

FORSKNING OG KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID

Bidrag til en klargjøring av begrepene

Grete Refsum

Introduksjon

Opprinnelig står forkortelsen FoU for forskning og utviklingsarbeid i vitenskapelig forstand, men i en kunsthøgskolesammenheng har FoU-begrepet blitt en samlebetegnelse for den virksomhet som utføres av de fagansatte i tillegg til undervisning og fagadministrativt arbeid. Foreliggende artikkel er delt i tre. Første del, *Forskning og vitenskap*, redegjør for forskningsbegrepet slik det er etablert og tolket i samfunnet. Andre del, *Forskning introduseres i kunst og design*, gir et historisk riss av hvorfor og hvordan forskning ble forsøkt integrert og utviklet i fagområdene kunst og design. Tredje del, *Forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid*, søker å klargjøre situasjonen i dag, i den grad dette er mulig, når det gjelder forskning og fagutvikling innen kunst og design. Hovedvekten er lagt på forholdene i Norge, men med referanser til den internasjonale debatten, og da særlig den britiske.

FORSKNING OG VITENSKAP

OECD-definisjonene

Når det snakkes om forskning, henvises det gjerne til Organisation for Economic Co-operation and Development's (OECD) definisjoner. Her tales det om forskning (*research*) og utviklingsarbeid (*experimental development*), forkortet til FoU (på engelsk *R&D*):

Research and experimental development (R&D) comprise creative work undertaken on a systematic basis in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this stock of knowledge to devise new applications.

R&D is a term covering three activities: basic research, applied research, and experimental development.

Basic research is experimental or theoretical work undertaken primarily to acquire new knowledge of the underlying foundations of phenomena and observable facts, without any particular application or use in view [...]

Applied research is also original investigation undertaken in order to acquire new knowledge. It is, however, directed primarily towards a specific practical aim or objective [...]

Experimental development is systematic work, drawing on existing knowledge gained from research and practical experience, that is directed to producing new materials, products or devices; to installing new processes, systems and services; or to improving substantially those already produced or installed (OECD 1994: 7).

De fleste europeiske land, inklusive Norge, slutter seg til disse definisjonene. Men en ting er definisjoner, en annen er tolkningen av dem.

Lov om universiteter og høyskoler

Ifølge ”Lov om universiteter og høyskoler” (universitetsloven) har universiteter, vitenskapelige høyskoler og institusjoner rett og plikt til å drive forskning og utviklingsarbeid eller FoU. Så lenge FoU var en virksomhet som utelukkende foregikk innen vitenskapelige fagmiljøer, var definisjonen av forskning relativt uproblematisk. Men etter hvert som fagskolene i løpet av de siste årtier ble oppgradert til høyskoler, oppsto problemene om hva forskning og utviklingsarbeid i denne sammenhengen skulle innebære.

Kunsthøgskolene i Bergen (KHiB) og Oslo (KHiO) ble etablert i 1996 og innskrevet i universitetsloven i 1997 med eget strekpunkt. Loven gjelder dermed universiteter, vitenskapelige høyskoler, statlige høyskoler og kunsthøgskoler. I lovens § 2 *Institusjonens virksomhet* ble kravene til de vitenskapelige institusjonene om å forske supplert med alternative krav som bedre kunne passe virksomheten ved de nye høyskolene:

Institusjonene skal drive forskning og faglig utviklingsarbeid og/eller kunstnerisk utviklingsarbeid (Universitetsloven 2002: 1).

Avdeling Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) gikk fra starten av inn for at KHiO skulle innskrives i loven som vitenskapelig høyskole. Dette standpunktet har siden vært fastholdt. Med den nye formuleringen i lovteksten, som åpnet for både forskning og ikke-vitenskapelig kunstnerisk utviklingsarbeid, gikk imidlertid høyskolestyrene i KHiB og KHiO inn for å innskrives som ”kunsthøgskoler” under eget strekpunkt (Olsen 1999: 6).

