraden består av fem deler, hvor de fire første er de kunstneriske prosjektene Kanninen har gjennomført. Den femte delen er en selvreflekterende og kritisk rapport. Rapporten er laget som en webside (http://mikkokanninen.com/), og er tilgjengelig på både finsk og engelsk. Websiden er delt inn i forskjellige deler som tar for seg ulike deler av prosjektet: *”Main, Report, Cyborgs, Parametric Architecture, Commedia del arte now!, Stanislavski, Rewarding performance experience, Possibily of ”political theatre” in modern advanced*

capitalism, Brief history of research in 2005-2009"(Kanninen, 2012), og til sist en konklusjon for forskningen. Rapporten består altså av flere enkeltstående essays som knyttes sammen av det kunstneriske prosjektet. I litteraturlisten er de ulike essayene delt inn etter a,b,c osv. Websidens design gjør det vanskelig for leseren å orientere seg og det gjør det vanskelig å henvise til på grunn av mangelen på sidetall. Jeg har derfor valgt å bruke overskriftene og avsnittsnummeret for å henvise til spesifikke deler i Kanninens tekst.

Kanninens tanker om at kunsten må utvikle seg sammen med samfunnet blir forskningsprosjektets grunntanke. Gjennom de kunstneriske arbeidene har Kanninen sett på sine egne arbeidsmetoder som skuespiller og regissør. Kanninen har undersøkt hvordan han har lært disse metodene, hvor de kommer fra, hva han bruker de til, og hvordan de kan videreutvikles. Teoriene som er grunnlaget for Kanninens undersøkelser er mange. Han baserer seg mye på nyere vitenskapelig teori om kunstnerisk forskning og det postmoderne teateret. Kanninen kategoriserer sitt eget prosjekt som en praksis-ledet forskning innenfor scenekunst. Definisjonen av begrepet som Kanninen arbeider ut i fra er definert av Sarah Rubidge. Forskningen kategoriseres som en type forskning hvor problemstilling og forskningsspørsmål blir dannet underveis i forskningen. Dette er fordi forskningen skapes av det kunstneriske, praktiske arbeidet. Denne tilnærmingen kan gi forskeren muligheten til å formulere et mer presist forskningsspørsmål som senere kan bli besvart i en tekstlig form (Kanninen, 2012d, s. On artistic research; avsnitt 5).

Det kunstneriske forskningsprosjektet har ikke tatt utgangspunkt i et forskningsspørsmål eller en problemstilling, men snarere forskerens magefølelse («hunch») **(**Kanninen, 2012d, s. On artistic research, avsnitt 3). I dette prosjektet var det Kanninens tanke om den kunstneriske utviklingen som startet prosjektet. De kunstneriske prosjektene har startet med en ferdig scenisk tekst. Kanninen skriver at i alle hans tidligere kunstneriske arbeider har han startet fra "scratch" basert på "research", men at det ikke automatisk betyr at prosjektene har vært forskning. Han gir derfor en forklaring på hvorfor de prosjektene han har gjennomført, som en del av sin doktorgrad, faktisk *er* forskning.

"What makes the artistic works performed in this study research? During this research, these works have gone through such processes where the existing information has been shaped to be interpreted outside the actual theatre performance practices of the works - outside the direct performer/audience interaction. The information existing in the works of art is translated so that the practical perceptions made by the performer and audience can also be understood by the third party, i.e. the research audience, without the actual artistic

experience. If this happens, one of my research criteria have been fulfilled, or at least approached" (Kanninen, 2012d, s. On artistic Research, avsnitt 4).

Ut fra sitatet ovenfor kan man se at Kanninens forståelse av kunstnerisk forskning er, at forskning oppstår i kunsten når det oppstår en annen mening enn den som dannes mellom scene og sal. Den kunnskapen som skal kunne forståes av en tredje part som ikke har tatt del i den kunstneriske opplevelsen. Målet med Kanninens forskning var å lage en ny form for skuespillertekniske øvelser, slik at skuespillerens arbeid i teateret kan fornyes og forbedres. Dette krever at de metodene som Kanninen bruker i sin forskning blir dokumentert, slik at det er mulig for andre skuespillere og regissører å anvende dem i andre produksjoner.

Parametic Architectual design er en metode som ble utviklet for å arbeide med design av utradisjonelle, praktiske og moderne bygninger. En arkitekt som arbeider med denne metoden vil lage seg ulike parameters (kategorier) som kan settes sammen på ulike måter, og derfor brukes igjen og igjen i design av flere bygninger. Kanninen har brukt litteratur fra tre ulike teoretikere om parametric Architecture, Peter Zellner, Mark Burry og Kas Oosterhvis. Teoriene har han brukt sammen med ulike teaterfaglige teorier og metoder. Hvert av de fire prosjektene har utviklet skuespillerens arbeid på ulike måter, med parametrisk tekning som utgangspunkt (Kanninen, 2012e).

Jeg vil nå redegjøre for hvilke kunstneriske metoder Kanninen har brukt og hvordan de ble knyttet sammen med parametrisk arkitektur. I tillegg har jeg sett på hvilke forandringer som ble gjort i metoden i forhold til de fire forestillingene.

Som inngang til skuespillernes arbeid med karakterutviklingen har Kanninen anvendt teknikker fra Commedia dell´Arte tradisjonen. Størst fokus har han hatt på maskens funksjon. For Kanninen er masken et godt verktøy for å skille aktøren fra karakteren. I det første prosjektet undersøker han hva som kan symbolisere masken fra Commedia dell`Arte, uten at man trenger en fysisk maske. Kanninen har i dette prosjektet undersøkt hvordan metodene fra det gamle gjøglerteateret kan slåes sammen med metodene fra parametrisk arkitektur (Kanninen 2012c).

Som teoretisk utgangspunkt for denne produksjonen har Kanninen brukt Meyerholds teori om biomekanismen i en skuespillers arbeid og John Rudlins "*Commedia dell´Arte – an actors handbook"* (Kanninen, 2012c).

Målet med prosjektet var å modernisere klassiske skuespillertradisjoner og på den måten utvikle nye metoder for skuespilleren å arbeide med, slik at scenekunsten følger samfunnets utvikling. I dag er skuespilleren en offentlig person som betyr at når en skuespiller står på scenen så ser publikum både rollekarakteren men de ser også skuespilleren. Michael L. Quinn diskuterer forholdet mellom publikum, skuespiller og rollekarakter i artikkelen, ”Celebrity and the Semiotics of Acting”. Artikkelen var viktig for Kanninens arbeid, fordi den forklarer hvorfor arbeidet med masken er nyttig for at scenekunsten skal følge samfunnets utvikling. Skuespilleren er altså en offentlig person, dette kan skade skuespillerens kunstneriske utrykk. Hvis publikum ser mer av skuespilleren enn av karakteren, mister forestillingen mye av sitt utrykk. Hensikten med dette prosjektet var å etablere metoder for karakterutvikling som gjør det mulig for skuespilleren å gjemme seg bak en maske – uten at den fysiske masken er der (Kanninen 2012c).

Metoden Kanninen brukte er delt inn i to stadier. Det første stadiet er karakterutviklingen og Kanninen deler dette stadiet inn i fem punkter.

1. *Definer hvilke parametere som skal danne karakteren.*
2. *Start det praktiske arbeidet så fort som mulig. Jobb praktisk med parameterne.*
3. *Skuespillerne skal utvikle egne parametere som er karakteristiske for deres karakter.*
4. *Skuespillerne skal planlegge og gjennomføre en introduksjon av sine egne parametere.*
   De blir delt inn i grupper på to og to og skal vise for hverandre hvilke parametere de arbeider med. Øvelsene skal gjøres så mange ganger at de sitter naturlig i kroppen.
5. *Tilslutt skal alle skuespillerne fremføre sine parametere for hverandre. Alle tilbakemeldinger blir skrevet ned, men ikke gitt til skuespillerne før senere i prosjekte*t.
   (Kanninen 2012c, s. First stage of the working method: the definition of parameters).

I det første stadiet skal skuespillerne jobbe for å utvikle en scenisk karakter ved å jobbe med parametere. Parametere kan forklares som karakterens særtrekk. Kanninen presenterer en liste over parametere som *kan* brukes, men det kan også være færre og mindre parametere. Eksempler på disse er: navn, utseende, spesielle egenskaper/talent, bevegelsesmønster osv. Noen av parameterne kan ha flere variasjoner, som for eksempel ansiktsuttrykk, bevegelsesmønster, ganglag og talemåter (Kanninen 2012,c, s. First stage of the working method: the definition of parameters).

Musikk er hovedfokus i det andre stadiet i metoden. I tillegg til parameterne som skuespillerne introduseres for og utvikler, skal de nå legge til det Kanninen kaller imaginære

frekvenser. Hensikten er å behandle skuespillerens energi på scenen og måle energinivåene som lydfrekvenser. Kanninen bruker syv ulike nivåer som går fra nullpunkt (catatonia) til det han kaller ekstase (ecstasy). Frekvensene brukes også til å beskrive de andre sceniske elementene på scenen. Under øvingene fikk skuespillerne tildelt én scene som skulle spilles ut. Når situasjonen i scenen var kjent skulle alle skuespillerne velge seg en frekvens. Alle frekvensene måtte være representert, og de kunne overlappe hverandre. Skuespillerne spilte samme scenen flere ganger med ulike frekvenser på ulike roller, på den måten kan man skape et helt nytt utrykk på scenen. Denne øvelsen ble brukt som oppvarming i hver arbeidsøkt, noe som førte til at skuespillerne kom i gang med arbeidet umiddelbart. Hensikten med øvelsene er ikke å analysere handlingen i scenen, men å få et inntrykk av ulike måter den aktuelle scenen kan spilles ut på (Kanninen 2012c, s. Second stage of the workin method: To mix a musikal whole on the basis of parameters defined for stagework).

I tillegg til å bruke metoden under øvingene brukte Kanninen den også mot slutten av hver produksjon for å analysere eget arbeid. Han tok da utgangspunkt i frekvensene. Her undersøkte han hvilke frekvenser han hadde brukt i hvilke scener, om de overlappet hverandre, og om det var overvekt av noen tall osv.

Kanninen gjennomførte fire ulike teaterproduksjoner som en del av sin kunstneriske forskning. Arbeidsmetodene med parametere og frekvenser var grunnsteinen for alle produksjonene, og gjennom dem ble metodene fornyet og forbedret. I teaterproduksjonen ”The Screens” ble øvelsene gjennomført som beskrevet ovenfor. Dette var også det første prosjektet som ble gjennomført. Kanninen brukte dette første prosjektet for å undersøke metodenes feil og mangler. Den neste forestillingen de arbeidet med var ”Yvonne”. I den produksjonen hadde alle skuespillerne doble roller, noe som åpnet opp for muligheten til at skuespillerne i par kunne utvikle karakterenes unike parametere. Denne endringen i metoden førte til at skuespillerne følte seg mindre ensomme med arbeidet, men det økte også konkurranseinstinktet i gruppen (Kanninen 2012c, s. Practical rehersals).

Før Kanninen startet på det tredje prosjektet ”Ruotsalaisen kesän yö” (Den svenske sommernatten) ble han kjent med Donna Haraway og hennes ”Cyber theory”. Haraway skrev i 1985 en artikkel som heter ”A Cyborg Manifesto”. I denne artikkelen gjør hun rede for og kritiserer ulike moderne, sosiale konstruksjoner som for eksempel feminismen og marxismen. I forhold til Kanninens forskningsprosjekt ble Haraways teori viktig for videreutviklingen av skuespillernes bruk av parameterne. Kanninens parametere var i starten av prosjektet ganske

ordinære. Etter at han ble kjent med ”Cyber theory” forstod han at ved å tilnærme seg parameterne, med en tankegang om at alt er mulig, ble skuespillerens ”verktøykasse” større enn han hadde sett for seg. Ett eksempel på denne videreutviklingen kan beskrives slik: i de første prosjektene var parameterne normale, for eksempel en hånd. Etter at Kanninen førte ”cyber therory” inn i metoden kunne ett av parameterne se slik ut,
”En hånd med evnen til å se” (Kanninen, 2012c, s. Practical rehersals).

Etter dette ble metodene mer og mer minimalistiske. Skuespillerne som var med i Maailman paras (Verdens beste) arbeidet med færre parametere og de gikk mer i detalj enn i de andre produksjonene. Kanninen tok også inn flere digitale hjelpemidler på scenen, som for eksempel at skuespillerne brukte bevegelsessensorer. Dette førte til at parameterne fikk nye navn som lå nærmere det digitale språket (Kanninen, 2012c, s. Practical rehersals).

Utviklingen av metoden førte Kanninen inn i den moderne, digitale ”cyberverden” som har blitt mer og mer hverdagslig for barn, ungdom og voksne. Denne utviklingen tar Kanninen med seg inn i dokumentasjonen av sitt forskningsprosjekt som ble publisert som en webside i 2012. Websiden, som fungerer som Kanninens analytiske tekst(produksjonsrapport), er uvant å forholde seg til i starten. Det er vanskelig å finne frem til riktig informasjon og man blir forvirret av alle linkene. Men når man får en oversikt over hvilke temaer tekstene diskuterer og hvordan de relaterer seg til den kunstneriske forskningen blir siden lettere å forstå. Essayene er beskrivende, analytiske og forklarende og det er lett å forstå hvordan Kanninen har tenkt i sitt forskningsarbeid. Dette skyldes at Kanninen har hatt muligheten til å bruke video og animasjoner som demonstrasjoner til teksten. Det hadde ikke vært mulig hvis Kanninen hadde publisert essayene som en skriftlig avhandling.

