



**AALBORG UNIVERSITY**  
DENMARK

**Aalborg Universitet**

## **Veje og vildveje**

*Om idealer i kunstnerisk forskning*

Friberg, Carsten; Fentz , Christine

*Published in:*  
Peripeti

*Publication date:*  
2013

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Friberg, C., & Fentz , C. (2013). Veje og vildveje: Om idealer i kunstnerisk forskning. *Peripeti*, (19), 34-48.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- ? Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- ? You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- ? You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

19 - 2013

---

Kunstnerisk udvikling/forskning



# Artikel

Veje og vildveje  
Om idealer i kunstnerisk forskning

Foto: Barbara Katzin

# Veje og vildveje

## Om idealer i kunstnerisk forskning

*Af Carsten Friberg og Christine Fentz*

I denne artikel vil vi præsentere vores syn på kunstnerisk forskning. Vores intention er dels at præsentere, hvad vi betragter som hovedtræk ved kunstnerisk forskning, dels at bidrage til debat om vigtigheden af kunstnerisk forskning, og ikke mindst redegøre for hvorfor vi mener, at begrebet kunstnerisk forskning – artistic research – bør benyttes som definition, når der er tale om regulær forskningsaktivitet, og ikke reflekterende kunstnerisk aktivitet. Vores ønske er, at kunstnerisk forskning etableres og introduceres bredere i Danmark, end det i øjeblikket er tilfældet, hvor forskningen for størstedelen er knyttet til enkelte personer og også betragtes med en del skepsis fra flere sider. Vi ser gerne det sidste gjort til skamme, og at den eksisterende forskning bliver styrket for både at sikre dens kvalitet og bringe den i bedre kontakt med verden omkring os.

Som omdrejningspunkt præsenterer vi et værk, der på én gang både er resultatet af et udviklingsarbejde og indleder et forskningsarbejde for at kunne diskutere betydningerne af udviklingsarbejde og forskning ud fra det konkrete eksempel. Vi vil operere med disse to betegnelser (kunstnerisk udviklingsarbejde og kunstnerisk forskning), og ikke med kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som vi opfatter som problematisk og uproduktivt, ja faktisk som benspænd i forhold til forskning. Dette vil vi tage op til sidst, hvor vores præsentation forhåbentlig har gjort det klart, hvorfor vi insisterer på at tale om forskning.

Vores fælles baggrund er Nordisk Sommeruniversitet (NSU). Siden 1950 har NSU dannet ramme om akademisk arbejde på tværs af faglige og nationale grænser i især Norden. Et vigtigt mål med NSU er at støtte arbejde, som ikke er fast institutionelt forankret, og som – ofte eksperimentelt – bryder grænser, og afprøver eller skaber nye tværfaglige forskningsfelter, der ikke har plads på de etablerede institutioner.

Inden for NSU har der siden 2007 været to studiekredse om kunstnerisk forskning (Practice-Based Research in Performing Arts og Artistic Research – Strategies for Embodiment), og en tredje kreds (Crossing Context: Interventions through Artistic Research) er påbegyndt i februar 2013. For arbejdet med afgrænsning, definition og udvikling af kunstnerisk forskning har NSUs forum været af stor betydning for en lang række aktører fra de nordiske og baltiske lande samt bl.a. fra Canada, Irland, England, Frankrig og Tyskland<sup>1</sup>.

Studiekredsene om kunstnerisk forskning udsprang oprindeligt af et ønske blandt konferencedeltagere om at fortsætte det definitionsarbejde som Nordscens konference Re.searching i Malmö 2006 initierede (se Elkjær 2006).

---

1) Höskolan för Scen & Musik, Göteborgs Universitet; Teaterhögskolan Helsinki; Department of Art and Design – Faculty of Arts and Media – University of Chester; Arkitektskolen Aarhus; Art & Technology, Aalborg Universitet; Medicinsk Museion; Københavns Universitet; Centre for Drama, Theatre and Performance Studies – Department of English and Drama – University of Toronto; School of Social Sciences and Humanities, University of Tampere; The Estonian Art Academy; *RMIT* University School of Architecture and Design, Melbourne; NTNU, Trondheim; Royal College of Art, London; Universitetet i Tromsø.

Deltagerne i NSUs kredse har ret forskelligartede baggrunde. Der er både tale om kunstnere (fra mange forskellige kunstfelter), der er i færd med eller har afsluttet en ph.d., som tager en master, eller som i andre rammer foretager kunstnerisk forskning eller tilegner sig mere viden om feltet og dets afgrænsninger – såvel som deltagere fra traditionelle akademiske discipliner fx kunsthistorie, filosofi og antropologi. For begge denne artikels forfattere har NSU været et vigtigt forum for åbne og lærerige diskussioner så vel som for eksperimenter. Det internationale forum har bidraget til at skabe en klar idé om, hvad der praktiseres ved mange institutioner, såvel som hvad der melder sig af faglige og strategiske overvejelser i forhold til etableringen og udøvelsen af kunstnerisk forskning.

### Om forskning

Inden vi skitserer, hvad vi forstår som grundtræk i forskning, vil det være på sin plads kort at spørge, hvad vi skal med forskning i kunstfagene?

I ganske kort form kan vi sige, at forskningens bidrag er at medvirke til at udvikle fagområderne ved fx at skabe og udvikle metoder, redskaber og uddannelse; styrke fagenes selvrefleksion for derved at præcisere og styrke deres position i forhold til dets udøvere og partnere og endelig at bidrage med viden i og uden for feltet, nationalt og internationalt (sml. fx Lotz 2003).

Udvikling af fagområderne sker ikke mindst gennem en del af det kunstneriske udviklingsarbejde; et eksempel herpå er Kobbarnagel (2011). Udviklingsarbejde som fx scenekunstneriske laboratorier bidrager med både viden og selvrefleksion. Det afgørende mht. forskning er, at den bidrager ved at indskrive arbejdet i et globalt vidensfællesskab med dets finansieringsmuligheder.

Det er vigtigt at understrege, at forskning og praksis ikke står i modsætning til hinanden, men på flere måder enten drager nytte af hinanden i et tværfagligt samarbejde, hvor forskningen beriger den kunstneriske praksis. Det kunne være ved at levere en konkret viden, eksempelvis historikerens viden om psykologiske profiler og handlingsmønstre i det 16. århundredes Venedig der kunne bidrage til at skabe en anderledes og overraskende Shylock. Det kunne også være ved, at der gøres brug af forskning fra andre felter, fx kognitiv teori om perception og hukommelse, for at informere en konkret performance, som beskrevet af Hansen & Barton (2010) i forhold til deres opsætning *Vertical City*.

Forskning og praksis som hinandens partnere har været diskuteret og praktiseret i en længere årrække inden for design og arkitektur som 'forskning gennem design' (Frayling 1993, Archer 1995, Downton 2003). Den samme diskussion er også blevet taget op i forhold til forskning i kunst af Henk Borgdorff (2006 og 2012).