”Lov om universiteter og høyskoler” pålegger KHiO rett og plikt til å drive forskning, faglig utviklingsarbeid og/eller kunstnerisk utviklingsarbeid. Spørsmålet er hva dette innebærer.

Å forske og å utforske

På norsk skjelner vi mellom forskning og utforskning og de tilhørende verbene å forske og å utforske. Mange menneskelige handlinger har i seg utforskende virksomhet, fra barnets lek til voksen skapende aktivitet.

På engelsk brukes ett og samme ord, *research*, om både forskning og utforskning. For å skape en distinksjon mellom de ulike aktivitetene ordet rommer, skjelner *The New Oxford English Dictionary* mellom *research* skrevet med liten r og *Research* skrevet med stor R. Skrevet med liten r, betyr *research* å søke eller lete etter noe spesielt som er utpekt på forhånd, for eksempel noe som er mistet. Skrevet med stor forbokstav, *Research*, innebærer ordet forskning i vitenskapelig forstand, som handler om å trekke kunnskap ut av den virkelighet vi er del i og formidle denne kunnskapen på en måte som gjør det mulig for andre å bruke den videre (TNSOED 1993, vol. 2: 2558).

Å skape kunst har normalt en utforskende karakter hvis ikke virksomheten er forflatet til ren håndverksmessig rutine. Slik utforskning tilsvarer *research* i betydningen å søke eller lete etter noe, men er ikke uten videre synonymt med forskning eller *Research* i vitenskapelig betydning. På norsk forekommer ordet *research* som et lånord om undersøkelser foretatt for å samle informasjon og stoff om et tema. Dette er undersøkende virksomhet, eller dokumentasjon, uten pretensjoner om å være forskning.

Vitenskap

Forskning og vitenskap er uløselig knyttet sammen. Vitenskap, på engelsk *science*, stammer fra det latinske ordet *scientia*, som betyr kunnskap (TNSOED 1993, vol. 2: 2717). Edvard Befring, professor i spesialpedagogikk ved Universitetet i Oslo (UiO), skriver om vitenskap: ”Vitskap kan både referere til eit fagområde, ei særeiga livsform, og ein planmessig innsats for å vinne ny kunnskap” (Befring 1994: 11). Søren Kjørup, professor i humanioras vitenskapsteori ved Roskilde Universitet, skriver om forskning og vitenskap:

Ofte betyder de to ord ganske vist det samme; hvad der er ”god forskning” er også ”god videnskab”. Men videnskab er langt mere enn forskning; ”videnskab” er også betegnelsen for en hel *institution* i samfundet (Kjørup 1996: 21).

Professor i filosofi Hjørdis Nerheim ser begrepet vitenskap som et paraplybegrep som i streng forstand knapt lar seg definere. Nerheim skriver: ”Derfor må vi presisere det, for å markere hvorledes vitenskapelig kunnskap adskiller seg fra hverdagslivets utsagn, ved å angi kriterier for vitenskapelighet” (Nerheim 1995: 11). Nerheim stiller opp tre grunnleggende kriterier som karakteriserer vitenskap:

- presisjon
- generalitet
- intersubjektivitet

Presisjon handler om klarhet, tydelighet og avgrensning av det som behandles. Generalitet dreier seg om at innsikter må være anvendelige i større sammenhenger og ikke bare i enkelttilfeller. Det siste kriteriet, intersubjektivitet, skal sikre at vitenskapen etablerer et begrepsapparat som fremmer personuavhengig innsyn og etterprøvbarhet. Intersubjektivitet handler om en ”kommunikativ rasjonalitet” og impliserer bruken av et språk som kan forstås og aksepteres av en gitt gruppe (Nerheim 1995: 12). Sagt på en annen måte betyr dette at dersom det finnes et språk, er det også en form for intersubjektivitet til stede (Nerheim 1995: 303-304).