Mikko Kanninens forskningsarbeid hadde som hensikt å utvikle en ny skuespillermetode som kunne anvendes av den moderne skuespilleren i flere ulike produksjoner. For dette arbeidet tok Kanninen utgangspunkt i Commedia dell´Artes skuespillertradisjon og karakterarbeid. Masken var en viktig del av dette arbeidet, men Kanninen ønsket å finne frem til det som kunne symbolisere masken uten at den fysisk var tilstede. Dette gjorde han gjennom å la seg inspirere av *parametric architecture*. Metoden ble videreutviklet gjennom de fire produksjonene og den lot seg lett tilpasse produksjonens behov.

Målet med denne forskningen var å utvikle en ny metode for skuespillere å arbeide med i prøveperioden til en produksjon. I forskningsarbeidet jobbet Kanninen med skuespillerstudenter som tilpasset seg metoden raskt. Det kan være vanskeligere å anvende

metoden i en profesjonell produksjon med etablerte skuespillere, eller regissører. Det ser vi også fra Tyra Tønnessens prosjekt om den planlagte intuisjonen. Men Kanninen har absolutt utviklet en ny metode som *kan* benyttes.

Kanninen skriver i rapporten at hans prosjekt er et praksisledet prosjekt. Jeg mener at det er et kunstnerisk forskningsprosjekt. Jeg vil nå presentere Kanninens definisjon av begrepet praksisledet forskning og min egen forståelse av begrepene praksisledet og kunstnerisk forskning for å begrunne hvorfor jeg mener at det er et kunstneriske forskningsprosjekt. Kanninen forklarer begrepet slik:

"This type of research can raise very theoretical questions within artistic practices and in more traditional ways of handling scientific theories, but the research has been started and proceeds driven by the artist's artistic actions. Rubidge also proposes an alternative term of "discovery-based research" to be used in such cases"
(Kanninen, 2012d, s. 2.1.3 Practice-led Research).

Det Kanninen skriver her er at denne typen forskning brukes til å besvare teoretiske problemstillinger gjennom en kunstnerisk praksis. Denne definisjonen finner vi hos Rubidge i boken "*Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research*" fra 2004. I min definisjon av begrepet, som er presentert tidligere i denne oppgaven, har jeg brukt Smith og Deans bok fra 2012 som tar for seg praksisledet forskning og forskningsledet praksis i kunstneriske fag. Det jeg mener kjennetegner praksisledet forskning er at det er det praktiske arbeidet som er i fokus. Det arbeidet behøver ikke nødvendigvis være et kunstnerisk prosjekt. Prosjekter som er kategorisert som et praksis-ledet eller praksis-basert forskningsprosjekt kjennetegnes ved at forskeren er avhengig av å gjennomføre et etterarbeid som innebærer analyse av arbeidet, samt en kritisk refleksjon. Jeg vil ikke si at det kjennetegner Kanninens prosjekt. Han har gjennom prosjektet reflektert over de metodene han bruker, han har sett de feil og mangler metoden har hatt, og han har utviklet dem fra prosjekt til prosjekt. Den skriftlige delen av Kanninens doktorgrad er mer en rapport som gjengir prosjektet, og som gjør rede for hvilke metoder og teorier Kanninen har benyttet seg av i forskningen. Men det er ikke en refleksjon, eller en analyse av de kunstneriske metodene, fordi den analysen allerede er gjennomført i det kunstneriske arbeidet.

Etter de begrepsforklaringene som jeg har jobbet med i denne oppgaven så tilhører dette prosjektet kategorien for kunstnerisk forskning. Det som definerer dette begrepet er at forskningen skal være basert på et kunstnerisk arbeid. Forskeren arbeider ut i fra en intuisjon

eller en idé om noe, og jobber med og gjennom kunsten i forskningen. En annen ting er at refleksjonen skjer gjennom det kunstneriske arbeidet og presenteres som et kunstnerisk produkt. Og det er akkurat det Kanninen har gjort gjennom sitt prosjekt, i tillegg til å publisere en forskningsrapport som gjør rede for de teoriene og metodene han har brukt. Definisjonene Kanninen bruker fra Rubidge er nok utdatert, fordi fagfeltet utvikler seg i raskt tempo. Det kan nok hende at hvis Kanninen hadde skrevet rapporten i dag så hadde kanskje han også definert prosjektet som kunstnerisk.

4.2.4 Dokumentasjonen

Kanninen har skrevet en kritisk-analytisk tekst om det kunstneriske forskningsprosjektet han gjennomførte som sin doktorgrad. Han valgte å publisere denne teksten som en webside. Det valget gjorde det mulig for Kanninen å bruke video som illustrasjon til teksten og på den måten gjøre det enda tydeligere for leseren hva han har forsket på og med. Dette hadde naturligvis ikke vært en mulighet hvis han skrev en tradisjonell akademisk tekst. Kanninen gjør rede for hvilke metoder og teorier han har anvendt i sin forskning og videoene er eksempler fra både øvinger og forestillinger. Dette gjør det enklere for andre forskere å skulle videreutvikle, fornye og modernisere de metodene som ble resultatet av Kanninens forskning. Det er ikke sikkert at det vil bli gjort, men det er en mulighet hvis det en gang i fremtiden skulle være et ønske om det.

En annen faktor som kan beskrive hvorfor denne dokumentasjonsmetoden fungerer bra i forhold til dokumentasjon av kunstneriske forskningsprosjekter er, at det er enkelt for Kanninen å oppdatere den informasjonen som er skrevet, og på en enkel måte kan han selv fornye forskningen hvis det er behov for det. Websiden er også tilgjengelig for alle over hele verden og den er publisert på to språk. Dette kan føre til flere lesere og dermed større spredning av forskningsresultatet.

Bruk av webside er en god måte å dokumentere et kunstnerisk forskningsprosjekt gjennom en webside, men det finnes også baksider. Hvem er det for eksempel som vurderer tekstens vitenskapelige kvalitet? Alle vitenskapelige tekster som blir publisert blir vurdert for å sikre tekstens vitenskapelige kvalitet. Vurderingen gjøres ofte av utgiveren av teksten, for eksempel et forlag eller en redaksjon som publiserer vitenskapelige tidsskrifter. Den vitenskapelige teksten blir også vurdert av andre forskere som er tilknyttet samme fagområde som forfatteren, en fagfellevurdering. I dag er det så enkelt å opprette en webside at det kan nesten hvem som helst gjøre. At forfatteren selv kan publisere egne tekster er et problem for å sikre

kvaliteten i de arbeidene som publiseres på nett.

I vår moderne tid er det på grunn av dette viktig med kildekritikk, og det finnes mange gode søkemotorer for de som ønsker å lese vitenskapelige tekster på nett. Denne utviklingen gjør det enklere for ny informasjon å spre seg til flere steder i verden, og det gjør det enklere for forskere, studenter og andre interesserte å holde seg oppdatert på sine fagområder. Jeg nevner igjen at det performative forskningsparadigme er nytt. Det er et stort behov for litteratur som redegjør for de ulike kunstneriske forskningsprosjektene som er gjennomført både nasjonalt og internasjonalt. Derfor er en elektronisk publisering, som for eksempel en webside et godt alternativ til den tradisjonelle, akademiske teksten, hvis det utvikles en måte å vurdere tekstens vitenskapelige kvalitet på. Ved å benytte morderne teknologi som publiseringsarena får forskeren muligheten til å gi en mer helhetlig presentasjon av forskningsprosessen og resultatet, fordi det blir enklere å vise til dokumentasjonen som har vært gjort underveis i prosessen.

4.2.5 Kritikk av den kritiske refleksjonen

Kanninen har beveget seg ut av formen som en konvensjonell, akademisk oppgave bruker å ha. Den bryter med den tradisjonelle narrative oppbygningen ved at det ikke finnes noen kapittelnummer, bortsett fra under over report, som veileder leseren i hvor man bør starte og avslutte. Han har plassert prosjektet i en form som passer til det kunstneriske arbeidet. Vassenden skriver i sin vurdering at dette er svært viktig. Å finne sin egen form og sitt eget språk som komplimenterer det kunstneriske arbeidet. Han gir utrykk for at av de 14 tekstene han har lest, så har de færreste våget å bevege seg utover de tradisjonelle sjangrene. Han gir en beskrivelse av tre grunn-narrativer som er gjengangere i de kritiske refleksjonene (Vassenden, 2013, s. 13).

Den biografiske fremstillingsformen deler Vassenden inn i to. Den første representerer den fortellingsformen som redegjør for hele løpebanen på kunstfeltet, og den andre tar utgangspunkt i prosjektperioden som et kapittel i en livshistorie (Vassenden, 2013, s. 13) Videre presenterer Vassenden journalformen som er oppramsende og registrerende og som kan gi et direkte innblikk i prosess og produksjon. I tillegg til de to første narrativene er rapportformen også representert blant de 14 kritiske refleksjonene Vassenden har lest. De tre narrative formene er noe like hverandre, men sistnevnte er mer distansert og faglig rettet enn de to første (Vassenden 2013, s. 15).

En narrativ føring for den kritiske refleksjonen kan være positiv. Det kan vi lese av artikkelen skrevet av Aaltonen og Bruun, men Vassenden kommer med en bekymring. Den narrative føringen legger begrensninger, fordi begrepet narrativ henviser til at noe beveger seg fra ett punkt til ett annet. Man blir derfor låst til at man må følge en slags oppbygning med en begynnelse, en midte og en slutt. Problemet med dette er at kunstner-forskeren befinner seg i begge ender på en gang. Man forsker på prosessen, produktet og sin egen innsats i arbeidet. Denne kombinasjonen gjør det vanskelig for en viktig faktor å være tilstede i refleksjonen; avstand (Vassenden 2013, s. 15).

Mangelen på avstand er både positiv og negativ. Det negative ved denne mangelen er at det blir vanskeligere for forskeren å skille inntrykkene fra hverandre, og på den måten sortere hva som er viktigere å få frem i lyset enn noe annet. Samtidig gir denne nærheten til eget arbeid et helt spesielt perspektiv på den kunstneriske prosessen. Man må forsøke å beholde nærheten til prosjektet (forskningen). Man må kunne stå i det, samtidig som man må se seg selv fra utsiden (refleksjonen) og vurdere prosjektet fra et vitenskaps- og kunstteoretisk perspektiv. I det skriftlige arbeidet er det viktig at man arbeider med å klargjøre hvor grensene går, mellom ren presentasjon og refleksjon (Vassenden, 2013, s. 16).

4.2.6 Kritisk refleksjon. Godt nok?

I starten av denne diskusjonen stilte jeg spørsmål ved hva det er som skiller en vitenskapelig avhandling og en kritisk refleksjon fra hverandre. En kritisk refleksjon er ikke en vitenskapelig tekst, men det skal den heller ikke være. Det skal være en rapport som komplimenterer det kunstneriske forskningsarbeidet som er gjennomført. Den kritiske refleksjonen skal gjøre rede for prosjektet, hvilke metoder og teorier som er brukt, kontekstuell plassering både kunstnerisk og metodologisk, og den skal også presentere forskningens gang og resultatet. Refleksjonen skal ligge tett inntil det kunstneriske arbeidet. Det er et forsøk på å språkliggjøre de kroppslige erfaringene som en gjør seg i et kunstnerisk forskningsarbeid (Vassenden, 2013).

Hensikten med den kritiske refleksjonen er å kartlegge og dokumentere den kunstneriske praksisen. Den skal gjøre rede for "*(...) 1) forholdet mellom egen kunstnerisk praksis og feltet rundt, 2) forholdet mellom egen praksis og artikuleringsproblematikken, 3) forholdet mellom egen kunstnerisk praksis og personlige erfaringer med teori- og refleksjonsarbeid* (Vassenden, 2013, s. 31).

Hannula m.fl. har også noen tanker om forskningens dokumentasjon. De skriver at dokumentasjonens hovedhensikt er å gjøre prosessen tilgjengelig for lesere, slik at det blir tydelig at forskningsfunnene ikke bare er et resultat av forskerens personlige tanker og meninger. Den kritisk-analytiske teksten som følger med et kunstnerisk forskningsprosjekt bør derfor inneholde en beskrivelse av forskningsfunnene. Forskeren må også gjøre rede for på hvilken måte forskningen har blitt tolket. I tillegg er det viktig å gjøre rede for de konklusjonene som forskeren har kommet frem til og hvordan han/hun har kommet frem til dem (Hannula m.fl., 2005, s. 159).

Ved å foreta en grundig redegjørelse for punktene som ble nevnt ovenfor sammen med video, bilder og lydopptak som illustrerer de praktiske aspektene ved forskningen vil dette, ideelt sett, være en dokumentasjonsform som vil tilfredsstille akademiske krav. Vassenden etterlyser en mer konkret beskrivelse av hvordan et kritisk refleksjonsarbeid skal gjennomføres. Formen åpner opp for formidling av forskning gjennom medier som gjør det mulig for forskeren å benytte seg av kunstneriske utrykk og begreper som bedre, enn et akademisk språk, kan forklare og komplimentere det kunstneriske arbeidet (Vassenden, 2013, s. 32). Ved å finne frem til et mandat for, og en form til den kritiske refleksjonen, vil det være enklere å videreutvikle teorier og begreper som tilhører kunstnerisk forskning. En slik utvikling vil være nødvendig for at det kritiske refleksjonsnotatet skal kunne bidra til fagfeltet med nye teorier eller metoder.