Kunstnerisk forskning er en forskning, som går *gennem* den kunstneriske praksis, hvad enten forskningen praktiseres af kunstnere eller i nært samarbejde med kunstnere. Hvad dette kan betyde er næppe sagt bedre, end Kim Vincs gør det i forhold til dans:

*Dansforskning har altid og uundgåeligt impliceret en relation til praksis; men den traditionelle struktur, hvor dansen er genstand for en undersøgelse, oftest af en anden end den kunstner, der har skabt værket, bliver dekonstrueret af danskunstnere, som iværksætter praksisbaseret forskning. Dette medfører et skift fra dans som undersøgelsesobjekt til dans som undersøgelsesmiddel (Vincs 1999, 99).*

Siden forskning blev introduceret i arkitektur og design, har disse forskellige tilgange til forskning været diskuteret, og der er ingen grund til at gentage diskussionerne i forhold til kunstnerisk forskning inden for scenekunst. Til gengæld vil der være god grund til at gentage Katrine Lotz' finale efter hendes glimrende diskussion af forskning i arkitektur, hvor hun – ud over kort og

præcist at give nogle karakteristika ved forskning – også spørger, om det betyder, at alle kunstnere nu også skal til at kunne bedrive forskning:

*Om kunstnerne kan? Jamen det er da ikke dem alle sammen der skal. Forskning i human- og samfundsvidenskaberne generelt og Phd-graden i særdeleshed er da heller ikke for alle. Det er forbeholdt de perverse få, der kan leve med den nærmest skizofrene form for selvplageri, der består i at sætte sig ved siden af og betragte sig selv, sine undersøgelser, handlinger, opfindelser, argumenter og metoder og samtidig fremstille både projekt, iagttagelse og refleksion transparent og originalt (Lotz 2003, 84, kursiv i original).*

Med det som afsæt vil vi i det følgende angive nogle grundlæggende træk, som kendetegner forskning – i kort form nærmest med karakter af manifest.

### Elementer til et Manifest

I vores karakteristik af kunstnerisk forskning baserer vi os på principper, der betragtes som almindeligt anerkendt i forskningssammenhænge, og som lægger sig tæt op ad både OECD's *Frascati Manual* fra 2002 og Kulturministeriets *Forskningsstrategi* fra 2009.

I Kulturministeriets rapport angives tre principper:

*”Originalitet: at forskningen udvikler ny viden, indsigt og erkendelse”.*

*”Transparens: anvendelse af relevante metoder og teoridannelser”.*

*”Gyldighed: redegørelse for arbejdets forhold til relevante vidensområder” (Kulturministeriet 2009, 11, 42 og 56, kursiv slettet).*

For hvert princip uddybes, fx at originalitet drejer sig om ”udvikling af nye metoder, modeller, begreber og teorier [og] anvendelse af allerede eksisterende forskningsresultater og -metoder i nye sammenhænge”. Særligt skal her lægges mærke til, at ”[f]orskningsprojekter, der har karakter af afprøvning og udvikling, kan gøre brug af kunstneriske udviklingskompetencer” (ibid.).

Vi finder i det store hele disse principper nyttige som retningslinjer, og vil ikke anfægte dem. Vi vil blot i lyset af vores egne erfaringer fra bl.a. det forskningsfællesskab, vi er del af, omdøbe og tilføje lidt. Således vælger vi frem for originalitet at tale om *ny viden* fx i form af nye opdagelser, perspektiver og sammenhænge. Hvad, der betragtes som nyt, er det så det faglige fællesskabs opgave at holde selvjustits med.

Blandt andet derfor er et andet princip *transparens*. Om transparens hedder det i Kulturministeriets rapport, at ”[f]orskningsarbejdet skal objektiveres gennem anvendelse af de *for forskningsområdet* relevante metoder og teoridannelser” (ibid., kursiv tilføjet). Forskningsprocessen består af en række motiver og valg, som alle skal lægges åbent frem for det forskningsfællesskab, man deltager i. En afgørende pointe er, at det er forskningsfællesskabet, som afgør, hvilke måder at arbejde på, som er relevante. Nogle måder er almene for al forskning, men når det handler om kunstnerisk forskning, er der også andre måder, som specifikt hører til i den sammenhæng. For eksempel diskussioner om hvilke teorier der meningsfuldt kan finde anvendelse inden for den kunstneriske forskning, og om de i givet fald skal underkastes en oversættelse, eller om der skal udvikles egne teorier al den stund at teori artikulerer en given praksis og derfor må være formet af den praksis, den vil bringe til orde (Friberg 2010).

Frugtbarheden af kunstnerisk forskning i forhold til det globale forskningsfællesskab ligger ikke mindst i, at der her arbejdes på måder, som adskiller sig fra andre forskningsstrategier, og som derved bidrager med en anden og ny viden.

Legitimiteten af arbejde som forskning ligger i dokumentationen af arbejdet. Det drejer sig om permanent at blive mødt med en forventning om offentlighed, dvs. at kunne gøre rede for sine valg, sine motiver for dem, hvilke overvejelser der knyttede sig til dem, hvilke konsekvenser man så, og som begrundede at man gjorde det ene frem for det andet, osv. Det er gennem idealer om transparens, at forskningssamfundets selvjustits opretholdes, det faglige niveau holdes, og at adgangen til viden sikres.

Dette hænger direkte sammen med det tredje princip, *validitet* og *relevans*. Idet forskningen forholder sig til et fællesskab, afgør fællesskabet, om den gjorde forskning er interessant, ved at den bidrager med noget nyt og vigtigt. Fællesskabet afgør også, om det er gjort rigtigt, og om håndværket er godt nok set i forhold til det specifikke fællesskabs særlige viden.

Som det fjerde hænger dette sammen med *formidling* til det relevante forskningsfællesskab og til en interesseret offentlighed, så det bliver muligt at afgøre, om arbejdet faktisk holder, og at det er ny viden.