Arkitekt og arkitekturteoretiker Jerker Lundequist, professor ved Kungliga tekniska högskolan i Stockholm, har vært sentral i utviklingen av forskning og teori innen design i Skandinavia. Lundequist har særlig bidratt til begrepsavklaring for å sikre at termene vi bruker, oppfattes mest mulig entydig. Om krav til vitenskapelig kunnskap skriver han:

De påståenden som göres i vetenskapens namn, måste uppfylla två grundläggande krav: Data måste vara insamlade med hjälp av någon av vetenskapens metoder (intervjuer, laborationer, systematiska observationer, arkivsökning o.s.v.); För helheten av insamlade data gäller vissa filosofiska grundsatser – s.k. *stipuleringar* om världens, kunskapens och människans natur (Lundequist 1992: 9).

Det sistnevnte punktet handler om intersubjektivitet, at man opererer innenfor visse rammer som forskerfellesskapet og kulturen er enige om. Oppsummerende definerer Lundequist vitenskap slik: ”Med ’vetenskap’ menas här ett antal metoder och all den kunskap som insamlats med hjälp av dessa” (Lundequist 1992: 9).

Forskning

Forskning er den aktivitet som frembringer den viten eller kunnskap som vitenskapen forvalter og omfatter. Befring skriver:

Forskningsomgrepet omfattar all fagleg innsats som er innsikta på å gi nye kunnskapar. Her er det snakk om kartlegging og analyse, om kreativ og langsiktig søking mot ny erkjenning [...] Det er karakteristisk at når vi skal definere kva forskning er, så viser vi oftare til metodane enn til formulerte målsettingar (Befring 1994: 11).

Vitenskapelig kunnskap uttrykkes gjennom teorier og begreper. Forskningen som frembringer slik kunnskap, handler følgelig om å begrepsliggjøre fenomener og utvikle brukbare og hensiktsmessige begreper og teorier. En forskers kompetanse vises ved at forskeren behersker relevante forskningsmetoder i forhold til sitt prosjekt, har oversikt over de viktigste teoriene innen sitt tema og mestrer temaets begrepsapparat.

Ifølge Lundequist skal forskeren:

[...] beskriva och analysera den företeelse som han undersöker, så att han kan förstå, förklara, förutsäga, och (eventuellt) föreslå åtgärder. Underlag för detta skall vara: metodiskt insamlade data, och logiskt uppbyggda resonemang (Lundequist 1992: 7).

Lundequist definerer data som: ”... väl grundade faktapåståenden, d.v.s. *prövbara påståenden* om den företeelse som man undersökt” (Lundequist 1992: 8).

Når dette er sagt, er det allikevel viktig å merke seg nå avdøde filosof Paul Feyerabend's ord. I sin berømte bok *Against Method* skriver han i kursiv: “[...] *the events, procedures and results that constitute the sciences have no common structure* [...] successful research does not obey general standards” (Feyerabend 2002: 1).

Typer av vitenskapelig arbeid

I tillegg til de overordnede kategoriene, grunnforskning, anvendt forskning og utviklingsarbeid, kan man skjelve mellom flere typer vitenskapelig arbeid. Ut fra sin bakgrunn og sine erfaringer innen design har Lundequist laget en typologisering av forskningsprosjekter basert på prosjektenes målsetting. Følgende typer er nevnt på listen hans:

- *utredning* ”[...] det metodiska sökandet efter kunskap, oftast i syfte att få fram ett beslutsunderlag i någon avgränsad, praktisk fråga” (Lundequist 1992:10);

- *aksjonsforskning* der selve undersøkelsesprosessen vil føre til endringer i det som undersøkes;
- *fremtidsforskning* som handler om å frembringe kunnskap om et aspekt ved fremtiden, som kan danne underlag for beslutninger som må foretas;
- *vurdering* for å fremskaffe bedømmelseskriterier for et undersøkelsesobjekt og
- *case studies* som søker kunnskap om enkelttilfeller med testing av metoder og problemformulering eller -presisering som mål (Lundequist 1992: 10).