4.3 Forskningens verdi

Før jeg starter diskusjonen vil jeg kort gjøre rede for hva jeg mener med ” forskningens verdi”. Målet med forskningen i program for kunstnerisk utviklingsarbeid er at kunstneren skal lære å reflektere over eget arbeid, og kunne se det i en bredere kontekst. Det skal stipendiaten oppnå gjennom den kritisk analytiske teksten som ble nevnt i diskusjon 3.2. En slik praksis, som søker en sammenheng mellom ulike forskningsperspektiver og fagområder, kan ideelt sett være med på å skape en ny forskningstrend som kan brukes innenfor flere akademiske utdanninger, og som derfor strekker seg ut over sitt eget fagfelt. Det betyr at teoriene og metodene som blir resultatet av en kunstnerisk forskningsprosess kan være nyttig utover seg selv (Hannula m.fl., 2005, s.22). Det er den verdien jeg henviser til her.

4.3.1 Kunstnerisk forskning: samfunnsnyttig eller selvrealiserende forskning?

Kvam utrykte i intervjuet med Landsverk at ”*det er genialt å få 360000 i året i tre år for å forske på seg selv!*”(Kvam i Landsverk, 2014). Hvis det er det som er hensikten med programmet så kan jeg også forstå hvorfor en stipendiat fra PKU ikke blir kreert med en doktortittel ved endt utdanning. Jeg mener at all forskning må ha en verdi utover seg selv. Når forskningsprosjektet er over, bør resultatene også være nyttige for andre, et bidrag til fagfeltet på en eller annen måte. Det er også et av målene til PKU, at arbeidet skal være et bidrag til fagfeltet enten det er i form av ny teori eller nye metoder. Hvordan kan forskningsresultater som presenteres i en kunstnerisk form ha verdi for deltakere i prosjektet og andre?

Som et hjelpemiddel for denne diskusjonen ønsker jeg å anvende «gift theory» som Helen Nicholson bruker for å analysere verdien av anvendt drama og teater. Jeg vil først gjøre rede for likhetstrekkene mellom anvendt drama og kunstnerisk forskning slik at teoriens overførbarhet blir tydelig.

Oppgaven til anvendt drama og teater er å skape større verdi, og å gi teateret mening utenfor teateret selv, som Nicholson skriver « *(...) the theatre for to adress something beyond the theatre it self*» (Nicholson 2005, s. 3).Det skal gi rom for utvikling, og endring av handling og holdninger i samfunnet. Det er også hensikten med den kunstneriske forskningen å gi kunsten en mening utenfor kunsten selv. Ved å bidra til fagfeltet med nye teorier eller metoder har kunstner-forskeren gitt kunsten mening utover seg selv.

Nicholson bruker Judith Ackroyds definisjon for anvendt drama og teater. Anvendt drama og teater skal ha en mening utover teateret selv. Det skal trekke hverdagslivet inn i sine metoder

og bruke disse for å gi grunnlag for holdningsendrende handlinger. Ved å gjøre teater hverdagslig blir det; lettere å bruke som metode, deltakerne kjenner seg igjen i det de gjør, situasjonene er ikke ukjente og det er lett å sette seg inn i problemene som oppstår og hvordan man kan finne løsningene. Da er det ikke selve spillet som er hele verdien av arbeidet, men det er det som kommer ut av de øvelsene man gjør som blir det verdifulle. På den måten skaper anvendt drama og teater verdier utover teateret selv (Nicholson, 2005).

For kunstnerisk forskning blir det på samme måte. Verdien av det kunstneriske forskningsarbeidet ligger ikke bare i fremvisningen av det kunstneriske produktet, det ligger også i prosessen. For PKU er et av målene til programmet at forskningen som gjennomføres skal være et bidrag til fagfeltet, enten som ny teori eller nye metoder. Alle de tre prosjektene jeg har tatt for meg i denne oppgaven har utviklet nye metoder som sine bidrag til fagfeltet. Det er disse metodene som kan føres videre og anvendes av andre i senere kunstneriske arbeider, og som sørger for at den kunstneriske forskningen har verdi for andre enn bare forskeren selv.

I forhold til både kunstnerisk forskning og anvendt drama og teater er det ett spørsmål det er spesielt viktig å stille; *«(...)to what or whom drama and theatre might be applied, and for what reasons, and whose values the application of theatre-making serves and represents?»* (Nicholson, 2005, s. 5). Med dette mener hun; hvem er det som gagnes av at man bruker anvendt drama og teater som metode i ulike sammenhenger, hvilken verdi kan denne typen praksis gi som man ikke kan finne andre steder? Det samme spørsmålet stiller jeg nå til den kunstneriske forskningen.

4.3.2 Gift theory

For å gjøre det anvendte dramaets betydning tydeligere anvender Nicholson ”*gift theory”* som metode for å analysere arbeidet. Jeg vil nå anvende den samme metoden for å analysere verdien av kunstnerisk forskning.

Teorien om gaven legger til rette for at vi skal kunne anerkjenne de positive og negative aspektene ved et tema. De positive sidene viser til den generøsiteten vi utrykker, den omsorgen vi viser ovenfor andre og at den vil resultere i et godt praktisk prosjektarbeid. Våre egne interesser og hensikter med prosjektet representerer det negative. Hva forventer vi i gjengjeld for generøsiteten og omsorgen? (Nicholson, 2005, s. 160).

Men hva er egentlig *gift theory* og hva mener Nicholson med *The metaphor of the gift*? Gaven er det sosiale forholdet som oppstår mellom aktør (practitioner) og deltaker (participants), mellom den som gir og den som tar i mot. Gaven kan forstås som det som oppstår i prosessen eller som en konsekvens av produktet. Denne typen teori kan være med på å stille kritiske spørsmål som handler om hvorfor vi bør og ikke bør anvende kunstneriske verktøy som forskningsmetoder. Ved å stille denne typen spørsmål kan det bli lettere for oss å forstå våre egne intensjoner med arbeidet og hva vi egentlig forventer å få i gjengjeld.

Marcel Mauss er en av teoretikerne Nicholson bruker for å forklare de negative aspektene som anvendelse av gift theory trekker frem. Mauss var en fransk sosialantropolog som undersøkte ulike tradisjoner for utveksling av gaver i arkaiske samfunn, og han oppdaget at når man oversatte ordet «Gift» fra tysk til engelsk så fikk man både *poison* og *present* som alternativer (Nicholson, 2005, s. 160). Dette bruker han til å understreke, at det å gi en gave ikke nødvendigvis bare er positivt, men at det kan ligge en svært egoistisk hensikt bak, hvor giver er mer opptatt av at mottaker nå står i gjeld til en. Ved å motta en slik gave blir man bundet i en sosial forpliktelse, i den forstand at man føler seg tvunget til å gi noe tilbake. En gave kan aldri mottas uten skepsis fordi mottaker aldri kan være sikker på om gaven ble gitt ubetinget (present) eller ikke (poison) (Nicholson, 2005).

Denne måten å tenke på kan resultere i at ingen av partene, hverken giver eller mottaker blir fornøyde, de vil alltid stå i gjeld til hverandre. Derfor trekker også Nicholson inn andre teorier som utfordrer Mauss` teori om gaveutveksling. En av disse er Jaques Darrida som påstår at «(...) a gift is voluntary and unconditionally (...)» (Nicholson 2005, s. 162). Med dette mener han at en gave blir gitt uselvisk, men det er en hake. Gaven er bare uselvisk når den blir gitt uten at det blir forklart at det er en gave. Bare da har den full verdi. I det øyeblikk en handling blir forstått som en gave, har den ikke lenger noen verdi, fordi det da forventes det noe i gjengjeld.

Gaven som kunstnerisk forskning representerer den kunnskapen forskningen produserer og som er til nytte for fagfeltet. Problematiseringen av kunstnerisk forskning blir tydelig i Kvams kommentar om at man får penger for å forske på seg selv. Så er hva er målet med en kunstnerisk forskning? Skal forskeren bruke tre år på selvrealisering og selvutvikling? Eller er meningen med kunstnerisk forskning å produsere ny kunnskap til fagfeltet? Jeg vil nå presentere Njål Sparbo og hans doktorgradsprosjekt ”Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming”, og se det i lys av gift theory.

4.3.3 Njål Sparbo - ”Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming”

Njål Sparbo er utdannet innenfor klassisk sang. I 2009 startet han som stipendiat i program for kunstnerisk utviklingsarbeid og han fullførte prosjektet våren 2014.

Sparbo tok utgangspunkt i problemstillingen *”Kan en psykofysisk tilnærming til sang på scenen bidra til å vitalisere passive partier og spenne av stive partier i den helheten som består av kropp, psyke, følelsesliv, personlighet, vokalteknikk, selvbevissthet og musikalitet”*. Prosjektet skulle utvikle nye øvelser for klassiske sangere. Øvelsene tar utgangspunkt i at kropp og psyke er like viktige faktorer i påvirkningen av det sceniske utrykket til en profesjonell, klassisk sanger. Sparbo tester problemstillingen sin gjennom tre kunstneriske faser:

1. Hva skal fremføres? Hvordan skal det fremføres?
   Kan en psykofysisk tilnærming bidra til å frigjøre kreative prosesser og selvstendige valg i planleggingsfasen av en fremføring?
2. Hvordan trenge dypere inn i det kunstneriske materialet under en innstudering?
   Kan en psykofysisk tilnærming bidra til en dypere og mer nyansert oppfatning av det musikalske, tekstlige, dramaturgiske og regimessige innhold og oppbygning i et verk?
3. Hvordan frigjøre overskudd og nærvær under selve fremføringen?
   Kan en psykofysisk tilnærming til bedre fremføringer - musikalsk og scenisk?
   (Sparbo 2013, s. 3)

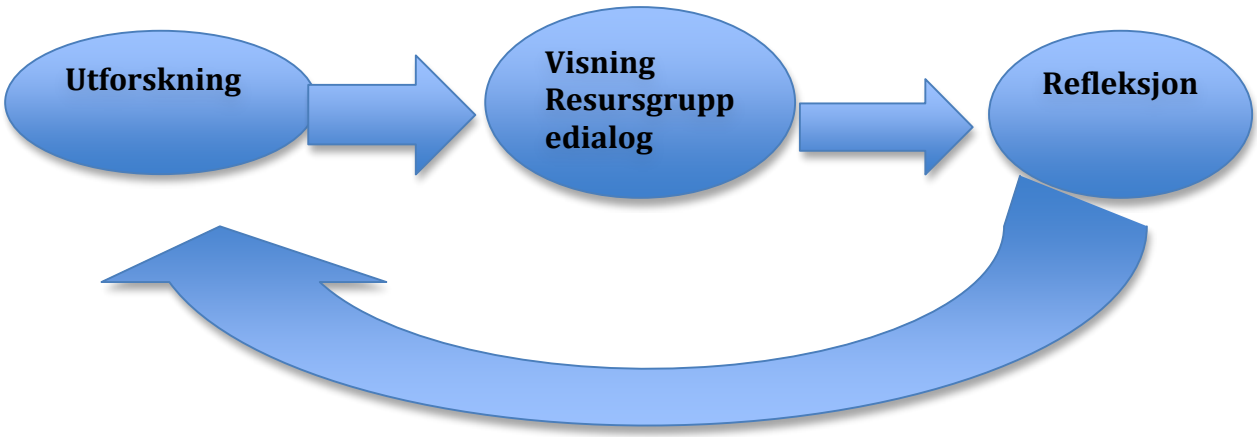
Prosjektet er tverrfaglig og bygger på teorier fra psykologi, dans og bevegelse, regi og skuespillerfaget og sang. Sparbos tanke om en psykofysisk tilnærming til sang er basert på en teori som oppstod rundt 1940 og som presenterte sammenhengen mellom menneskets soma (kropp) og psyke (tanke). Teorien handler om å se mennesket som en helhet, og dets formål er å synliggjøre hvilken påvirkning kropp og tanke har på hverandre. Han viser til at behandlinger som har fokus på både det indre følelsesliv, og det ytre fysiske liv, har større effekt enn de som isolerer de to de.

Denne tankegangen er relevant i forhold til Sparbos problemstilling, men han velger å bruke begrepet psykofysisk fordi det har større utbredelse i andre kunstneriske utdanninger, for eksempel hos Stanislavskij. Sparbo bruker teori hentet fra Stanislavskij om ”metode for handlende analyse” og ”metode for fysiske handlinger” i utviklingen av øvelser som tar utgangspunkt i det psykofysiske. I dette arbeidet jobbet Sparbo sammen med Hans Eriksen som underviser i regi ved Kunsthøgskolen i Oslo.

I tillegg til psykologi og regi jobbet Sparbo mye med ulike teorier innenfor bevegelse. Her tok han utgangspunkt i Labans teori om motsetninger. Sammen med Anne Grete Eriksen, som er professor i koreografi ved Kunsthøgskolen i Oslo, og Jan De Miranda, tidligere ballettdanser, utviklet de et øvingsprogram for sangere. Miranda har lang erfaring innenfor treningsformer som yoga og tai chi, dette er treningsformer som har fokus på indre ro, styrking av den indre muskulaturen, balansetrening og muskelkontroll.