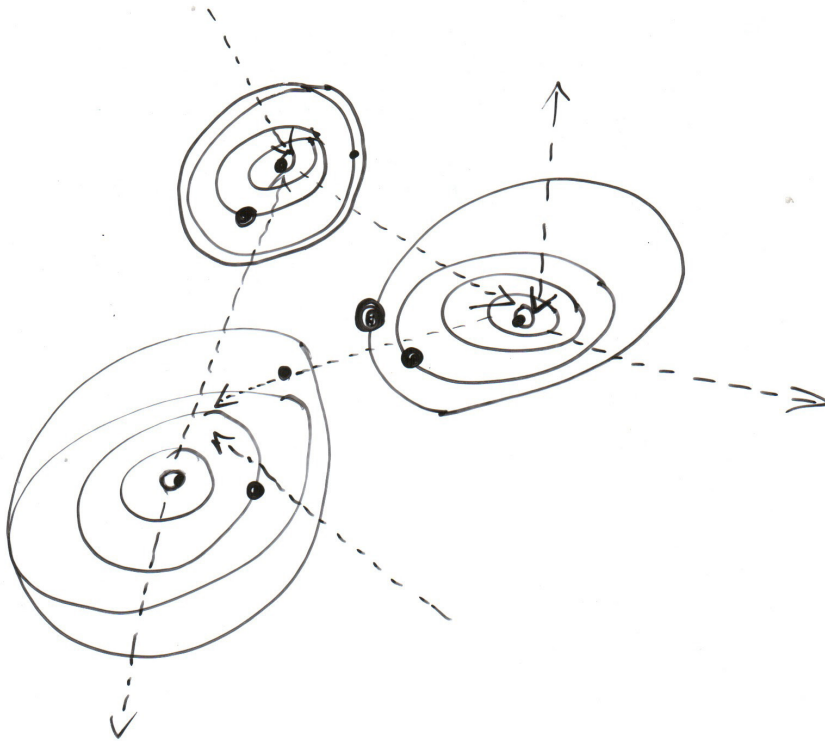
Summarisk vil vi således understrege, at kunstnerisk forskning ikke adskiller sig fra anden forskning uanset om den finder sted inden for naturvidenskaberne, samfundsvidenskaberne eller humanvidenskaberne, idet de alle deler samme grundform. Derimod adskiller kunstnerisk forskning sig fra kunstnerisk udviklingsarbejde ved at være underlagt de nævnte spilleregler, hvad udviklingsarbejdet ikke er og aldrig bør være. Afgørende er først og fremmest kravet om, at forskningen tilhører et kollektiv – forskningsfællesskabet – som til enhver tid kan bede om forklaringer og begrundelser for ens arbejde, og som også har autoriteten, hvad angår værdien af arbejdet.

Det kunstneriske udviklingsarbejde har frihed til at være personligt, dvs. man kan følge egne mål og dagsordener, uden at det skal begrundes i forhold til en relevant kontekst. Ganske vist må det ofte også forholde sig til omgivelserne bl.a. i forhold til et evt. præsentationskrav og kritikere, men der kan ikke afkræves samme form for begrundelse undervejs i processen, dvs. at det samtidigt skal opfylde kravene om at bidrage med ny viden og være transparent, validt og formidlet.

### **In the Field**

I det følgende dykker vi ned i værket *In the Field* af Christine Fentz og Secret Hotel, som er en produktionsenhed, stiftet i 1999, med base i Aarhus og med mange internationale og nationale gæstespil siden 2008. Secret Hotel kan beskrives som et rummeligt sted med mangfoldige værelser – hvor hvert rum er en unik oplevelse: Vandringsforestilling i naturen, danseperformance, dokumentarfilm, udstilling – og der skabes rum både for børn og for voksne. Paletten af forskellige aktiviteter holdes sammen af et værdigrundlag med rødder i bl.a. Arne Næss' *Deep Ecology*: At vi ikke kan gå *ud i* naturen, fordi vi selv er natur, og at vore omgivelser ikke blot skal ses som ressourcer for menneskene, idet vi er en del af hele økosystemet. *Deep Ecology* handler ikke blot om menneskets placering i naturen, men om at anskue alle dele af naturen på et ligeværdigt grundlag (Næss 1989). Ideen om adskillelse mellem menneskene og naturen skaber derimod grobund for en destruktiv tilgang til jorden og omgivelserne.

Interessen som iscenesætter og performer er her at skabe scenekunstnerisk arbejde – som udgangspunkt tværdisciplinært – der undersøger og udfordrer forholdet mellem optrædende og tilskuere. Sammen med kollegaer og folk fra andre fagområder foretages skabende kunstnerisk



Tegning: Christine Fentz

arbejde så vel som udviklingsarbejde, og primært i regi af NSU også egentlig kunstnerisk forskning funderet i det kunstneriske arbejde.

En drivkraft bag den undersøgelse, der resulterede i *In the Field*, var opfattelsen af, at de på denne planet dominerende kulturers verdenssyn synes at have mistet deres ydmyghed – eller måske har de aldrig haft den. Overordnet kunne man kalde det interesse i menneskets relation til, primært, ikke-menneskeskabte omgivelser.

I performance lecturen *In the Field* – der siden premieren i 2008 har spillet over 50 forestillinger i elleve lande på to kontinenter med lokale gæsteindslag alle disse steder – var ønsket at skabe mulighed for, at tilskuerne, kaldet gæster, kan få stimuleret både sanser og intellekt og reflektere over, hvordan vi forholder os til vore omgivelser – både menneskeskabte og ikke-menneskeskabte. Udgangspunktet for arbejdet er delvist spirituelt. Dette bruges bevidst som drivkraft, men gæsterne kan tage, hvad de vil og kan, uden løftede pegefingre. Man kan sige, at hver enkelt gæst downloader det, som vedkommende har software til, og alle får en oplevelse ud af værket uanset præferencer.

*In the Field* består grundlæggende af følgende elementer: Christine, en gammeldags overheadprojektor, fotos fra Tuva<sup>2</sup> i Sibirien og fra Danmark, max. 40 gæster på lænestole, puder, mv. samt diverse genstande, dufte, mv. Christine serverer te, når folk kommer, beder alle om at tegne deres hjem på et overhead-ark, og hun deler i de følgende 80 min. sine iagttagelser, overvejelser og erfaringer om, hvordan vi forholder os til vore omgivelser, til sted, rum og tid, hvordan vi navigerer i forskellige typer landskaber, og hvordan disse påvirker vore verdenssyn såvel som vore tidsopfattelser. Udover forskellige gæsteindslag, fx musiker, filosof, scenekunstner, får

---

2) Tuva er en republik i den russiske føderation beliggende nordvest for Mongoliet, hvortil Christine har rejst syv gange siden 2004.



gæsterne flere mindre opgaver. Alle taler sammen undervejs og afslutningsvist bliver gæsterne vækket fra en lytte-oplevelse til lyden og duften af suppeservering, der så nydes i fællesskab.

Performance lecturen undersøger forskellige verdenssyn, hvor den splittelse mellem mennesket og naturen, der kendetegner den vestlige kultur, kontrasteres med et andet syn, samtidigt med at forholdet mellem optrædende og tilskuere udfordres.