I tillegg kommer kombinasjoner av ulike typer. Forskning handler om å finne svar på oppstilte spørsmål, ikke om å tilfredsstille gitte forskningskategorier.

Forskningsprosessen

En forskningsprosess er et selvkorrigerende system der resultater og metoder skal utsettes for en kritisk granskning. Forskningsprosessen er gjerne syklisk. Den starter med formuleringen av et problem som skal undersøkes (*statement of problem*), og avsluttes med at man peker på nye problemer det kan forskes videre i. Et empirisk basert forskningsprosjekt har ulike etapper, som normalt gjennomløpes flere ganger i løpet av forskningsprosessen. Forskningen innledes med en kartlegging av den eksisterende kunnskap innen det feltet som skal undersøkes, for å se om det oppstilte forskningsspørsmålet eller -problemet allerede er løst av andre forskere. Denne fasen handler om søking etter litteratur eller publisert materiale. Gjennom dette arbeidet klargjøres situasjonen i den samtidige forskningen. Forskeren finner ”forskningsfronten” (*state of art* eller *status questions*), og forstår hvilke spørsmål som er løst og hva fagfeller ønsker å forske videre på. Ut fra denne forståelsen kan problemstillingene i eget prosjekt reformuleres og spisses til konkrete forskningsspørsmål.

Gjennom litteraturarbeidet opparbeider forskeren forståelsen for terminologi og språkbruk innen sitt felt. Før han eller hun går videre i sin egen forskning må vedkommende etablere et begrepsapparat med referanser til andre forskere, slik at språket blir mest mulig entydig. Derneft kan problemstillingen brytes ned til et sett delproblemer som tentativt søkes besvart ved formuleringen av antagelser eller hypoteser. Både problemstillingene og hypotesene bør ha en teoretisk forankring med referanser til andre forskere. Når dette er på plass, oppstilles en forskningsplan (*design of research*) for hvordan den egne forskningen skal utføres. Så kommer implementeringen, gjennomføringen av undersøkelsen eller forsøkene, der data innsamles, systematiseres og analyseres. Til sist skal prosjektet drøftes før konklusjoner trekkes og nye forskningsproblemer formuleres (Lundequist 1992: 16–17). Når så

forskningsresultatene offentliggjøres, kommer forskerfellesskapets kritiske granskning og tilbakemelding.

Teori

Ordet teori har en tilsvarende dobbelt betydning som ordet *research*. Teori stammer fra det greske ordet *theorein*, å betrakte eller skue, og *theoria*, syn, kontemplasjon eller spekulasjon (TNSOED 1993, vol. 2: 3274). Teori i vid forstand kan forstås som en refleksjon over hva vi gjør og hvorfor vi gjør det. En praktikers arbeidssituasjon er karakterisert ved en vekselvirkning mellom de handlinger hun/han utfører og de mer eller mindre systematiske tanker hun/han gjør seg om handlingene, altså mellom erkjennelse og handling eller mellom teori og praksis. Dette er en forutsetning for å kunne handle rasjonelt i hverdagen. Teori i vitenskapelig forstand dreier seg derimot om systematiserte tanker eller erfaringer som er mer omfattende enn dagligdagse tanker ved at de søker å angi årsaksforhold og forklare sammenhenger (Jacobsen 1999: 49).

Kunsthistoriker Ståle Sinding-Larsen, tidligere professor ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), sier at teori dreier seg om hvilke forbindelser man tenker seg mellom ulike ting. Han skriver: ”I sin enkleste form er en teori en [...] systematisk oversikt” (Sinding-Larsen 1994: 20). Professor Ken Friedman, tidligere medlem av kunstnergruppen Fluxus, med PhD innen samfunnsvitenskap, sier: “In its most basic form, a theory is a model” (Friedman 2002: 1). Den britiske kunsthistorikeren Eric Fernie definerer teori som: “[...] a speculative attempt to explain a number of apparently disparate factors [...] theory should be made to work by being tied to practice and practice illuminated by being questioned by theory” (Fernie 1996: 366).