I utvikling av sangøvelsene jobbet også Sparbo med Linda Wises teori om bruken av improvisasjon i utvikling og trening av stemmen. Det var på grunn av denne teorien at det var viktig for Sparbo at repertoaret for prosjektet ikke ble ikke satt i starten, men skulle planlegges ut i fra hva som kunne være nyttig i forhold til forskningen. Problemstillingen krever en forståelse av hvordan de ulike energibanene i kroppen samarbeider med og påvirker hverandre, og for å få denne forståelsen brukte Sparbo Reichs teorier om de vegetoterapeutiske prinsipper.

Forskningen ble basert på ulike feedbackloops som kan illustreres slik:



(Fig,2 Kanninens praktiske arbeid)

Sparbo gjennomførte seks utforskninger, hvor han i samarbeid med flere personer fra ulike fagfelt utforsket ulike tilnærminger til sangtrening. Utforskningene skulle ende i en visning for en ressursgruppe på 10-20 personer som Sparbo hadde en samtale med umiddelbart etter visningen. Ressursgruppen var på forhånd informert om hva det var ønskelig at de skulle se etter, og hva det var blitt arbeidet med i utforskningen. Etter dialogen med ressursgruppen var refleksjon neste post på programmet. Denne refleksjonen, og de tilbakemeldingene ressursgruppen hadde gitt, ble tatt med videre i neste utforskning.

I tillegg til disse utforskningene gjennomførte Sparbo flere treningsøkter sammen med Anne Grete Eriksen og Jan de Miranda for å øke bevisstheten rundt bruken av støttemuskulaturen når man synger.

For å dokumentere prosjektet ble visningen filmet, i tillegg til å være åpne for andre interesserte enn de som satt i ressursgruppen. Sparbos refleksjon over prosjektet, prosjektbeskrivelsen, anmeldelser og kommentarer til prosjektet ligger tilgjengelig for alle på Sparbos egen hjemmeside (http://sparbo.no/stipendiat/index.html). I tillegg til det som ligger tilgjengelig på nett har Sparbo også skrevet en kortfattet oppsummering av innstuderingsarbeidet og arbeidet med de psykofysiske øvelsene. Han har også undervist og holdt seminarer, kurs og foredrag som er et krav for en stipendiat ved program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Som en kartlegging av den fysiske endringen denne metoden har på deltakeren, gjennomførte Sparbo en ressursorientert kroppsundersøkelse hos fysioterapeut Berit Heir Bunkan. Resultatene av undersøkelsen er tilgjengelig i Sparbos refleksjonsskriv om prosjektet, og forandringene er tydelige. Undersøkelsen fokuserer på muskulatur, bevegelser, respirasjon og holdning. Gjennom den psykofysiske treningsformen som Sparbo gjennomførte i sine tre år som stipendiat, ser man en drastisk forandring i alle aspektene av testen.

Konklusjonen til Sparbo er at en psykofysisk tilnærming til sang på scenen er verdifullt og nyttig. Treningen skulle hjelpe sangeren til aktivt å bruke ulike muskler til ulike utrykk. Ved å arbeide ut fra Labans teori om motsetninger, blir sangeren mer bevisst på aktivisering og avspenning i muskulaturer. Også det å være bevisst på hva de andre musklene gjør, når man bruker en bestemt del av kroppen, var nyttig læring i treningsformen. I sang er det kjent at støttemuskulaturen som brukes sitter i magen, men dette kan føre til en stiv, lite fri og teatral sanger på scenen. Som et resultat av forskningen oppdaget Sparbo at det ikke er nødvendig med et statisk press på buken for å få en sterk og fin klang. Når han brukte kunnskapen fra den psykofysiske treningen om å parere muskler, stramme og slippe, strekke og slappe av, kunne han arbeide med motbevegelser som ga helt ulike klanger og utrykk i stemmen. I tillegg ga det han som sanger en frihet på scenen til å bevege seg mer, være mer aktiv på scenegulvet, uten å miste kontrollen over stemmen (Sparbo, 2013).

Njål Sparbo har i sitt prosjekt brukt kunstnerisk praksis som en nøkkelmetode i sin forskning. Uten de praktiske øvelsene, verken med trening, sangtimer eller visninger for ressursgruppen, hadde ikke resultatet blitt så overbevisende. Han kunne selvfølgelig skrevet en avhandling om

hvordan bruken av de ulike musklene påvirker stemmen vår, men uten den praktiske erfaringen ville det bare vært teorier. Sparbo har helt tydelig forsket med og gjennom kunsten for å finne en ny og bedre metode for å trene klassiske sangere. Prosjektet var tverrfaglig og forskningsmetodene baserte seg på de ulike fagfeltene som ble representert. Sparbo har dokumentert prosessen med ulike medieformer. Refleksjonen, diskusjonen og konklusjonen ble til i det kunstneriske arbeidet, i utforskningen og i samtalene med ressursgruppen og resultatet ble presentert i en kunstnerisk fremføring. Basert på dette vil jeg plassere Sparbos prosjekt innenfor kategorien " kunstnerisk forskning".

4.3.4 Kunstnerisk forskning – present or poison?

I starten av diskusjon 4.3 stilte jeg spørsmålet: Hvordan kan forskningsresultater som presenteres i en kunstnerisk form ha verdi for både deltakerne i prosjektet og andre? Med utgangspunkt i Sparbos prosjekt vil jeg nå forsøke å gi et svar på det spørsmålet med utgangspunkt i teorien om gavens negative og positive sider. Teorien om gaven som Nicholson anvender tar utgangspunkt i prosjektenes positive og negative egenskaper. Prosjektets positive side er representert av det vi ønsker å gi til andre og hvordan det fører til gode resultater i et praktisk-estetisk arbeid. Den negative siden representerer vårt ego, og hva vi personlig ønsker å få ut av arbeidet.

Njål Sparbo hadde som mål for sitt prosjekt å utvikle en ny metode for trening av klassiske sangere. For alle de som har vært i operaen, er det tydelig at det er behov for en slik trening. I mange år var det nok for operasangeren bare å kunne synge. Hvis man hadde talent var det bare å stille seg opp og vise det man kunne. I utviklingen av det modernistiske operauttrykket er spillet også blitt en viktig del av operaforestillingene, men det krever mer av operasangeren enn det gjorde før. Øvelsene som Sparbo utviklet skulle gjøre det enklere for sangerne å bevege seg fritt på scenen, uten å miste klangen og kraften i stemmen.

Nicholson stiller spørsmål om hvem et prosjekt gagner. I Sparbos tilfelle kan prosjektet ideelt sett gagne utviklingen av en ny type operasanger. En moderne operasanger, som ikke er bundet til en fast stående stilling på scenen for at stemmen skal vise seg fra sin beste side. I første omgang gagner prosjektet Sparbo selv, fordi han, gjennom trening, tilbakemeldinger fra responsgruppen har blitt en bedre sanger. Hvis det var hovedhensikten til Sparbo; at han skulle bli en veldig god operasanger så har Kvam rett når han sier at man bare forsker på seg selv. Hvis det hadde vært tilfelle hadde jeg måttet kategorisere kunstnerisk forskning som

poison.

Sparbos hovedmål var derimot ikke å utvikle seg selv som sanger, men å videreutvikle øvelser for operasangere generelt. Ved at man tar i bruk disse metodene kan man fornye operaens scenekunstneriske utrykk med mer spennende spill på scenen. Dette kan i det lange løp føre til bedre produksjoner, høyere publikumstall og bedre økonomi for Den norske opera og ballett. Dette er kanskje å trekke det litt langt, men det er ikke en umulig utvikling. Forskningens verdi blir tydelig gjennom ringvirkningene som følger etter at prosjektet er avsluttet. Alle gode kunstneriske opplevelser lever videre etter at de er over, ellers er det ingen god kunstnerisk opplevelse. Det samme gjelder for forskningsprosjekter. Forskningsprosjekter som starter en nysgjerrighet hos de som leser om det eller opplever det, som man kan med kunstnerisk forskning, det er de forskningsprosjektene som lever videre og som har en verdi utover seg selv. Når forskeren har en motivasjon om å utvikle nye metoder og teorier som kan anvendes av andre innenfor fagfeltet, så har han muligheten til å gi en gave til sine kollegaer. På den måten kan man si at prosjektet har verdi for andre enn deltakerne i prosjektet.

I følge Kvams forståelse for hva som er målet med kunstnerisk forskning; å forske på seg selv, forstår jeg det slik at han mener forskningen handler om selvrealisering og kunstnerisk og personlig utvikling. Fra et slikt ståsted er utdanningen som PKU tilbyr å anse som en *poison*. Men slik jeg ser det har PKU som mål å utdanne kunstnere som kan måle seg med internasjonal standard, i tillegg til at den forskningen man gjennomfører skal være et bidrag til fagfeltet. For meg så er det helt tydelig at kunstnerisk forskning er en gave (*present*) til fagfeltet. Alle de tre prosjektene jeg har presentert i denne oppgaven har vært med på å videreutvikle og fornye gamle metoder som er brukt i scenekunstneriske produksjoner. Dette er veien mot fornyelse av scenekunsten. For at den kunstneriske forskningens verdi skal bli tydelig for de som ikke er direkte tilknyttet fagfeltet, må det gjøres en grundig redegjørelse for hvilke metoder som anvendes, hvordan prosjektene skal dokumenteres og hva som er hovedhensikten med en slik forskning.

4.4 Kunst og forskning i høyere utdanning

I de tre foregående diskusjonene har jeg tatt for meg tre problemområder i diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning. Jeg har sett på hvilke kunstneriske verktøy som anvendes som forskningsmetoder, hvordan de er med på å produsere kunnskap

og hvordan forskningen kan dokumenteres på en tilfredsstillende måte som møter akademiske krav. Til slutt har jeg, i lys av gift theory, analysert den kunstneriske forskningens verdi utover seg selv. Jeg vil nå se på disse tre problemområdene sammen. Hvilke utfordringer fører de med seg og hvordan kan disse utfordringene løses slik at den kunstneriske forskningen kan bli anerkjent i høyere utdanning. For å undersøke forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning tar jeg utgangspunkt i Hannula m.fl. og en av metaforene de anvender i sin bok om kunstnerisk forskning.

4.4.1 Erfaringsdemokratiet

I boken *"Artistic Research – theories, methods and practices"* gjør Hannula m.fl. rede for kunstnerisk forskning og hvilken status den har i høyere utdanning i dag. For å forklare på hvilken måte kunst og forskning er begreper som hører sammen anvender de blant annet begrepet "erfaringsdemokratiet" (Democracy of experience) som metafor. De skriver:

> "*How is it possible, even in principle, to claim that the two terms, "art" and "research" og together, not to mention to claim that "artistic research" forms a practice that is viable and coherent?(...) First of all, one must think that experience will not agree to divide it self up – and does not " naturally" divide – into the compartments of art and research. Secondly, one must show that the lack of such division does not mean the watering down of the best aims of artistry and research"* (Hannula, m.fl., 2005, s. 25).

Hannula m.fl. gjør her rede for hvorfor kunstnerisk forskningsprosjekt bør forstås som et erfaringsdemokrati. Det de mener er at den kunstneriske forskningen er en holistisk erfaring og bør derfor ha et demokratisk forhold mellom de ulike erfaringene, praktisk, intellektuell og analytisk (for å bruke Baumgartens begreper). I et kunstnerisk forskningsprosjekt er det for eksempel vanlig at man skiller mellom de ulike rollene forskeren har. Det kan for eksempel være forsker og kunster eller forsker, kunstner og pedagog. For de tre kunstner-forskerne jeg har tatt utgangspunkt i her, betyr det forholdet mellom regissør, forsker og pedagog for Tyra Tønnessen. For Mikko Kanninen dreier det seg om rollen som regissør, skuespiller og forsker og for Njål Sparbo, forholdet mellom sanger og forsker. For å komme videre innenfor forskningen skriver Hannula m.fl. at vi må forstå de ulike rollene som én erfaringskilde fordi de tilsammen utgjør *én* sammenlagt erfaring hos oss som menneske (2005, s. 30)

Hvilken rolle kommer først hos de tre kunster-forskerne? Hvilken erfaringskilde er den viktigste, og kommer dette til syne gjennom forskningsresultatet? Som Vassenden (2013) skriver i sin vurdering av den kritiske refleksjonen, er tekstene preget av å være svært

selvbiografiske og narrative. Han bruker også sjangrene journal og rapport om refleksjonene. Han skriver at den generelle tendensen til å presentere først og deretter kommentere er tydelig i de tekstene han har lest. Dette kan være et tegn på at kunstnerens erfaringer (regissøren, billedkunstneren, designeren, skuespillere, ol.) kommer først, og at forskningsarbeidet faller litt i bakgrunnen. Her kommer vi igjen tilbake til dette med klare retningslinjer for hvordan det kritiske refleksjonsnotatet skal være. Hvem skal det være for og hva skal det fortelle?