Denne kontrast er en tuvinsk praksis. Et eksempel herpå er, når det handler om at reparere en bil (med liden elektronik). Ejeren gør det for det meste selv. Han (i Tuva endnu altid en mand) reparerer bilen følgende *reglerne for bil*, og brænder dernæst en smule artisch, hellig enebær, af. Artisch bruges som en ofring og mad til ånderne, og bilejeren afbrænder det for at sikre sig, at ånderne vil lade bilen fungere vel og længe. Denne handling har intet at gøre med de mekaniske regler for bil. Hvad handler det så om? Det synes at være en form for fortløbende genforhandling og fornyelse af gode relationer med noget, man ikke kan kontrollere eller se. Handlingen er et eksempel på en tilsyneladende unødvendig handling, der synes at vise ydmyghed over for noget, man opfatter sig i eller ønsker samhørighed med, men som ikke er målbart.

*In the Field* som performance lecture er altså en invitation til refleksion, en invitation der også i sin form udfordrer splittelsen mellem passiv tilskuerrolle og sceniske handlinger. Derfor tales der heller ikke om tilskuere, men om gæster. På denne måde bliver *In the Field* brændpunkt for flere undersøgelser. Dels et filosofisk spørgsmål om vores forhold til den verden vi lever i, stille ved at udfordre det vante gennem det anderledes, det tuvinske, som i sig selv også er genstand for undersøgelse. Dels en undersøgelse af forholdet mellem optrædende og tilskuer som gør det oplagt at arbejde med deltagerbaserede eller ambiente forestillinger.

I forbindelse med typer af deltagerpositioner har den kroatisk instruktør, performer og sociolog Emil Hrvatin, nu med navnet Janez Janša, skrevet om to typer perception: Han skelner mellem *optical* perception, og hvad han kalder *topical* perception (Allsopp 1997). *Topical* laver Hrvatin/Janša af ordet topografisk – om kortlægning af landskab inklusiv dets lokalhistoriske og kulturelle kendetegn. *Optical* perception dominerer i prosceniumteatret, hvor de fleste stimuli modtages gennem øjet, mens man er placeret siddende, frontalt iagttagende. I arbejde med et udvidet teatersyn, fx hvor den traditionelle tilskuerposition udfordres, er *topical* perception i spil: Man ser ikke kun med øjet, men *ser* med hele kroppen, i og med at man har mulighed for at have flere optikker, flere fysiske positioner. Den opfattende krop, der både ser, lytter, mærker og fornemmer, bliver en del af hele det landskab, der omgiver den. Hrvatin/Janšas tilgang tager højde for, hvordan tilskuerens perception er anderledes så snart vedkommende er placeret inde i kunstværket. På et andet niveau korresponderer den også med et holistisk synspunkt: At anskue (nogle) kunstværker som et landskab der skal opleves og modtages med alle sanser – så at sige åndes og leves i. Man kunne også tale om behovet for at navigere i det enkelte kunstværk, hvilket vi vil vende tilbage til.

Dette bliver på rammende vis beskrevet af den tuvinsk-mongolske forfatter Galsan Tschinag, der med sin nomadebaggrund og uddannet i Dresden i 1960'erne kender både den vestlige og den tuvinske kultur indefra: ”Særheden ved den europæiske civilisation er, at vi skærer alting i småstykker og har svært ved at fatte helheden. At vi ikke ser os selv som en del af noget større, som et vældigt vi, men tror at vi kan afgrænse os i vort Jeg” (Bramming 2004; sml. Tschinag & Schenk 1997, 203).

### Rejseruter

En undersøgelse af mere kulturelt tilsnit kunne være foretaget via arbejdet med *In the Field* fx af forskelle og ligheder mellem to grundlæggende forskelligartede kulturer, fastboende og nomader, undersøgt med scenekunstneriske metoder. En del af de navigationsmæssige forskelle berøres da

også i selve værket, og dette ligger også til grund for den invitation til refleksion over vort forhold til omgivelserne, som gæsterne får. Men forskning ud ad denne rute ville være af en langt mere antropologisk karakter. I stedet blev et fokus selve skabelsesprocessen og dermed formatet performance lecture: Det blev til spørgsmålet om, hvordan den valgte form påvirkede den måde, som de behandlede emner blev udfoldet, komponeret med og formidlet på.

Som vi sagde indledende, er skabelsen af performance lecturen *In the Field* resultatet af et udviklingsarbejde, men sideløbende med det blev selve processen med udviklingen til et tema for undersøgelse. Denne tematisering blev igen selv en del af processen med skabelsen af *In the Field* og sideløbende til forskningsarbejde: Hvorledes fandt arbejdet sted? Hvad motiverede de forskellige valg? Kunne der siges at være en metode, som nok lå bag processen, men ikke eksplicit før end at en refleksion herover kunne afsløre den? Og ville dette så være af interesse ud over selve skabelsen af *In the Field*? Ville dette både bidrage til en forståelse af en skabende proces til udvikling af arbejdsformer for andre og til udviklingen af performance lecture som en særlig genre? Spørgsmål, der alle rækker ud over udviklingsarbejdet, og som først vil folde sig fuldt ud i en forskningssammenhæng.

Arbejdet med at finde det rette format for *In the Field* som en deltagerbaseret forestilling begyndte med en arbejdskrise, der opstod under et længere residency i Göteborg. Gennem samtaler med kollegaer stod to ting klart: Kontrasten til det fremmede (det tuvinske), som skulle være anledning til en del af deltagerens refleksion, blev også anledning til at se på arbejdsprocessen selv, idet aspekter af den nomadiske kultur åbnede for en forståelse af arbejdsprocessen. Desuden blev det åbenbart, at der parallelt til det kunstneriske arbejde også var en praksisbaseret forskningsproces i gang, i og med at selve arbejdsprocessen måtte under grundigere belysning.

Et afgørende skridt på vejen var en bemærkning fra en kollega, Torbjörn Alström: ”Du laver forskning på dig selv”. Dette åbnede for det dobbelte forløb, der kendetegner *In the Field*: Udviklingen af performance lecturen blev samtidig et forskningsarbejde. Et vigtigt aspekt af arbejdsprocessen stod efterhånden klart: Den var alt andet end lineær. Som en del af *In the Fields* skabelsesproces blev det nødvendigt at kaste mere lys på selve denne ikke-lineære proces for at bevidstgøre de benyttede metoder.

Hvad, arbejdsprocessen strukturelt kunne ligne, var netop nomadernes færden, som de ses i Tuva og hos andre nomader. Et klart billede fremkom af en spiralerende metode, nu navngivet *nomadic research*<sup>3</sup>. Denne betegnelse skyldes, at kunstnerisk forskning som aktivitet kan have strukturelle paralleller til aspekter af nomadisk liv, herunder deres migration. Nomader er meget sjældent, som nogle stadig tror, frit omrejsende. De er derimod ”fastboende” (Chatwin, 1996) på deres græsningsarealer, hvor de følger fastlagte migrationsruter alt efter årstid og ressourcer og vender tilbage til de samme bopladser. Migrationsbevægelserne er derfor spiralerende ved at lokaliteter, der migreres imellem, genbesøges igen og igen, og ved at man på den aktuelle boplads har diverse bevægelsesrutiner af både praktisk og rituel karakter. Et billede herpå kunne være spiraler på snor. [illustration]

Dette, at vende tilbage til steder og lære dem bedre at kende såvel som at undersøge noget nyt og ukendt gennem cirkulære bevægelser, meldte sig altså som et strukturelt træk ved arbejdsprocessen. En stærk parallel til den hermeneutiske cirkel i meget konkret fysisk form, men med en progression – eller mulig fordybelse – bl.a. fordi spiraler ikke forbliver på samme horisontale niveau.