Søren Kjørup introduserte i 1993 begrepet ”teori for praksis”, en type teori som plasserer seg mellom estetisk teori om hva kunst eller design er, og den detaljkunnskap – Kjørup kaller det ”*a bag of tricks*” – som anvendes i den praktiske prosessen når kunst eller design blir til. Kjørup skriver: ”En ’teori for praksis’ ville være en teori som befinner seg mellom de to nivåer. Den slags er der ikke meget af, så her ligger en stor og spændende forskningsopgave” (Kjørup 1993: 35).

Teori for praksis i kunst og design søker å gi en oversikt over praksis og forklare og beskrive hva praktikerer faktisk foretar seg, slik at andre kan få innsyn i prosessene. Å formulere sin teori for praksis er en forutsetning for at praktikerer skal kunne formidle sin faglige kunnskap

til andre. Det er selve grunnlaget for undervisning og fagdidaktisk arbeid. Teorier for praksis vil kunne fremsettes som modeller for fremtidige handlinger og dermed kunne bidra til å finne nye løsninger og forutsi fremtidige muligheter.

Teorier for praksis er den teoretiske kategori som er nærmest praktikerens arbeid. Det er på dette feltet praktikere vil kunne ha et fortrinn dersom de ønsker å forske. Fra dette nivået vil ny teori og mer overordnede teorier (*metateori*) kunne utvikles, enten av praktikere som spesialiserer seg teoretisk, eller av andre fagpersoner med relevant teoribakgrunn.

FORSKNING INTRODUSERES I KUNST OG DESIGN

Fra fagskole til høyskole

Den forvirring som har eksistert det siste tiåret i forbindelse med begrepet forskning i kunst- og designmiljøer, kan sees som en følge av de endringene som ble gjennomført i disse fagenes utdanningsinstitusjoner fra 1960-tallet og fremover. Prosessen startet i England, der kunst- og designskoler ble slått sammen og lagt inn under de tekniske høyskolene, *the Polytechnics*, som igjen ble omgjort til universiteter, såkalte *New Universities*. I en universitetssammenheng har de fagene som er ansett som mer vitenskapelige enn andre, høyeste status. Dermed havnet de nye universitetene, og i særdeleshet de ikke-vitenskapelige kunst- og designskolene, på bunnen av hierarkiet. For å bedre situasjonen begynte kunst- og designfagene å nærme seg de etablerte teoretiske fagområdene og lage forskningsliknende prosjekter. Tanken var at forskning ville styrke undervisningen og dessuten bygge bro mellom kunsthøgskole og design og de etablerte vitenskapelige fagområdene (Frayling 2001: 1).

I Norge startet prosessen på 1970-tallet da lærer- og faglærerutdanningene ble omgjort til høyskoleutdanning med hovedfag. Lærerutdanningsinstitusjonene ble registrert som høyskoler og innskrevet i universitetsloven med rett og plikt til å drive forsknings- og utviklingsarbeid. Dermed oppstod spørsmålet om hvordan dette kravet skulle imøtekommes. Rådet for humanistisk forskning (RHF) i det daværende Norges allmennvitenskapelige forskningsråd (NAVF) fant det nødvendig å vurdere formingsfagenes plass innen forskningssystemet. I desember 1980 oppnevnte RHF et utvalg som skulle utrede dette. Utvalget arbeidet fra 1981 til 1985, da en innstilling ble presentert på et seminar ved Statens lærerhøgskole i forming i Oslo. På dette tidspunktet var de statlige utdanningsinstitusjonene innen kunst og kunsthåndverk også i ferd med å etableres som høyskoler. På grunnlag av diskusjonen på seminaret, besluttet RHF å nedsette et nytt utvalg for å omarbeide innstillingen

slik at også fagkretsen ved kunst- og håndverksskolene og deres forskningsbehov kunne avklares.