Når det gjelder Sparbo, Tønnessen og Kanninen syns jeg de har gjort rede for prosjektene sine på en god måte. Jeg fikk en god oversikt over hvordan de hadde arbeidet og hvordan de kom frem til det endelige resultatet. De ble alle drevet av en kunstnerisk vilje til å utvikle noe nytt som kunne være med på å fornye og forbedre den moderne scenekunsten. Jeg tror at en slik vilje vil være med på å forbedre forholdet mellom de ulike erfaringskildene som oppstår i et kunstnerisk forskningsprosjekt. Man kan si at det handler om å ville begge deler like mye. Både å skape et kunstnerisk produkt og sørge for at det man arbeider med har en betydning utover det kunstneriske produktet. På den måten, ved å anerkjenne at det kunstneriske produktet har en verdi utover seg selv, kan man jevne ut forholdene mellom forskerens ulike roller og se på de ulike erfaringene som én erfaring.

En annen viktig faktor ved erfaringsdemokratiet er forholdet mellom de ulike vitenskapene. Hannula m.fl. mener at det skillet som står mellom retningene i dag må glattes ut, slik at hierarkiet forsvinner og alle forskningsretningene stiller likt. Dette betyr altså at ingen retning har plass over de andre, slik som fysikken har plass over biologi og kjemi i dag (Hannula, Souranta og Vardén 2005, s. 27) Dette betyr at vi må kunne se vitenskapenes ulikheter som styrker, og vi må ha fokus på hva som er hver enkelt vitenskaps forskningsinteresse og hensikt. Slik kan vi rive ned hierarkiet, fordi ingen forskning vil lenger være den "riktige" forskningen. Erfaringsdemokratiet handler om forskerens evne til å se de ulike erfaringene han gjør seg som en helhet, og det handler om de ulike forskningsretningenes evne til å ta stilling til hverandres metoder og resultater som likeverdige.

Slik sett har tankene om erfaringsdemokratiet som Hannula m.fl. (2005) presenterer en sammenheng med Habermas teori om erkjennelsesinteresser. Med denne forståelsen av hva forskning er, og hva som er viktig for hvert forskningsområde, kan vi oppnå en viss forståelse for at all forskningen er individuell og har sine spesielle styrker og svakheter. Hannula m.fl. (2005) påpeker at en slik utvikling vil tvinge det akademiske hierarkiet ned, fordi det er mulig for at alle vitenskapene kan kritisere alle, ikke bare de vitenskapene som ligger under eller på

samme nivå. Dette innebærer at vi lar være å måle de ulike metodene og teoriene mot hverandre, og har fokus på hva hvert enkelt forskningsprosjekt har som utgangspunkt og formål. Dette krever en konkret redegjørelse for hva som er den kunstneriske forskningens utgangspunkt og mål, og en forklaring på hvilke kunstneriske verktøy som kan anvendes som forskningsmetoder.

Vi må forstå kunstnerisk forskning ut fra forskningsinteresser og forskningsresultater. Denne typen forskning har helt andre forutsetninger for å bli anerkjent enn annen forskning. Kunstnerisk forskning er et nytt forskningsområde. Det betyr at man fortsatt prøver seg frem med metoder, teorier og dokumentasjonsformer. Skal vi allerede nå dømme kunstnerisk forskning som irrelevant, bare fordi forskerne famler i blinde fremdeles? Eller skal vi stole på at et fullverdig performativt forskningsparadigme en dag vil komme frem i lyset. At veien til kunnskap, som kunstnerisk forskning legger til rette for, vil være tydelig for forskere utenfor det kunstneriske fagområdet? Den viktigste oppgaven for dagens kunstneriske forskere er *"å sørge for at forskningsdataen blir en kilde til informasjon som skal fungere som en katalysator for en teoretisk diskusjon, ikke bare som en beskrivelse av virkeligheten"* (Hannula m.fl., 2005, s. 159).

4.4.2 Kunstfagenes kompetanseutvikling

Diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning handler ikke egentlig om å få kunstnerisk forskning godkjent som en vitenskap. Det handler om å få kunstnerisk forskning anerkjent, og ikke undervurdert i høyere utdanning. Det handler om å få erfaringsdemokratiet som Hannula m.fl.(2005) skriver om til å bli en del av den akademiske hverdagen. På hvilken måte kan vi sørge for at hierarkiet mellom de ulike vitenskapene blir jevnet ut?

Kunstnerisk forskning tar utgangspunkt i et kunstnerisk prosjekt og oppsøker fenomenet der det er i sitt naturlige miljø. Dette er en del av den fenomenologiske tankegangen som man også finner igjen i de estetiske teoriene. Den estetisk-teoretiske holdningen som har blitt presentert i denne oppgaven kan være med på å gi et utgangspunkt for kunstnerisk forskning som åpner opp for en ny innsikt og forståelse for hva denne typen forskning er og kan. Det er denne typen kunnskap jeg mener som vil være med på å sidestille de ulike vitenskapene. Hannula m.fl. skriver:

> "*We feel that considerations having to do with methodology of practice-based research might have an influence on the limits of practice-based research proper, especially*

> *when it comes to the interpretation of the ideals of science. This is beacause in practice-based research the ideals of openness and criticality can not be achieved by the methods used in "traditional" natural science. By interpreting the ideals of openness and criticality from the vantage point of a democracy of experience, artistic research may have an effect on other types of research*" (Hannula m.fl., 2005, s. 25).

Dette betyr at vi må kartlegge og gjøre rede for den kunstneriske forskningens metodologi og hensikt. Vi må tydeliggjøre hvilke kunnskaper og ferdigheter et kunstnerisk forskingsprosjekt kan bidra med, ikke bare til sitt eget fagfelt, men også til andre. Nancy Kindelan skriver om nettopp dette i boken "*Artistic Literacy. Theatre studies and a contemporary liberal education"* (2015).

Nancy Kindelan skriver om hvordan andre fagområder, i høyere utdanning, anser drama og teater som et useriøst akademisk fag som bare er til for å lage underholdning til ulike arrangementer i regi av utdanningsinstitusjonen. For eksempel åpninger av seminarer eller ulike feiringer ved utdanningsinstitusjonene. Kindelan redegjør gjennom hele boken for alle de kunnskaper og ferdigheter som en drama- og teaterstudent tilegner seg. Dette er kunnskaper og ferdigheter som forbereder oss på den moderne virkeligheten og et moderne arbeidsmarked forklarer hun (Kindelan, 2015).

Kindelan er professor i teatervitenskap ved North Western University i USA. Det er tydelig av boken at Kindelan mener at de estetiske fagene, teater spesielt, blir undervurdert i en akademisk sammenheng. Hun skriver at dette delvis kommer av at teaterprogrammene blir ansett som en "extracurricular" aktivitet, og som et resultat av dette ikke blir anerkjent som et "ekte" fag i høyere utdanning.

> "*As a result, many believe that theatre , as a dicipline, is not on par with other academic fields and that the theatre curriculum and its concominant activities lack the intellectual rigor and substance to cultivate the critical skills, creative capacities, and learning strategies that are key components of a contermporary liberal education"* (Kindelan 2015, s. 9 (IX).

Slik hun ser det blir fagets eneste funksjon å lage underholdning på campus. Det må skje en endring i disse holdning og Kindelan kaller boken sin for "*A call to action*" (Kindelan, 2015, s. 10 (X). Hensikten med boken er å synliggjøre hvilke kunnskaper en teaterstudent tilegner seg gjennom en høyere kunstnerisk utdanning og at denne kunnskapen, ikke utelukkende, er tilknyttet det kunstneriske fagfeltet. Kindelans mål er å formidle den "usynlige" kunnskapen og forklare hvordan den kan være nyttig, også i andre yrker (Kindelan, 2015, s. 4).

For å gjøre den tause kunnskapen tydelig, for de som ikke er direkte tilknyttet de estetiske fagene i høyere utdanning, er det viktig å gjøre rede for hvilke verdifulle egenskaper en kunststudent utvikler. Det kan for eksempel være ledelse, pedagogiske ferdigheter, innovasjon og kreativitet, for å nevne noen (Kindelan, 2015, s. 13).

Målsettingen for program for kunstnerisk utviklingsarbeids stipendiatprogram er at den *"(...)skal kvalifisere for kunstnerisk virksomhet, undervisnings- og forskningsstillinger innen høyere kunstutdanning og for annet arbeid i samfunnet hvor det stilles store krav til kunstnerisk kompetanse og innsikt"* (Reglement for stipendiatprogrammet, 2010). Målet for denne typen kunstnerisk forskning er både praktisk, faglig og pedagogisk. Hensikten er blant annet å utvikle nye pedagogiske undervisningsopplegg, både for drama som eget fag, men også for drama som metode i andre fag. Det kan også være med på å forbedre øvelser for skuespillere, sangere eller dansere, slik at de utøvende kunstnerne kan utføre jobben sin på en best mulig måte, som det er gitt eksempler på i denne masteroppgaven.

Hensikten med forskningen Njål Sparbo gjennomførte var å utvikle en ny metode som hjelper sangerne til å bli mer fleksible på scenen, uten å miste det sangtekniske fortrinnet de har. Det teoretiske utgangspunktet var tverrfaglig, men forskningens mål var kunstnerisk. Han anvendte metoder fra skuespillertrening, dans og koreografi, og fra sangtrening. Ved å bruke disse metodene får Sparbo muligheten til å prøve ut forskjellige metoder sammen, og på den måten utvikle den beste sammensetningen.

Kanninen og Tønnessen bruker begge regiverktøy i sin forskning, men på ulike måter. Tønnessen arbeider med å utvikle et bedre samarbeid sammen med skuespillerne, gjennom Stanislavskijs improvisasjonsmetoder. Kanninen arbeider tverrfaglig og kombinerer tradisjonell karakterutvikling med moderne arkitektur. De tre prosjektene viser hvordan ulike kunstneriske metoder, sangtrening, skuespillertrening og regi kan brukes for å undersøke forskningsspørsmål. Og enda finnes det flere kunstneriske verktøy som kan anvendes.
I en scenisk produksjon er det flere ulike prosjektmedarbeidere som har hver sine ansvarsområder. Sammen lager man en forestilling, og i produksjonsperioden prøver man ut ulike sceniske og kunstneriske utrykk. Det kan være at regissøren gir skuespillerne i oppgave å prøve ut flere ulike spillestiler (for eksempel absurd eller realistisk), man forsøker ulike lys og lydinnstillinger eller forskjellige typer tilnærming til den dramatiske teksten (fysisk eller verbalt). Alle disse tingene er med på å forme en forestilling slik at den kommuniserer med publikum og fremmer det budskapet som regissøren ønsker.

Når Njål Sparbo, Tyra Tønnessen og Mikko Kanninen gjennomfører kunstneriske forskningsprosjekter, hvor de tar utgangspunkt i kunstneriske verktøy, er de med på å forbedre, utvikle og fornye de metodene som blir brukt for å skape et scenisk utrykk. Det er de samme metodene kunstnerne bruker for å svare på problemstillingene til forskningsprosjektene. Den praksisen som de kunstneriske verktøyene legger til rette for er svært nyttig for den kunstneriske forskningen.

Kunstnerisk forskning tilhører det performative forskningsparadigme. Hvis man skal forstå begrepet forskning med Habermas som teoretiske grunnlag, så er det performative forskningsparadigme godt kvalifisert til å kategoriseres som forskning. Kunstnerisk forskning kan ikke etterprøves, men det behøver den da heller ikke. For hensikten med forskningen er ikke å skulle finne den absolutte sannhet. Den kunstneriske forskningen ønsker å utvikle nye metoder og teorier. Den ønsker å være med på å forbedre fagfeltet med hjelp av egne metoder. Det kan være at begrepet utviklingsarbeid beskriver godt det arbeidet som gjøres gjennom kunstnerisk forskning, men hvis det skal være et begrep som anvendes i akademia, og som betegner utdanninger som er godkjent som doktorgrader, burde det ikke da være sånn at også de får en doktortittel ved endt utdanning? Jeg stiller bare spørsmålet, fordi det er noe det er verdt å tenke over. Og det får meg til å undres over hva splittelsen av kreering sier om forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning?

4.4.3 Det hierarkiske forholdet mellom utviklingsarbeid og forskning

Det er allerede fastslått i denne oppgaven at det finnes et hierarki i akademia som skaper et uønsket maktforhold. Hannula m.fl.(2005) ønsker at vi skal legge til rette for, og forsøke å jevne ut dette hierarkiet. I slutten av sin bok har de skrevet noen retningslinjer for utdanningsinstitusjonene som kan veilede i det videre arbeidet mot en akademisk anerkjent kunstnerisk forskningstradisjon. Jeg vil gjengi de fem punktene kort, og deretter forklare nærmere hva dette arbeidet vil gå ut på.

> *"1. Baser faget på at forskningen skal være selvkritiserende og selvreflekterende. Definere mål for forskningen som skal representere hva forskningen skal brukes til(pedagogiske metoder, kunstneriske metoder, historisk forståelse osv), ikke hvilke metoder som har vært brukt i forskningsarbeidet.*
>
> *2. Tilby samarbeid, deltakelse i eksperimentelle forskningsprosjekter hvor det er like åpent for å feile som det er for å lykkes. Det skal være åpent for å prøve ut nye metoder og nye former for formidling av forskningsresultater.*

3. Oppfordre doktorgradsstipendiater til å samarbeidet med hverandre slik at man får diskutert de teoretiske aspektene ved kunstnerisk forskning noen andre og på den måten styrker det kritiske og reflekterende etterarbeidet.