Undersøgelsen af arbejdsprocessen med henblik på at skabe det rette format kunstnerisk måtte

---

3) Benyttet af Christine Fentz første gang i 2007 ved en fremlæggelse af residency-forløb under Nordscen, Stockholm.

selv følge denne proces, nu med åbne øjne og metodebevidsthed. At denne undersøgelse også kunne betragtes som forskning, gav ikke mindst et møde med dramatikeren og dramaturgen Barbro Smeds anledning til. Smeds opererede med to typer forskning: Helte-forskning og flaneur-forskning (Fentz 2010, 240). Ifølge Smeds er helte-forskning hypotesebaseret arbejde, hvor man *rejser ud* for at finde et mere eller mindre kendt resultat eller mål. Flaneur-forskning er, med Walter Benjamin i tankerne, lidt som at spadserere, hvor forskeren reagerer lydhørt på indskydelser og distraktioner undervejs. Nomadisk forskning er en videreudvikling af Flaneur-forskningen, hvor man bevidst bruger de spiralerende bevægelser inden for et givent område.

I vor NSU-studiekreds' første antologi har følgende ganger-metafor og lange sætning været benyttet i et definitionsforsøg af arbejdsprocessen bag *In the Field*: "Den ganger, jeg benytter for via tekst at rejse gennem mit arbejdslandskab, er mig-der-ser-på-mig-selv mens jeg arbejdede, og dernæst analyserer jeg mig selv, der iagttager denne iagttagelse-af-mig-selv. Og sidenhen forsøger jeg at dele noget af dette med jer, læserne" (ibid., 210). De indsigter, som *In the Field*-processen bidrog med, og som oplevelsen af værket også tilbyder, handler om en form for venligt opgør med myten om de lineære processer: Vores skolegang er struktureret efter lineær kausalitet – har man gennemgået/bestået en skoleklasse, kan man komme videre op i den næste. Men kunstnerisk arbejde og forskningsprocesser rummer uundgåeligt kaos, cirkulære bevægelser, digressioner såvel som udskydelser. Et aspekt af kunstnerisk forskning er det skift i optik og tilgange, som forekommer, når man netop veksler mellem at dykke ned i kontekst og proces og at analysere denne. Dette tilbagevendende skift har været essentielt i navigationen under tilblivelsen af *In the Field* såvel som i den praksisbaserede forskning i selve processen. Et navigationsskift, der kunne karakteriseres som en pendulerende bevægelse mellem at kende vejen og fare vild.

Med performance lecture-formatet er ønsket at stille deltagerne direkte spørgsmål og delagtiggøre dem i viden i et format, der ikke har forelæsningsens karakter, men som derimod kan rumme både deltagerinddragelse og performance-elementer. *In the Field* har en spiralerende – eller nomadisk – struktur, idet den kredser om og uddyber temaer. Arbejdet med *In the Field* åbnede en forskningsproces med dennes krav om dokumentation af og transparens for forløbet. Kun på denne måde blev det muligt at se, hvad der blev kigget efter, samt være i dialog med en omverden med fælles interesser. Og performance lecturen selv har taget aftryk af, at selve processen undervejs er blevet iagttaget, dokumenteret og gjort transparent. Dokumentationen af arbejdsprocessen og de medfølgende og efterfølgende refleksioner blev bl.a. til en antologiartikel i NSU-regi. Hverken den eller *In the Field* i sig selv er et fuldt leveret stykke forskning. Det afgørende er derimod den måde, hvorpå forskning meldte sig og blev en del af en arbejdsproces og dermed peger i retning af det både nødvendige og produktive i forskning, som forløber *gennem* en kunstnerisk proces.

### Spørgsmål til forskning

Vi har med *In the Field* ville give et eksempel på, hvad der kan være på færde i kunstnerisk forskning. På baggrund af de grundtræk ved forskning vi angav ovenfor, var tanken at vise, hvordan kunstnerisk forskning kan udføres i relation til kunstnerisk arbejde.

Med eksemplet ligger det os også på sinde at gå imod nogle problematiske forestillinger om, hvad forskning er. Det er først og fremmest forestillingen om, at forskning og kunstnerisk virke skulle være så uforenelige, at kravene, der skal honoreres, for at noget er forskning, gør så meget vold på det kunstneriske arbejde, at man er bedre tjent foruden, eller – lige så ufrugtbar – opfattelsen at kunstnerisk forskning ikke kan anskues som regulær forskning. Dertil kommer også spørgsmålet, om vi får bedre kunst af kunstnerisk forskning.

For at begynde med det sidste, så behøver koblingen ikke være så enkel, at den går fra konkret forskning til et givent værk. Bidraget fra forskningen er også at udvikle aspekter af relevans for kunsten som fx metoder og pædagogik. Sagen må desuden være at pege på, at det bliver muligt at gøre noget, som ellers ikke ville ske. Dette demonstrerer *In the Field* på to måder.

Den ene er, at det at have forskning som ramme har bevæget projektet i en retning, det ikke havde taget uden. Forskningens spilleregler har ført til eksplicit refleksion over format, metode og produktionsform. Den anden er det tværfaglige. Gennem *In the Field* berøres arbejde både af antropologisk og filosofisk karakter, nemlig i forhold til forståelsen af tvivnske normer og levevis og i forhold til refleksionen over vor egne vestlige kulturelle selvforståelser. Begge dele sker med afsæt i en kunstnerisk måde at arbejde på, som afviger fra både antropologens og filosofens og således bidrager med ny og anden viden. Kunstnerisk forskning kan også give et afkast ved at give viden fra sig til nytte for andre discipliner og på dette punkt jo også gå i dialog med de andre forskningsområder til gavn for det kunstneriske arbejde selv.

Til spørgsmålet om foreneligheden af forskning med kunstnerisk praksis må siges, at der er tale om forskellige processer med forskellige spilleregler, men et positivt svar hænger sammen med, at man ikke opfatter forskning for snævert i forhold til, *hvordan* den udøves. Fx at den skulle være knyttet til store mængder af teoretisk litteratur samt primært skrifteligt arbejde eller til kontrollerede og gentagelige eksperimenter. Forskellige forskningsområder har simpelthen forskellige forskningspraksisser (sml. Archer 1995).