Begrepet ”kunstfaglig forskning”

Det nye utvalget, der blant andre kunsthistorikerne Gunnar Danbolt fra Universitetet i Bergen (UiB) og direktør Anniken Thue, samt keramiker og faglærer ved SHKS, Arne Åse, var oppnevnt, leverte i 1987 sin grundige og banebrytende innstilling *Forming, formingsfag og kunstfag i forskningssystemet*. Denne innstillingen definerte kunstfag ”som et overordnet begrep for fag ved kunsthåndverksskolene og akademiene” (NAVF 1987: 8). Forskjellen på formingsfag og kunstfag er at de sistnevnte sikter mot ”profesjonell kunstfaglig virksomhet” (NAVF 1987: 11). Innstillingen introduserte begrepet ”formingsfaglig forskning” for forskningsprosjekter med et pedagogisk hovedaspekt. Disse ble karakterisert som samfunnsvitenskapelig forskning eller humanistisk skoleforskning (NAVF 1987: 2–3). Forskning innen kunstfaget ble kalt ”kunstfaglig forskning”, og utvalget tenkte seg denne forskningen både som humanistisk og naturvitenskapelig forskning (NAVF 1987: 2–3). Ifølge innstillingen er en betingelse for å tale om formings- eller kunstfaglig forskning at ”[...] én og samme person både former og studerer sin egen skapende virksomhet og sitt formingsprodukt [...] den kunstfaglige forskning kan da defineres som forskning i egen skapende virksomhet” (NAVF 1987: 46). Utvalget mente at kunstnerisk kreativ virksomhet vil kunne betraktes som forskning hvis den tar utgangspunkt i en klart formulert problemstilling og skjer ved hjelp av en systematisk fremgangsmåte (NAVF 1987: 32). Oppsummerende definerte innstillingen:

Kunstfaglig forskning er å anvende nye materialer i en estetisk sammenheng, og å utvikle nye teknikker, nytt verktøy og nye estetiske virkemidler. Likeledes å reanvende f. eks. gamle teknikker, gammelt verktøy og eldre, lite brukte virkemidler i nye sammenhenger, og å arbeide fram nye typer av kunstverk eller kunsthåndverk osv. I tillegg inngår det også en komponent av refleksjon over egen skapende virksomhet ved at det frembragte resultat settes inn i en bestemt kreativitetsteoretisk ramme, eller brukes til å få fram visse poenger når det gjelder skapende aktivitet (NAVF 1987: 48).

Innstillingen bemerker at den kunstfaglige forsker må beherske sitt kunstfag og samtidig ha vitenskapelig kompetanse (NAVF 1987: 48). Den åpner for at en subjektiv komponent og et estetisk skjønn vil måtte være til stede, men dette må begrunnes ut fra en eller annen type oppstilte kriterier. Innstillingen tenker seg resultatet av formings- og kunstfaglig forskning som delt mellom kunstverk eller formingsoppgaver og en dokumentasjonsdel (NAVF 1987:

57). Kravene til en kunstfaglig avhandling er parallellført til kravene i en vitenskapelig avhandling:

[...] slik må denne kommentar- eller avhandlingsdel inneholde formålet med studien, problemfeltet, framgangsmåten, og en estetisk vurdering av resultatet som innbefatter både en teoretisk forutsetningsanalyse og en historisk innplassering av resultatet. Den skrivemåte man må kreve, er den argumentative – ikke den lyrisk overtalende (NAVF 1987: 59).

Legitimeringen av kunstfaglig forskning

I sin bok *Det skapende blikk* fra 1990 skriver billedkunstner og kunsthistoriker Paul Grøtvedt:

[...] faget kunsthistorie skulle ha bedre forutsetninger for å utforske skapelsesprosessen enn en hvilken som helst annen fagdisiplin [...] Beklagelig nok er det ingen fagdisiplin som har påtatt seg denne oppgaven [...] Ideelt sett burde kunstneren være den rette personen til å klargjøre skapelsesprosessen og kunstverket (Grøtvedt 1990: 23–24).