4. Forskeren skal tydelig gjøre rede for hvilke mål man har med utdanningen og hvilke konsekvenser har disse målene? (Hva blir man, hvor kan man arbeide, hvilke kunnskaper og ferdigheter får man)

5. Ta vare på det faktum at den kunstneriske forskningen er uforutsigbar. Tørre å stå i det mens det pågår og ikke ha fokus på hvordan forskningsresultatet skal bli, men hvordan forskningen skjer akkurat nå" (Fritt oversatt. Hannula m.fl. 2005, s.163-164).

Retningslinjene for dette arbeidet legger til rette for utviklingen av erfaringsdemokratiet. Dette vil igjen være viktig for den akademiske fremtiden for kunstnerisk forskning og det performative forskningsparadigme. Institusjonene må sørge for å gjøre forskningens interessenter klare og tydelige for utenforstående. For å klare det må det gjøres rede for hvilke hensikter forskningen har og hvordan man kan oppnå de målene man har satt seg.
Det kan være flere ting som kan tydeliggjøre hvorfor kunstnerisk forskning anvender kunstneriske verktøy som forskningsmetoder, og hvorfor det er hensiktsmessig. Dette kan være blant annet gjennom en grundig gjennomgang av begrepene som brukes for å beskrive anvendelsen av praksis i forskning, og ved å opprette klare retningslinjer for hva som kreves av et kunstnerisk forskningsprosjekt når det gjelder gjennomføring og dokumentering.

Det er mulig å begrunne bruken av kunstneriske verktøy i forskning med estetisk teori, læringsteorier om menneskets persepsjonspreferanser, sensomotoriske læring og materiell imaginasjon. Dette hjelper oss til å forstå hvordan mennesket lærer gjennom sensomotoriske opplevelser som kan utvikles til å bli fullverdige estetiske erfaringer. For videreutviklingen av kunstnerisk forskning er det viktig å gjøre rede for hvordan og hva vi lærer gjennom det kunstneriske arbeidet.

Avslutning

5. Oppsummering

Innledningsvis i denne masteroppgaven siterte jeg Asbjørn Grønstads spørsmål *"(...) hvordan kan den praksisstyrte forskningen synliggjøre den praktiske prosessen som stilles til et tradisjonelt forskningsarbeid"* (Grønstad,2014). Etter dette har jeg gjort rede for hvilke vitenskapsteoretiske teorier og tradisjoner som ligger til grunn for utviklingen av kunstnerisk forskning. Jeg har også gjort rede for tre doktorgradsutdanninger i Norge, og drøftet tre problemområder innenfor diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning. Fokuset her var på; 1.metode, 2.dokumentasjon og 3.forskningens verdi. Jeg avsluttet kapittel 4 med en diskusjon om forholdet mellom kunst og forskning som baserte seg på de øvrige diskusjonene og drømmen om et erfaringsdemokrati. Jeg vil nå gi et kort sammendrag av de fire diskusjonene, før jeg gir noen avsluttende betraktninger og en konklusjon.

Diskusjonen om erkjennelse og kunnskapsproduksjon i forhold til kunstnerisk forskning handlet om på hvilken måte vi lærer av og gjennom et kunstnerisk arbeid. I min forståelse av begrepet forskning tok jeg utgangspunkt i Søren Kjørup (2006) som forklarer forskning som "veien til viten". Jeg beskriver da forskningsmetodene som de verktøyene som brøyter vei for kunnskapen. Jeg sammenligner denne forståelsen av forskning med en teaterproduksjon. Regissøren har en visjon med den produksjonen han skal lage og for å gjøre denne visjonen tydelig for publikum anvender man kunstneriske verktøy. Produksjonen er også en vei mot et mål. Det er kanskje ikke veien til viten, men det er veien til en meningsformidling og et budskap. På den måten kan man sammenligne forskningsprosjektet med kunstproduksjonen.

Når vi anvender kunstneriske verktøy som forskningsmetoder blir arbeidsoppgavene til de kunstneriske verktøyene doblet. De skal både frembringe et kunstnerisk produkt og de skal finne veien til ny viten. Tyra Tønnessen (2009) gjennomførte et forskningsprosjekt som skulle forbedre samarbeidsforholdet mellom skuespillerne og regissøren. Hun tok utgangspunkt i Stanislavskijs improvisasjonsmetoder og forsøkte å videreutvikle disse. Tønnessen synes det var vanskelig å arbeide med litt eldre, etablerte skuespillere fordi de ikke var vant til å arbeide i en dialogisk form med regissøren. Derfor tenkte hun at hvis man utviklet nye metoder på bakgrunn av de gamle, så ville det være enklere for skuespillerne å tilpasse seg den nye arbeidsformen. Tidligere har det vært vanlig at regissøren dikterte og skuespillerne adlød (satt på spissen selvfølgelig). I dag er det er mer vanlig at skuespillerne og regissøren arbeider sammen i en dialog. Når de arbeider sammen kan resultatet bli blant annet at skuespillerne får

et større eierforhold til forestillingen.

Tønnessen arbeidet med to grupper i forskningsarbeidet. Det var skuespillerstudenter som hun prøvde ut metodene på og profesjonelle skuespillere som fikk prøve metodene i en faktisk prøvesituasjon. På den måten fikk Tønnessen muligheten til å gjøre endringer når det var øvelser som ikke fungerte og utvikle nye øvelser som kunne være bedre. Det praktiske arbeidet er her svært viktig, fordi det viser i praksis hva det er som ikke fungerer, noe som gjør det lettere å gjøre eventuelle endringer. Jeg trekker her tråder til Erica Fischer-Lichte og den evigvarende feedbackloopen som oppstår mellom performanceartisten og tilskuerne. Kunstneren er helt avhengig av å få respons fra publikum fordi det er som driver forestillingen videre. På samme måte er det med kunstner-forskeren. Tønnessen er avhengig av å få respons fra skuespillerne om hvordan de syns det er å arbeide med metodene, både negativt og positivt.

I en teaterproduksjon er det viktig å prøve ut ulike utrykk på scenen før man bestemmer seg for det endelige utrykket. Det går ikke an å tenke seg til hvordan en scene kommer til å utrykke seg ved bare å snakke om det, det må prøves ut. Det samme gjelder for den kunstneriske forskningen. Kunsten er også en kroppslig opplevelse, ikke bare for kunstnerne, men også for publikum. Den estetiske erkjennelsen bygger på en sanselig opplevelse og siden blir den til en fullkommen estetisk erfaring. Jeg introduserte begrepene persepsjonspreferanser og læringskanaler som er hentet fra pedagogikken for å vise til hvordan vi lærer av og gjennom kunsten og kunstnerisk forskning. Det praktiske, kunstneriske arbeidet legger til rette for stimulering av alle sansene (læringskanalene) og tar derfor hensyn til alle persepsjonspreferansene. På bakgrunn av det kan man si at kunstnerisk forskning er en ideell læringssituasjon. Det praktiske arbeidet legger også til rette for kritisk refleksjon, og endring underveis i prosessen som også stimulerer til kunnskapsproduksjon og læring.

For å bringe forskningen videre fra forskeren selv er dokumentasjonen svært viktig. Jeg skrev i starten av diskusjonen om dokumentasjon som en motvilje mot et skriftlig arbeid i et kunstnerisk forskningsprosjekt. Jeg trakk frem begrepsforklaringene av performance som forskning fra Baz Kershaw og praksis som forskning av Robin Nelson. Det jeg ønsket med diskusjonen var å utfordre denne motviljen ved å presentere en refleksjonsform som komplimenterer det kunstneriske arbeidet istedenfor å undergrave det. I program for kunstnerisk utviklingsarbeid er det obligatorisk for alle stipendiatene og levere en kritisk refleksjon, i tillegg til å produsere et kunstnerisk produkt. Denne kritiske refleksjonen er

erstatningen for en vitenskapelig avhandling. Erik Vassenden gjorde i 2014 en vurdering av den kritiske refleksjonen som form og jeg tok utgangspunkt i den for diskusjonen.

Kriteriene for den kritiske refleksjonen kan deles inn i to: regler/retningslinjer for innhold og regler for artikulering (språk, sjanger, medieform). Et punkt som Vassenden fokuserer på er refleksjonens narrative føring. Han skriver at dette kan legge begrensninger for forskeren fordi en narrativ føring forventer at man forteller en historie fra A-Å, med en begynnelse en midte og en slutt. Han begrunner dette med at en slik fremstilling av prosjektet kan være vanskelig for en kunster-forsker fordi han/hun alltid står midt oppi det. Derfor kan det være problematisk å se prosessen som en lineær hendelse.

Heli Aaltonen og Ellen Foyn Bruun (2014) forsvarer den narrative formen på den kritiske refleksjonen. De skriver at en narrativ beskrivelse av prosjektet kan gjøre det enklere for forskeren å se sammenhengen i prosjektets utvikling (årsak-virkning). Det blir lettere for en utenforstående leser å skulle sette seg inn i prosjektet og forstå dets utfall. Vassenden beskriver tre narrative sjangre som preger de fleste av de tekstene han har analysert: biografien, journalen og rapporten. Av de tre er det rapporten som er mest akademisk, fordi den bærer mer preg av at forskeren har mer avstand til prosjektet. Denne avstanden kan være både positiv og negativ i den forstand at forskeren er så tett innpå selve forskningsobjektet. Da får forskeren en helt egen nærhet til arbeidet og derfor en annen forståelse av hva som blir gjort og hvilke konsekvenser dette har. På den andre siden gjør dette det vanskelig for forskeren å skille inntrykkene og opplevelsene fra hverandre. Det er derfor en narrativ føring av refleksjonen er viktig, fordi den legger til rette for en slik sortering.

Vassenden skriver at det viktigste for videreutviklingen av den kritiske refleksjonen er å finne en oppskrift som nøye beskriver arbeidets form, språk og innhold. I reglene for den kritiske refleksjonen som gjelder for stipendiater ved PKU legges det opp til at medium for arbeidet kan velges fritt. Vassenden (2013) kommenterer at de fleste ser ut til å levere en skriftlig tekst. Jeg nevnte innledningsvis i denne oppsummering at det nå er viktig for den kritiske refleksjonen å finne en form som komplimenterer det kunstneriske arbeidet istedenfor å undergrave det.

I diskusjonen ga jeg eksempler på en slik dokumentasjon på bakgrunn av et doktorgradsprosjekt gjennomført av Mikko Kanninen (2012) fra Finland. Han har laget en webside som dokumenterer sitt forskningsprosjekt. Dette er en utradisjonell form som åpner opp for mange muligheter. Websiden er delt inn i flere essays som adresserer ulike områder i Kanninens forskning. Den kan være noe uoversiktlig i starten, men når man først blir vant til

det forstår man at dette er en god måte å dokumentere et kunstnerisk forskningsprosjekt på. Ikke bare åpnes muligheten for kontinuerlig å oppdatere forskningen, men man får også muligheten til å spre den over hele verden. Kanninen har lagt inn en del bilder, videoer og linker i tekstene sine som fungerer som illustrasjoner til den skrevne teksten. Han får formidlet på en god måte hvilke metoder han har anvendt i prosjektet, hvilke teorier han har tatt utgangspunkt i og hvordan forskningen har foregått.

Den kritiske refleksjonens oppgave er å kartlegge forskningsprosjektet, hvilke metoder og teorier har kandidaten anvendt og hvilke problemområder har han/hun undersøkt. I tillegg skal refleksjonen dokumentere prosjektets praktiske arbeid, analysere, kritisere og reflektere over de metodene som har vært anvendt og til slutt, hvilke konsekvenser de har hatt for forskningsresultatet. Alt dette finnes på Kanninens webside (http://mikkokanninen.com/new/en/).

I et kunstnerisk forskningsprosjekt skjer forskningen i det kunstneriske arbeidet og forskningsresultatene blir presentert gjennom det kunstneriske produktet. Ved «the school of Communication, Media and Theatre – University of Tampere», hvor Kanninen tok sin utdanning, blir det kunstneriske arbeidet og den skriftlige refleksjonen vurdert som *ett* arbeid. Og sammen tilfredsstiller de de akademiske kravene som stilles til en kandidat som får tildelt doktortittel ved endt utdanning. Ved å anerkjenne at kunstnerisk forskning faktisk *er* forskning, kan man se bort fra behovet for at kandidaten i etterkant skriver en vitenskapelig avhandling, og tenke at det er tilstrekkelig med en kritisk refleksjon som gjør rede for forskningsprosess, metoder, teorier og forskningsfunn.

Det største avviket mellom forskning og utviklingsarbeid er at en stipendiat ved PKU ikke leverer en tradisjonell, vitenskapelig avhandling. Denne faktoren er særlig viktig for diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning, fordi det ofte er mangelen på den vitenskapelige avhandlingen som svekker forskningens troverdighet og verdi. Da er det viktig å huske på hva som er forskningens interesser og mål. Den kunstneriske forskningen gjennomføres med andre metoder og presenteres gjennom andre medier, men det betyr ikke at innholdet er mindre verdt eller av dårligere vitenskapelig kvalitet.

Hensikten med den kunstneriske forskningen er å utvikle nye teorier og metoder som kan være nyttige bidrag til det kunstneriske fagfeltet. Hvordan kan man vurdere om et kunstnerisk forskningsprosjekt møter de kravene som stilles til forskning, og om den svarer til sin hensikt? For å svare på disse spørsmålene anvendte jeg den sosialantropologiske teorien om gaven som Helen Nicholson (2005) introduserer i sin analyse av anvendt drama og teater.