Problematiske er det også, hvis man lægger forskningspolitiske strategier til grund for forestillingen om, hvad forskning er, fx at forskning er kendetegnet af klart definerede målsætninger, hypoteser, teoretiske modeller og metoder for arbejdet. Sådant arbejdes der sjældent. Ganske vist kan det ofte lyde således, fordi en forventning til en forskningsansøgning er, at der er et veldefineret mål og metoder, og fordi forskningsresultaterne som regel præsenteres sådan, når efterrationaliseringen er trådt ind. Men forskning er sjældent en målrettet aktivitet, målet er jo netop ny viden, og den kan i sagens natur sjældent udpeges på forhånd, men må findes bl.a. via diverse evt. spiralerende bevægelser. Hvordan fx formidlingen finder sted, om det sker i tekst, diagrammer, formler eller noget fjerde, er det så det enkelte forskningsområde om at vurdere (Dombois 2006, 23 f.; Borgdorff 2008, 94).

For at skabe en plads for forskning, hvor forskningen sker *gennem* kunst og design, har der siden 1990'erne været diskuteret en kategorisering i tre former. En hvor kunst er genstand; en anden hvor forskning bidrager til praksis som fx forskning i kunstpædagogik eller undersøgelse af bestemte metoder, eksempler kan her være Sjöström (2007) og Sandblad (2010); og endelig en tredje om forskning gennem praksis hvorom det i Christopher Fraylings radikale beskrivelse af forskning *for* kunst og design hedder, at det er: »[f]orskning, hvor resultatet er et artefact – hvor tænkningen så at sige er *indlejret* i artefactet, og hvor målet ikke først og fremmest er formidlet viden som verbal kommunikation, men som visuel, ikonisk eller billedelig kommunikation« (Frayling 1993, 5, kursiv i original). Hvilket sprog, der er passende for både argumentation og formidling af kunstnerisk forskning, må forskningsmiljøet selv afgøre. Lige som formler og diagrammer er passende i nogle videnskaber, så må det også tænkes, at skitser, modeller, objekter, billeder, notationer og meget andet er det i den kunstneriske forskning (Lesage 2009, 6).

Kategoriseringerne har tjent til at skabe en plads, hvori den kunstneriske forskning kan placere sig. Hvor pladsen er skabt – men i Danmark endnu til debat – handler det nu om, at rammerne skal udfyldes på baggrund af regelsættet, vi præsenterede ovenfor. Det betyder, at autoriteten for at afgøre om kunstnerisk forskning faktisk er forskning, først og fremmest ligger inden for en

kunstforskningspraksis. De standarder, som kunstnerisk forskning skal leve op til, er dem, som forskningspraksissen selv sætter, som det i disse år sker fx i forhold til [www.journalofartisticresearch.org](http://www.journalofartisticresearch.org) (JAR) (sml. Borgdorff 2012, 200 ff.).

### Transparens og motivationer

Af de forskellige regler er transparens nok den mest centrale, fordi det både er et afgørende kendetegn for en moderne forskningskultur, og fordi det kan demonstrere en kontrast til det kunstneriske udviklingsarbejde. En del af den moderne videnskabs selvforståelse hænger sammen med, at viden ikke er en personlig sag, men er bidrag til et kollektiv, og dermed at både mål og midler før eller siden skal konfronteres med andres kritiske og skeptiske spørgsmål om, hvad det bidrager med, hvorfor også andre skal have interesse i arbejdet, hvordan mellemregningerne er gjort, og om disse er gode nok. Der er her tale om, at det arbejde, som ofte findes dokumenteret i skitsebøger, dagbøger, optegnelser osv., samt fx i form af flygtige fysiske arbejdsplaner, må gøres til en del af den samlede præsentation, hvis man bevæger sig fra udviklingsarbejde til forskning. Samtidig skal det også anerkendes, at disse mellemregninger rummer forskningens tænkning (Gilbert 1998; Dombois 2006, 23 f.). Forskning drejer sig med andre ord ikke kun om at præsentere det færdige forskningsresultat, men om at præsentere dette sammen med tilblivelsesprocessen der udgøres af alle elementerne på den vej, som blev tilbagelagt for at komme til resultaterne. Andre skal kunne gennemskue ens tilbagelagte vej. Det betyder ikke, at andre skal kunne reproducere arbejdet, som ved laboratorieeksperimenter der skal kunne gentages, sådan som kravet kan være i nogle naturvidenskabelige sammenhænge. Der er blot tale om, at andre skal kunne følge tankegangen, dvs. argumentationen, så de kritisk kan evaluere den (sml. O'Donoghue 2009, 359 og 365).

På samme måde kan man i forskning ikke følge en blot personlig dagsorden, hvori man tilsidesætter andres arbejder og spørgsmål for alene at følge det mål, man sætter sig – sådan som det er muligt i kunstnerisk udviklingsarbejde. Der er ofte en personlig motivation for forskeren for vedkommendes specifikke spørgsmål; men undersøgelsen, der sættes i værk, kan ikke alene følge personlige dagsordener uden at konsultere andre arbejder.

Hvis målet fx er at beskrive, og problematisere, det moderne, vestlige menneskes forhold til de ikke-menneskeskabte fænomener i vore omgivelser, og at gøre det blandt andet gennem at opstille en kontrast til vores adfærd ved at se på fx nomaders forhold til det samme i Sibirien, så er det ikke i udgangspunktet begrundet af, at der er valgt en bestemt antropologisk metode. Det er derimod forårsaget af, at en person, Christine Fentz, stiller en række spørgsmål motiveret af hendes interesser grundet i den person, hun er, og som undervejs fx gør brug af antropologisk litteratur sammen med anden, også ikkefaglig, litteratur. Hvad der herfra kan legitimere arbejdet som forskning, er nu måden, som motivation og valg bliver begrundet på. Hvis de enkelte valg undervejs havde været arbitrære og uden en argumentation, som andre kan gennemskue og enten acceptere eller anfægte, så falder arbejdet ved vurderingen uden for forskerfællesskabet. Dette skyldes altså ikke uenighed i sagens relevans eller vigtigheden af nogle af elementerne undervejs, men alene vurderingen af måden indsigterne er tilvejebragt på.

Den vej, man har tilbagelagt for at tilvejebringe sine indsigter, hedder med et græsk ord metode. Undervejs må der jævnligt vælges, hvilken retning man tager. Det at fare vild er en nærmest obligatorisk – omend til tider frustrerende – del af forskningens ruter. At lægge disse valg og begrundelser frem for andre hører med til at gøre arbejdet transparent.

## Forskning, udviklingsarbejde og udviklingsvirksomhed

Vi har gennem artiklen valgt at tale om forskning og udviklingsarbejde, men ikke om udviklingsvirksomhed sådan som det er blevet introduceret af Kulturministeriet i rapporten fra 2012 (Kulturministeriet u.å.). Dette skal afsluttende kommenteres.