Filosof Axel Øijord arbeidet fra 1988–1996 ved SHKS med utvikling av og undervisning i ”kunstfagteori”, dvs. en egen teoridannelse for kunstfagene. I sin bok *Analytisk estetikk* redegjør Øijord for hvordan kunstfaglig forskning etter hans syn kan legitimeres. Med utgangspunkt i filosofi og estetikk forsøkte Øijord å lage modeller for hvordan kunst- og designprosjekter som resulterer i kunst eller design, kan aksepteres som forskning dersom de ledsages av en skriftlig fremstilling som forklarer resultatet av den kunst- eller designfaglige prosessen. For å kvalifisere som kunstfaglig forskning må den skriftlige fremstillingen inneholde en redegjørelse for prosjektets ”hva”, ”hvorfor” og ”hvordan”, det vil si resultatets historiske bakgrunn (hva), og metodene eller hvordan uttrykket har fremkommet (hvordan). Det må også gis en estetisk begrunnelse (hvorfor) for resultatet. Øijord skriver:

Det viktigste for den kunstfaglige forskeren er å klargjøre hvilken estetisk-teoretisk sammenheng han/hun står innenfor. Teorien er den forståelseshorisonten et kunstfaglig problem oppstår på bakgrunn av. Samtidig er den en garanti for at et slikt problem har en visuell løsning (Øijord 1992: 74).

Det viste seg at Øijords tilnærming ble oppfattet som for teoretisk og regelstyrt i forhold til det skapende arbeidet (Øijord 1992 og 1994). Hans bidrag ble derfor bare i liten grad mottatt og videreført i fagmiljøet.

NAVF tok i 1993 initiativ til en konferanse i Åsgårdstrand for å avklare begrepet kunstfaglig forskning. Gunnar Danbolt og Søren Kjørup gav begge vektige bidrag til debatten. Danbolt trakk linjene fra 1400-tallet da kunst og vitenskap sto nær hverandre, til 1700-tallet da kunst og vitenskap ble definert fra hverandre som helt ulike virksomhetsområder, og frem til postmodernismen i vår tid hvor de to igjen synes å nærme seg hverandre. Danbolt skrev om kunstfaget: ”I dag har man et eget fagområde som kombinerer kunst og vitenskap på en måte som ennå får tradisjonelle forskere til å rykke tilbake” (Danbolt 1993: 24).

I sitt bidrag introduserte Kjørup begrepet ”teori for praksis”. Kjørup grep liksom Danbolt tilbake til historien for å søke forbilder for en praktisk-estetisk tradisjon kunstnere kan bygge på. Han foreslo:

Kunstnernes egne æstetikker bør snarere kaldes ”produktionsæstetik” – kanskje endnu hellere *poetik*, et ord der netopp peger på det ”skabende” i motsætning til ordet ”æstetik” som peger på det ”oplevede” (Kjørup 1993: 36).

Videre poengterte han at slike poetikker ikke skal måles med filosofiens målestokk, [...] men med den målestok som den udøvende og skabende kunstner møder op med, og som må gennemreflekteres ud fra den udøvende og skabende kunstners egne erfaringer (Kjørup 1993: 36).

I sin oppsummering av konferansen forsøkte daværende rektor ved KHiB, keramiker og forfatter Mette Newth, å gå opp grensene mellom kunstfaglig forskning og kunstnerisk virksomhet. Newth skiller mellom tre typer forskningsrelatert virksomhet eller kunstfaglig utviklingsarbeid for de fagansatte i kunsthøgskolene:

- individuell skapende virksomhet som utvikler den kunstfaglige kompetansen
- fagutviklingsarbeid, undersøkelse og utvikling av ideer og fremstillingsformer
- forskning som gir objektiv, etterprøvbart kunnskap

Newth skriver videre:

Kunstnerisk arbeid er lik å *tvinge ny innsikt ut av kjente problemer eller materie* [...] Det nye – det karakteristiske ved kunstfaglig forskning, er ikke metodene, men *den artikulerte refleksjonen* over problem, prosess, metoder og resultat, dvs. gjøre verkets tilblivelse tilgjengelig for alle (Newth 1993: 86).