Sammenhengen mellom anvendt drama og kunstnerisk forskning kan begrunnes i at de begge har tatt kunsten ut av kunstinstitusjonen for å legge til rette for at kunsten har en verdi utover seg selv. For å analysere denne verdien anvender Nicholson, som nevnt ovenfor, teorien om gaven. Denne teorien introduserer oss for gavens positive og negative egenskaper. En gave som blir overlevert med den hensikt at mottakeren står i gjeld til giveren er ikke en gave, men en «poison». En uselvisk gave derimot blir overlevert til mottakeren uten baktanker.

I starten av diskusjonen trakk jeg igjen frem Thomas Kvam og hans meninger om program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Kvam ytrer at den kunstneriske forskeren bare forsker på seg selv og på egen praksis. Jeg tok utgangspunkt i denne meningen som den kunstneriske forskningens «poison». Forskningens positive egenskaper ble representert av Njål Sparbos forskningsprosjekt hvor han utviklet en ny treningsmetode for profesjonelle operasangere.

Njål Sparbo tok utgangspunkt i et holistisk menneskesyn når han startet på sitt forskningsprosjekt. For de nye metodene han utviklet tok han i bruk treningsmetoder som kombinerer tanken med kroppen. Dette gjorde det mulig for sangeren å ha et annet fokus på kroppen mens han synger. En av oppdagelsene Sparbo gjorde var at man som sanger ikke behøver et konstant trykk på buken for å holde en ren og klar tone. Hvis Sparbo gjennomførte dette prosjektet kun for å bli en bedre sanger selv, så kan jeg forstå at Kvam mener at kunstnerisk forskning er å forske på seg selv. Men Sparbo ønsker å dele metoden med andre, slik at også andre operasangere kan ha nytte av den og på den måten åpner de opp for en ny generasjon operasangere. Det er verdien av den kunstneriske forskningen, når forskningen utvikler metoder og teorier som gagner fagfeltet og når dets ringvirkninger også påvirker andre områder. Utviklingen av ny generasjon operasangere åpner opp for et helt nytt utrykk hvor sangerne blir mer og mer skuespillere, i tillegg til sangere. Det betyr et større spillerom for regissøren i starten av produksjonsprosessen, samtidig som det skaper en friere og løsere operasanger.

Vurderingen av verdien av kunstnerisk forskning er «present» eller «poison», og diskusjonen om metoder og dokumentasjon er alle med på å fremme bruken av kunstneriske verktøy som forskningsmetoder i vitenskapelige arbeider. Men fremdeles er diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning svært aktuell. Forholdet mellom de kunstneriske fagene, og de andre akademiske fagene i høyere utdanning, er preget av et hierarki som baseres på forskningens gyldighet og verdi. Hannula m.fl. (2005) antyder at for å jevne ut dette hierarkiet

behøves et erfaringsdemokrati som ikke bare gjelder statusen til de ulike fagene, men også statusen mellom de ulike forsker-rollene man har i et kunstnerisk forskningsprosjekt.

Erfaringsdemokratiet tar utgangspunkt i at mennesket er et holistisk vesen hvor kropp og psyke henger sammen. I et kunstnerisk forskningsprosjekt er inntrykkene blandet og blir tatt opp gjennom alle våre sanser, en sensomotorisk stimulans. Til sammen utgjør alle disse inntrykkene *en* erfaring og det er derfor viktig at vi behandler den som en erfaring.

Det samme gjelder for forskerens ulike roller. I et kunstnerisk forskningsprosjekt har kunstneren flere roller og det er viktig at alle rollene får like stor plass. Men det er viktig å huske på at det alltid vil være sånn at den ene drivkraften er større enn den andre. Allikevel så må man forsøke å balansere rollene slik at forskningen ikke bare blir en undersøkelse av seg selv og eget arbeid, men blir et fullverdig forskningsarbeid hvor resultatene av arbeidet har verdi utover seg selv.

5.1 Avsluttende betraktninger

17.april 2015 ble det publisert en ny utredning om program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Arbeidsgruppen som har gjennomført utredningen skulle ”*utrede mulige strategier for at stipendiater med fullført og godkjent stipendiatprogram kan tildeles ph.d.-grad. Gruppen skal beskrive eventuelle alternativ, ikke konkludere”* (Løland m.fl., 2015, s. 3). Arbeidsgruppen tar utgangspunkt i programmet slik det står i dag. De henviser til at programmet, siden oppstarten, har vært regnet som likeverdig med doktorgradsutdanning, og at den i 2009 ble godkjent som en 3. syklus utdanning når de ytrer ”*Det som gjenstår, er å organisere stipendiatprogrammet på en slik måte at det også kan gi en formell gradsuttelling*” (Løland m.fl., 2015, s. 4).

Dette var en gledelig rapport å få tildelt en måned før jeg skulle levere denne masteroppgaven. Arbeidet med å jevne ut det hierarkiske forholdet mellom vitenskapene er begynt, og det er godt i gang. I utredningen henviser arbeidsgruppen til internasjonale modeller for doktorgradsutdanninger, spesifikt Sverige, Beliga og Nederland. Utdanningene ved alle de tre landene som er representert i rapporten legger stor vekt på avhandlingen og mindre vekt på det kunstneriske arbeidet (Løland, m.fl., 2015, s. 22-26).
Kunstnerisk forskning er utbredt over hele verden og på nettsiden www.sharenetwork.eu er det samlet informasjon om flere kunstneriske forskningsprosjekter fra flere ulike land. Her finnes det også informasjon om hvordan kunstneriske fag i høyere utdanninger er strukturert, og om de blir kreert med doktortittel eller ikke ved endt utdanning. Opprettelsen av dette samarbeidsprosjektet er også et skritt i riktig retning for å få kunstnerisk forskningsarbeid anerkjent.

I arbeidsgruppens avsluttende forslag vektlegger de at tiden er moden for opprettelsen av et gradsgivende utdanningsløp for kunst. Utdanningen bør bygges på allerede etablerte ordninger for organisering av doktorgradsutdanninger i Norge, da disse fungere godt. Men det er også viktig å videreføre det kunstneriske utviklingsarbeidet og samarbeidet som PKU allerede har startet. Utvalget viser til en viss utålmodighet blant stipendiater, stipendiatprogrammet og institusjoner for å opprette en ny ordning for kunstfagene (Løland m.fl., 2015, s.3) Arbeidsgruppen har kommet opp med følgende forslag for hvordan fremtiden til kunstnerisk utviklingsarbeid kan se ut:

”*Et alternativ er at PKU fortsetter som i dag med å tildele stipendiatstillinger innenfor de rammer som er bevilget fra KD. Dette innebærer at konkurransen om disse*

stipendiatstillingene må skje omtrent som nå, selv om det etter den beskrevne nyordningen vil være de aktuelle institusjonene som formelt tar søker opp til programmet. Institusjonene vil i tillegg fortsatt, som i dag, kunne benytte egne stipendiatstillinger" (Løland, 2015, s.31).

Dette betyr altså at programmet fortsetter som før, som et institusjonsovergripende prosjekt. Det neste alternativet forslår å legge ned stipendiatprogrammet og fordele stipendiatstillingene som tilhører programmet til institusjonene, etter hvert som de blir frigjort. Og det tredje alternativet er en kombinasjon av to første,*"(...) der en del av de 26 stipendiatstillingene PKU disponerer i dag, la oss si halvparten eller to tredjedeler, fordeles som i andre alternativ, mens de øvrige beholdes av PKU og tildeles av PKU til større KU-prosjekter innenfor prosjektstøtteordningen*"(Løland, 2015, s.31).
Det siste forslaget beskrives som en variant av alternativ 2 og 3, "*(...) på den ene siden å si at de få stipendiatstillingene PKU har i dag skal fordeles på institusjonene, jf. alt.2, mens bevilgningen til PKUs prosjektstøtte må øke så mye at det er realistisk å også dele ut midler til stipendiater i prosjektstøtten, jf.alt.3. Dette alternativet kan for så vidt snus på hodet ved å si at de stillingene PKU disponerer i dag, beholdes i PKU og disponeres innenfor prosjektprogrammet, mens KD må gi en vesentlig oppbygning av antall stipendiatstillinger til kunstfagene (til institusjonene) slik at disse fagene oppnår en rimelig likebehandling med vitenskapsfagene mht. relativt antall stillinger"* (Løland, 2015, s. 31).

Arbeidet for å fremme demokrati mellom de vitenskapelige emnene har altså begynt. Vurderingen av stipendiatprogrammet er positivt og legger frem en holdning som tydelig er rettet mot et ønske om å opprette en kunstnerisk doktorgrad som gir uttelling i tittel for de som velger denne retningen. Nettverket SHARE gjør det også mulig å holde seg oppdatert på hva som skjer med tanke på kunstnerisk forskning andre steder i verden. Prosjektet handler om å stå sammen over hele verden for å fremme en 3.syklus utdanning i kunstneriske fag. SHARE er forkortelse for "*Step-change for Higher Arts Research and Education"* (share acadmeic network). Med "step-change" menes det "ett stort skritt fremover" som skal fungere som et nøkkelmoment i arbeidet mot en høyere utdanning, hvor alle vitenskapelige emner og all forskning er anerkjent med samme utgangspunkt.

5.2 Konklusjon

Jeg startet denne masteroppgaven med en diskusjon fra www.forskerforum.no. Diskusjonene gikk ut på forholdet mellom kunst og forskning i høyere utdanning. Den baserte seg mye på

Thomas Kvams (2014) tydelige kritikk av utdanningen som tilbys av program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Kritikken ble besvart av blant annet professor Absjørn Grønstad (2014) som i artikkelen ”*Kunstnerisk vitenskap må tas på alvor”* som stiller spørsmål ved ” *korleis den praksisstyrte forskninga kan synleggjere sjøve prosessen som ligg til grunn for arbeidet og som kan danne ein slags parallell til den metodiske transperensen som normalt er eit av krava konvensjonelle forskningsarbeid lyt innfri*” (Grønstad, 2014). Det har jeg forsøkt å svare på i denne oppgaven.

Den kunstneriske forskningsprosessen må synliggjøres gjennom et kritisk reflekterende arbeid. Formen og språket for denne refleksjonen er valgfri, men det er tydelig at det er bedre å anvende andre medier enn det skriftlige. Gjennom å bruke medier som tilhører vårt eget fagfelt får vi muligheten til å komplimentere det kunstneriske arbeidet, istedenfor å undergrave det. Det gir også muligheter for å dokumentere både den kunstneriske prosessen og det kunstneriske arbeidet. Gjennom medier som film behøver man ikke forsøke å språkliggjøre kroppslige erfaringer med ord, man kan heller vise til filmen og deretter forklare hva det er man ser.

Jeg har i denne oppgaven gjort rede for hva man lærer av den kunstneriske forskningen og analysert forskningens verdi ved bruk av gift theory. Kvam antyder at et kunstnerisk forskningsprosjekt dreier seg om at kunstneren skal forske på seg selv og sitt eget arbeid. Jeg har vist i denne oppgaven at slik er det ikke, vertfall ikke for alle. Gjennom et kunstnerisk forskningsprosjekt har man en unik mulighet til å prøve ut gamle tradisjonelle metoder og fornye og forbedre dem slik at de kan være med på å utvikle det moderne kunstutrykket. Fra kunstnerisk forskning får vi på den måten nye arbeidsmetoder for kunstnere som kan bidra til å forbedre kunstutdanninger. I denne oppgaven ble det spesielt henvist til scenekunsten og tre prosjekter som har utviklet metoder for regissør, skuespiller og operasanger.

I tillegg til de kunstneriske fordelene som kan bli resultatet av et kunstnerisk forskningsprosjekt, har jeg sett på hvilke kunnskaper og ferdigheter man kan tilegne seg gjennom kunstneriske fag. Der tok jeg utgangspunkt i Nancy Kindelan og den kompetansen hun henviser til at man kan tilegne seg gjennom en kunstnerisk utdannelse. Konklusjonen hennes er at en kunststudent ikke bare forberedes til det kunstneriske arbeidsmarkedet men også til det moderne arbeidsmarkedet. Jeg vil på bakgrunn av dette si at kunstnerisk forskning ikke er «poison», slik som Kvam hevder. Det er en gave. Og denne gaven kan gagne mange, hvis den bare får rom til å gjøre det.

Edvin Østergård er også en av de som svarer til Kvams kritikk. Han foreslår at vi, istedenfor å forstå begrepet vitenskap som det amerikanske begrepet ”science”, forstår det som det tyske begrepet ”wissenschaft”. Han forstår kunstnerisk utviklingsarbeid som ”ett sett av vitenfrembringende ferdigheter på kunstens egne premisser” (Østergård, 2014) Og det er akkurat det vi er ute etter.

Det viktigste for det performative forskningsparadigmets fremtid er ikke å bli godkjent som en vitenskap, men anerkjent for det arbeidet som gjøres. For å si det med Østergård (2014), kunstnerisk forskning må vurderes på bakgrunn av ”*kunstens egne premisser”.* Det er sant at kunstnerisk forskning arbeider med helt andre metoder enn tradisjonelle forskningsprosjekter. Vi kan ikke komme utenom det faktum at presentasjonen av forskningsresultatet har mye å si for hvordan forskningen blir ansett, men da er det viktig at forskningens metoder, teorier og forskningsresultater blir offentliggjort slik at det kan leses og vurderes av andre forskere og akademikere. Det viktigste for den kunstneriske forskningens fremtid er at verdien av den forskningen som gjennomføres blir anerkjent og forstått.