Med udviklingsarbejde tænker vi på det arbejde, der foregår i tilknytning til enhver praksis, og som forholder sig til problemer og finder løsninger. Løsninger kan være dem, der opstår i fortsat dialog med arbejdets problemer, og som der ikke tænkes videre over. Den slags løsninger har nok mere karakter af erfaringer, som vedvarende gøres og bliver en del af egen og fælles praksis. Egentlig udvikling er der så måske ikke tale om, men alligevel om at en praksis over en tid ændrer sig og heri også udvikler sig.

I en stærkere betydning af løsninger kan vi tale om dem, der følger af, at man har stillet sig mere omfattende spørgsmål. Her er der mål og måske også i større eller mindre grad en plan for, hvordan målet skal nås. For at det arbejde kan kaldes forskning, må en forskningspraksis introduceres, nemlig den der er blevet diskuteret ovenfor. Et udviklingsarbejde behøver ikke følge disse regler, men kan være et arbejde hvor man alene forfølger egne interesser uden at skele til en etableret tradition, og hvor man heller ikke dokumenterer ethvert skridt på vejen, men nok de væsentlige og for relevante partnere interessante skridt.

Da Kulturministeriet i 2009 udgav deres rapport om forskning hed det, at man senere måtte lave en udredning om udviklingsarbejde (Kulturministeriet 2009, 57). En rapport er kommet, hvori udviklingsarbejde er blevet til udviklingsvirksomhed, muligvis begrundet i at man tidligere har talt om, at et udviklingsarbejde er resultatet af udviklingsvirksomhed (Kulturministeriet 1997, 24). Det slås nu fast, at udviklingsvirksomhed erstatter både forskning og udviklingsarbejde (Kulturministeriet u.å., 17). Det, som vi her har kaldt udviklingsarbejde, er nu blevet til kunstnerisk praksis, og udviklingsvirksomhed kiler sig ind som endnu en kategori, der ikke – og det siges meget klart (ibid., 13) – må kaldes forskning. Motivet er et behov for at kunne dokumentere arbejdet på KUMs institutioner, og dette behov oversættes til en kategori, der hverken er praksis, arbejde eller forskning, men altså virksomhed.

Indholdsmæssigt finder vi det vanskeligt at forstå, hvad det er for en kategori, der skydes ind her. Kendetegnene for udviklingsvirksomhed er i fire punkter: ”placering af egen kunstnerisk praksis i forhold til eget fagområde”, ”hvordan projektet bidrager til udviklingen inden for fagområdet”, ”kritisk refleksion over proces”, ”kritisk refleksion over resultat” (ibid. 12 og 19). Intet af dette synes for alvor at komme i konflikt med idealerne for forskning. Videre hedder, at ”det afgørende er, at der sker en formidling til fagfæller i et medie, som kan anerkendes ... af fagfæller” (ibid.). Her anerkendes det, at der i praksis allerede er ”enighed om, at kunstneriske udtryk kan læses og tolkes af fagfolk, på samme måde som matematikere fx læser matematiske formler – en læsning som ikke nødvendigvis er forståelig for almenheden” (ibid., 43) og her bliver det vigtigt at pege på, at en sådan fagfællepraksis netop i disse år er under etablering i forskningssammenhæng primært i tilknytning til JAR. Allerede i forskningsrapporten hed det som allerede citeret, at ”[f]orskningsprojekter, der har karakter af afprøvning og udvikling, kan gøre brug af kunstneriske udviklingskompetencer” og videre at der skal anvendes ”de for forskningsområdet relevante metoder og teoridannelser” (Kulturministeriet 2009, 11).

Det er således vanskeligt at se, hvorvidt bestemmelserne om udviklingsvirksomhed ikke allerede er indeholdt i kravene til forskning. Omvendt er de opstillede definitioner heller ikke tilstrækkelige til at karakterisere forskning, og pointen er netop også, at definitionen af udviklingsvirksomhed skal være meget rummelig (Kulturministeriet u.å., 15). Her kan man så tænke, at den bliver så

rummelig, at indholdet bliver helt væk, eller at der ikke bliver nogen egentlig forskel mellem hverken kunstnerisk udviklingsvirksomhed og kunstnerisk arbejde eller forskning. Det sidste kan næppe være hensigten, da der forudsættes en meget radikal adskillelse af kunst og videnskab. Kunst og videnskab er forskellige erkendefelter (ibid., 5); det er forskellige processer for frembringelse af viden (ibid., 8), og de kendetegnes ved hver sin logik (ibid., 7). En århundrede lang kamp om at få kunstens virke anerkendt på lige fod med videnskabens i forhold til erkendelse kastes i vor opfattelse således bort – og så alligevel ikke, for det hedder også, at ”videnskabelig forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed i realiteten indgår i et kontinuum af forskellige former for videns- og erkendelsesproduktion” (ibid., 20). Dette er dog et meget mere frugtbart synspunkt, og det lader også til at være den egentlige intention med rapporten. Tilbage sidder man så med en undren. Dels over hvorfor der først skal graves så dyb en grøft mellem kunst og videnskab for bagefter at anbefale at udviklingsvirksomhed bliver ”anerkendt ... som en nødvendig videns- og erkendelsesproducerende aktivitet på linje med videnskabelig forskning” (ibid., 15). Dels en undren over hvorledes der er et kontinuum mellem forskellige logikker!

Endelig må peges på de vanskeligheder, der opstår i forhold til at begå sig i samarbejder hjemme og særligt internationalt, når ordet forskning bliver bandlyst (ibid., 13). Dog anerkendes det i rapporten, at udviklingsvirksomhed på engelsk hedder research. En begrundelse er, at research på engelsk har en bredere betydning end på dansk, hvor det betyder videnskabelig forskning (ibid., 17). Her aner man, at der i rapporten er opereret med et snævert begreb om videnskab, måske så snævert at det er sammenfaldende med naturvidenskab. Men vi har dog også både social- og humanvidenskab lige som vi forhåbentlig har lagt tidligere tiders kampe om anerkendelse af humanvidenskab som (ordentlig) videnskab bag os såvel som positivistiske idealer for videnskabelighed hentet i naturvidenskaberne (sml. Kjørup 1999, 100 ff.). Introduktionen af kunstnerisk forskning sker jo netop, fordi der introduceres videnskabeligt arbejde på dette felt nu. I forskningsrapporten hed det fornuftigvis også, at forskningsbegrebet er både alment og bredt, og Kirsten Hastrup blev her citeret for, at forskning er ”overordentlig varieret, fordi den altid må bøje sig i retning af den del af virkeligheden, eller det materiale, der forskes i” (Kulturministeriet 2009, 36).