Det er ikke viktig for kunsten å være en vitenskap, men det er viktig at hensikten med den kunstneriske forskningen blir forstått, fordi den kan ha en stor innvirkning på andre områder i samfunnet, og for andre fagområder i høyere utdanning. Diskusjonen om bruken av kunstneriske verktøy som forskning, forskningens interesser og mål kan bidra til at den implisitte kompetansen kan bli synlig for alle de som ikke er direkte tilknyttet kunstneriske fag i akademia. Gjennom grundig dokumentering av de kunstneriske forskningsprosjektene som gjennomføres og ved å sørge for at disse blir publisert slik at de blir tilgjengelig for dem som ønsker å lese dem, har man tatt et stort skritt i riktig retning for å få synliggjort denne kunnskapen.

Vi er på vei mot en annerkjennelse av kunst som forskning, men det kreves fortsatt en del arbeid, og diskusjonen om forholdet mellom kunst og forskning er fortsatt gjeldende. Det er viktig for fortsettelsen av denne utviklingen at man finner en form på den kritiske refleksjonen som skal etterfølge forskningsarbeidet, for bare på den måten kan forskningen bli tilgjengelig for andre. Det performative forskningsparadigme er fortsatt ungt, og de forskerne som beveger seg inn i dette paradigmet har ikke mange skuldre å stå på, enda. Det jeg mener er at nå står vi på skuldrene til alle de som har forsket før oss. Vi klatrer opp å står på skuldrene til ulike filosofer, vitenskapsteoretikere og forskere og vi tar utgangspunkt i deres kunnskap når gjennomfører vår egen forskning. I denne masteroppgaven har jeg for eksempel stått på skuldre til estetiske teoretikere og teatervitere som Helen Nicholson, Mika Hannula

osv, som alle har en mening om hvor den kunstneriske forskningen kommer fra og hvordan kunstneriske forskningsprosjekter bør/skal/kan gjennomføres. Nå må vi sørge for at det dukker opp nye skuldrene som vi kan stå på og vi må passe på at de blir mange og at de blir sterke. På den måten kan de kunstneriske verktøyene som anvendes som forskningsmetoder beskrives og forklares og forståes av flere. Den kunstneriske forskningen er på vei opp, og hvis det går som Løland, m.fl. foreslår i utredningen om program for kunstnerisk utviklingsarbeid (2015) vil det snart skje en endring av stipendiatprogrammet. Denne endringen vil sørge for at vi får en høyere utdanning i kunstneriske fag som har fokus på kunstneriske verktøy som forskningsmetoder og som gir en formell gradsuttelling.

6. Litteraturliste

Bok

Bale, Kjersti., Bø-Rygg, Arnfinn. (2008) *Estetisk teori. En antologi.* Universitetsforlaget, Oslo.

Bastiansen, Tor. (1997) *Vitenskapsfilosofi og grunnlagsproblemer i teatervitenskapelig forskning.* Universitetet i Bergen, Teatervitenskapelig Institutt, Bergen.

Baumgarten, G, A. (1750) « Fra *Aesthetica»* i *Estetisk teori. En Antologi* (2008) redigert av K, Bale og A, Bø-Rygg, 11-31. Universitetsforlaget, Oslo.

Bial, Henry. (2007) *The performance studies reader*. Routledge, London.

Collin, Finn(red). , Køppe, Simo(red). 2012 (8 opplag) *Humanistisk videnskabsteori* DR Multimedie, Danmark.

Dewey, J [1934a] 1980. *Art as experience*. 1980 ed. Perigee Books. New York.

Dewey, J (1934b) « Å gjøre en erfaring» i *Estetisk Teori en Antologi* (2008) redigert av K, Bale og A, Bø-Rygg, 196-213. Universitetsforlaget, Oslo.

Dunn, R., Dunn, K. (1978) *Theaching students through their individual learning styles: a practical approach*. Reston Pub.Compant, Reston.

Hannula,M. J. S., Tere Vadèn (2005). *Artistic Research - theories, methods and practices*. Finland: Academy of fine arts, Helsinki. University of Gothenberg, Sweden.

Kjørup, S (2006, 7.opplag) *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Roskilde University Press, Roskilde.

Kindelan, Nancy (2012) *Artistic Literacy. Theatre studies and contemporary liberal education*. Palgrave Macmillan, New York.

Lyotard, J-F. (1988) « Det sublime og avantgarden» i *Estetisk Teori en Antologi* (2008) redigert av K, Bale og A, Bø-Rygg, 473-486. Oslo: Universitetsforlaget.

Nicholson, Helen. (2005). *Applied drama the gift of theatre*. Palgrave Macmillan, New York.

Nelson, R (Editor) (2013) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave, Basingstoke.

Dybvig, Dagfinn, D. Dybvig, Magne 2006 *Det tenkende mennesket – filosofi og vitenskapshistorie med vitenskapsteori* Tapir Akademiske Forlag, Oslo.

Fischer-Lichte, Erica (2008) *The transformative power of performance*. Routledge, New York

Kjørup, Søren. (2006)(7 opplag) *Menneskevidenskapberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskapstradition*. Roskilde Universitetsforlag, Roskilde.

Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre*. Routledge, New York

Postholm, May Britt(2005) *Kvalitativ metode - en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo, Universitetsforlaget

Rasmussen, Bjørn, Gjærum, Rikke, G. (2012) *Forestilling, framføring og forskning – metodologi i anvendt teater* Akademika forlag, Trondheim.

Ulvund, Marit. (2012) «Ekkoteater - en praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme.» *I Forestilling, framføring, forskning - metodologi i anvendt teaterforskning, redigert* av Gjærum, Rikke G. & Rasmussen, Bjørn, 51-75. Akademika forlag, Trondheim.

Sigmundsson, Hermundur,. Pedersen, Arve, V. (2000) *Motorisk utvikling*. Sebu forlan, Oslo.

Zahavi, Dan(2011)Fenomenologi. Kapittel 5 i: Finn Collin og Simo Køppe(2012) Humanistisk Videnskapsteori(2 utgave, 8 opplag) Kjøbenhavn: DR Multimedie

Vasseden, Erik. (2013) ”Hva er kritisk refleksjon? Et spørsmål om kunstnerisk forsknings, sjanger og *The exercise of making narratives about one´s own work”* Universitetet i Bergen.

Vesaas, Tarjei (1974) *Fuglane* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Worthen, W, B.(1985) ”Diciplines of the text” i *The performance studies reader* av Henry Bial. (2007) Routledge, London.

Artikler

Aaltonnen, Heli., Bruun, Ellen Foyn. (2014) ” Practice as Research in Drama and Theatre: Introducing Narrative Supervision Methodology”. I *InFormation Nordic Journal of Art and Research*. Vol,3, N 1. 52-68

Malterud, N. (2012). ”Kunstnerisk Utviklingsarbeid - nødvendig og utfordrende.” *InFormation Nordic Journal of Art and Research,* Vol 1(1), 57-68.

Hammer, A (2007) “Teater som materiell imaginasjon. Gaston Bachelards begrepsverden I møte med verdensteateret” I Peripeti nr 7. *Teatralitet*.

Haseman, Brad. (2006) A Manifesto for Performative Research. I *Media International Australia incorporating Culture and Policy*. Issue "Practice-led Research"
(no. 118) 98-106.

Fischer-Lichte, Erica (1999). *Culture as performance. Theatre history as cultural history.* Universidade Livre de Berlim.

Garborg, Arne (1905-1923) *Dagbok 1905-1923.II*. Aschehoug & Co, Oslo.

Guttormsen, Arne (2015). *Eventyr,* musikkk og urettferdighet.I *Vårt Land*.

Sparbo, Njål (2014) En refleksjon rundt Njål Sparbos stipendiatprosjekt 2009-2014. ” Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming”.

Sparbo, Njål (2013) Revidert prosjektbeskrivelse. Å synge på scenen – med en psykofysisk tilnærming”.

Tønnessen, Tyra (2009) Dokumentasjon av og kritisk refleksjon over stipendprosjektet: ” Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste” – en utvikling av Konstantin Stanislavskijs improvisasjonsmetoder.

Offentlige dokumenter

Løland, A B., Mælen, K,M., Sandborg,J,.Solvik, K., Strøm, G. (2015) *Stipendiatprogrammet og ph.d.graden. Utredning om omgjøring av stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid til gradsgivende doktorgradsprogram.* 20.4.15 http://nmh.no/resources/filesnmh/internt/fou/Kunsteriske-stipendiatprogrammet-som-Ph.D-utredning-2015.pdf

Nordisk Institutt for studier av innovasjon, f. o. u. (2012). FoU-statistikk 2012 Måling av ressursbruk til forskning og utviklingsarbeid (FoU) i helseforetak og private, ideelle sykehus. Retrieved 16.4.2015, 2015

Universitets- og høgskolerådet (2004) *Veiledende forskrift for phd utdanninger i Norge.* 12.12.14 http://www.uhr.no/documents/Veiledende_forskrift_rev2juni04.pdf

Kunnskapsdepartementet (2005a) *Lov om universiteter og høyskoler* 30.11.14 https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-04-01-15?q=doktorgrad

Kunnskapsdepartementet (2014) *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d,) ved Norges Musikkhøgskole.* 12.12.14 https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2014-10-24-1339?q=doktorgrad NMH

Kunnskapsdepartementet (2012) *Forskrift for graden philosophiae doctor (ph.d) ved Norges teknisk-vitenskapelige universitet (NTNU)* 12.12.14 https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2012-01-23-206?q=forskrift+for+graden+ph.d.+ntnu NTNU

Lovdata (udatert) *Hovedside* 12.12.14 https://lovdata.no

NOKUT (udatert) *Sikring og utvikling av utdanningskvalitet.* 15.12.14 http://www.nokut.no/no/Fakta/Utdanningskvalitet/Sikring-og-utvikling-av-utdanningskvalitet/

Websider

Forskerforum (udatert) *Hovedside* 30.4.14 http://www.forskerforum.no/

Grønstad, Asbjørn (2014) *Kunst som forskning, forskning som kunst.* 30.4.15 http://www.forskerforum.no/wip4/kunst-som-forsking-forsking-som-kunst/d.epl?id=2191887

Haseman, Brad. (2007) Tightrope writing : creative writing programs in the RQF environment. 12.3.15 http://www.textjournal.com.au/april07/haseman.htm

Kanninen, Mikko (2012) *Hovedside* 2.4.15 http://mikkokanninen.com/

Kanninan, Mikko (2012a) *Project of a body*. 2.4.15, http://mikkokanninen.com/new/en/index.html)

Kanninen, Mikko (2012b) *Abstract* 2.4.15. http://mikkokanninen.com/new/

Kanninen, Mikko (2012c) *Commedia Dell 'Arte Now!* 2.4.2015 (http://mikkokanninen.com/new/en/commediadelarte.html)

Kanninen, Mikko (2012d) *Report* 2.4.2015. (http://mikkokanninen.com/new/en/report.html)

Kanninen, Mikko (2012e) *Parametric architecture* 2.4.2015 http://mikkokanninen.com/new/en/parametric.html

Kunst- og designhøgskolen i Bergen (udatert) *Hovedside* 15.12.14 http://www.khib.no/norsk/

Landsverk, Johanne (2014) *Balansekunsten* 30.5.15 http://www.forskerforum.no/wip4/balansekunsten/d.epl?id=2185307

NTNU (udatert) *Hovedside* 15.12.14 http://www.ntnu.no/

NTNU (udatert) *Emner og kurs - estetiske fag* 15.12.14 http://www.ntnu.no/studier/phestet/kurs

NTNU (utdatert) *Ph.d.-programmet i estetiske fag* 15.12.14 http://www.ntnu.no/studier/phestet

NTNU (udatert) *Studieinformasjon Det humanistiske fakulte*t 15.12.14 http://www.ntnu.no/studieinformasjon/phd/phdkat/plan-hf.pdf

Nasjonalt Organ for Kavlitet i Utdanning *Hovedside* 10.12.14 http://www.nokut.no/no/

Norges Musikkhøgskole (udaert) *Hovedside* 12.12.14 http://nmh.no/

Norges Musikkhøgskole (udatert) *Masterstudeier* 12.12.14

http://nmh.no/studier/master

Norges Musikkhøgskole (udatert) *Kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning* 12.12.14 http://nmh.no/forskning

Norges Musikkhøgskole (udatert) *Ph.d. programmet* 12.12.14
http://nmh.no/studier/doktorgrad/phd-programmet

Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (udatert) *Stipendiatprogrammet* 20.9.14
http://artistic-research.no/stipendiatprogrammet/

University of Tampere (6.4.2015) Introduction. School of Communication, media and theatre (CMT) 2.4.2015, http://www.uta.fi/cmt/en/introduction/index.html

University of Tampere (26.08.2014) *Doctoral Dissertation. Doctoral Degree in Philosophy or Social Sciences*. 2.4.15, http://www.uta.fi/cmt/en/doctoralstudies/dissertation.html

Sparbo, Njål (udatert) *Njål Sparbo hjemmeside* 11.11.14
http://sparbo.no/stipendiat/index.html

Østergård, Edvin. (2014) *Kunstnerisk vitenskap må tas på alvor*. 30.4.15
http://www.forskerforum.no/wip4/kunstnerisk-vitenskap-maa-tas-paa-alvor/d.epl?id=2189393