Bandlysningen af forskning gør det også vanskeligt at forklare mulige samarbejdspartnere i fx andre lande, at man laver noget, der er på linje med deres forskning, men at vi blot ikke må kalde det forskning. Hvad skal man svare, når man bliver holdt fast på, om man laver forskning eller ej? Hvis det alene drejer sig om et ord, hvorfor er det så ikke godt nok på dansk, men kun på engelsk? Og hvis det ikke handler om ord, må vi vel som konsekvens forlade forsknings samarbejderne. Der vil næppe være interesse for at dele forskningsmidler med nogle, der laver noget, der er ligesom forskning, men ikke må hedde forskning.

Afsluttende må vi sige, at når vi taler for betegnelsen forskning, er det på ingen måde for at fortrænge det kunstneriske udviklingsarbejde. Der skal være plads til dette arbejde uden formelle begrænsninger, der kan skabe benspænd og fjerne lysten. Det politiske behov for akkreditering og sikring af kvalitet må man forholde sig til, men løsningen er næppe at påtvinge udviklingsarbejdet en række begrænsninger ved at gøre (noget af) det til udviklingsvirksomhed, og samtidig spænde ben for, at egentlig kunstnerisk forskning kan finde sted og benævnes som sådan.

Vores fokus har været betegnelsen forskning, bl.a. fordi vores erfaringer gennem NSU er, at der sker meget i landene omkring os, og at etableringen af forskningsområdet kunstnerisk forskning i disse år pågår i høj fart, både hvad angår formerne, såvel som hvad fagene kan og skal forvente af feltet. Hvis betegnelsen forskning ikke tages for pålydende, må man spørge sig, hvorvidt den nævnte udvikling reelt fortsætter uden synderlig dansk deltagelse. Dette er både trist og uheldigt.

## Litteratur

- Allsopp, Ric (1997). "Theatre as Landscape or Field? Performance, Visuality and Site-Specific Theatre". Aarhus Lecture March 1997. Unpublished paper.
- Archer, Bruce (1995). The Nature of Research. In *Co-design, interdisciplinary journal of design*, January, s. 6-13.
- Borgdorff, Henk (2006). *The Debate on Research in the Arts (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development* No. 02). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- , (2008). Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship. In: Torbjörn Lind (red.). *Autonomi och egenart – konstnärlig forskning söker identitet*. Årsbok KFoU, Stockholm: Vetenskapsrådet.
- , (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Bramming, Pernille (2004). Jordkloden er som mit hoved. In *Bøger, Weekendavisen* 30. april-5. maj.
- Chatwin, Bruce (1996). *En studie i rastløshed*. Samlerens Bogklub.
- Dombois, Florian (2006). Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. In: Hochschule der Künste Bern (red.). *HKB/HEAB*, Bern.
- Downton, Peter (2003). *Design Research*. Melbourne: RMIT University Press.
- Elkjær, Lisbeth (2006). *Re.Searching – om praksisbaseret forskning i scenekunst*. Nordscen – documentation book, NordScen – Nordisk center for scenekunst.
- Fentz, Christine (2010). Nomadic Research and Tools for Travelling. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press.
- Frayling, Christopher (1993). Research in Art and Design. In: *Royal College of Art Research Paper*, I, s. 1-5.
- Friberg, Carsten (2010). The Question of Theory in Architectural Research. In: Hilde Heynen & Alex Rauta (red.). *EAAE Transactions on Architectural Education no 43. Proceedings of Four EAAE-ENSHA Subnetwork Workshops on Architectural Theory. Hasselt (2006), Trondheim (2007), Lisbon (2008), Fribourg (2009)*.
- Gilbert, Jean (1998). Legitimising Sketchbooks as a Research Tool in an Academic Setting. *International Journal of Art and Design Education*, vol 17, hæfte 3, pp. 255-266.
- Hansen, Pil & Bruce Barton (2010). Research-Based Practice. Situating *Vertical City* Between Artistic Development and Applied Cognitive Science. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts* Malmö: NSU Press.
- Kjørup, Søren (1999). *Menneskevidenskaberne. Paradigmer og traditioner i humanioras videnskabersteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kobbernagel, Lene (2011). *Kompositorisk metode i Charlotte Munksøs, Ralf Richardt Strøbøchs og Barbara Wilsons optik*. Statens Teaterskole.
- Kulturministeriet (1997). *Kulturens forskning 1994-2000 – en handlingsplan fra Kulturministeriets Forskningsudvalg*. Kulturministeriet.
- , (2009). *Forskningsstrategi for Kulturministeriets område*. København: Kulturministeriet.



## Veje og vildveje

- , (u.å.). *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget* på de videregående kunstneriske uddannelser. København: Kulturministeriet.
- Lesage, Dieter (2009). The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts. *e-flux journal*, #4, s. 1-9.
- Lotz, Katrine (2003). Transparens, originalitet og gyldighed. *Nordisk Arkitekturforskning*, 1/2003, s. 75-87.
- Næss, Arne, (1989). *Ecology, Community, Lifestyle*. trans. and ed. D. Rothenberg, Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donoghue, Dónal (2009). Are We Asking the Wrong Questions in Arts-Based Research? *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, 50(4), 352-368.
- Pedersen, Morten A. (2003). Networking the nomadic landscape. Place, power and decision making in Northern Mongolia. In: Roepstorff, A., N. Bubandt & K. Kull (red.). *Imagining Nature. Practices of Cosmology and Identity*. Aarhus University Press.
- Sandblad, Fia Adler (2010). The Actor's Knowledge. An Actor's Reflection on Practice. In: Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (red.). *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press.
- Sjöström, Kent (2007). *Skådespelaren i handling – strategier för tanke och kropp*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Tschinag, Galsan & Amélie Schenk (1997). *Im Land der zornigen Winde*. Zürich: Unionsverlag.
- Vincs, Kim (2009). Rhizome/Myzone: A Case Study in Studio-Based Dance Research. In: Estelle Barrett & Barbara Bolts (red.). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, New York: I.B. Tauris.

---

### **Carsten Friberg**

Ph.d., adjunkt, Aalborg Universitet og ordførende for Nordisk Sommeruniversitet. Har bl.a. udgivet *Æstetiske erfaringer. Filosofiske betragtninger af den moderne kultur* København: Multivers, 2007 og redigeret, sammen med Rose Parekh-Gaihede og Bruce Barton *At the Intersection Between Art and Research. Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press 2010.

---

### **Christine Fentz**

Cand.phil i dramaturgi, Aarhus Universitet. Instruktør, performer, og kunstnerisk leder af Secret Hotel. Medstifter af og ordførende for Uafhængige Scenekunstnere 2005-2009. Redaktør, med Tom McGuirk og Emeline Eudes, på *Artistic Research – Strategies for Embodiment*, NSU Press, udkommer 2013.

---