Newth tydeliggjorde forskjellen mellom kunstfaglig forskning og kunstnerisk virksomhet:

Å skape et verk er en bevisst prosess i seg selv. Å bevisst reflektere over og etterprøve – så å si gå tilbake i sine egne spor – vil for mange være en like (eller mer) krevende prosess, og under alle omstendigheter et stort merarbeid. Kunstfaglig forskning er derfor ikke identisk med kunstnerisk virksomhet (Newth 1993: 86).

Nettopp fordi kunstfaglig forskning og kunstnerisk virksomhet er forskjellige aktiviteter, konkluderte hun: ”For det kunstneriske personalet på de kunstfaglige høyskolene må derfor *både* den egenutviklende kunstneriske virksomheten *og* kunstfaglig forskning ivaretas” (Newth 1993: 86).

Motstand mot kunstfaglig forskning

Etter Åsgårdstrandkonferansen var det stor optimisme når det gjaldt forskning innen kunstfag og design. Året etter, i 1994, arrangerte SHKS et seminar, ”Design og forskning innenfra eller utenfra?” (Aubry 1995), og i 1995 fulgte nok et seminar, ”Forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid innen kunstfagene”, arrangert av kunstfagskolenes felles FoU-utvalg ledet av industridesigner Didier Aubry, der SHKS, akademier, ballett-, opera- og teaterhøyskoler, Norges musikkhøgskole (NMH) og musikkonservatoriene var med. Alt i første foredrag, ved professor Stein Haugom Olsen fra UiO, ble argumentene mot kunstfaglig forskning artikulert. Haugom Olsen hadde kalt sitt innlegg ”*Research in Science and Research in Art: Do the Twain Ever Meet?*” og besvarte sitt eget spørsmål med et klart nei (Olsen 1996). Olsen sa blant annet:

Research as we understand it, essentially involves verbal expression and in the hard sciences also mathematical expression. If we want to do research, we want to do something that can be expressed in fact-stating discourse obeying certain norms defining relevant evidence and valid argument. From this follows that the answer to the question in the title of this paper is that research in art and research in science never meet since there is no research in art (Olsen 1996: 19).

Olsen åpnet allikevel for at kunsthøgskolene kunne utvikle sin egen disiplin og autoritet som en parallell til humaniora og samfunnsvitenskapene, men betingelsen måtte være at: ”It would mean turning art colleges at least in part into academic institutions (Olsen 1996: 19).

Dr. programmet ved Arkitekthøgskolen i Oslo

Rundt 1990 ble det en økt interesse for utvikling av teori innen faget arkitektur. Interessen kan sees i sammenheng med en krise i byggebransjen som inntraff i 1988 etter en periode med

stor aktivitet. Ved Arkitekthøgskolen i Oslo (AHO) ble det i 1989 vedtatt å utvikle et teoretisk fundament for praksis basert på forskning utført av fagansatte og studenter. Året etter ble det opprettet et eget forskningsråd og ansatt en egen forskningsdirektør, arkitekt dr. Halina Dunin-Woyseth, med ansvar for å stimulere til forskning og å koordinere de forskningsaktiviteter som ble iverksatt. Første ledd i prosessen var å definere status til den eksisterende kompetansen ved AHO, og i 1991 ble *Research Magazine* nr. 1 utgitt.

Neste ledd var å utvikle en forskeropplæring som del av et doktorgradsprogram ved AHO. Det ble da søkt etter et kunnskapsmessig, epistemologisk, grunnlag å bygge på. I 1992 inviterte Århus arkitektskole til et seminar for å initiere et nordisk nettverk som kunne samarbeide om opprettelsen av en forskerutdanning for praktikere. Samme år startet AHO, i samarbeid med NTNU og UiO, sitt første doktorgradskurs med obligatorisk forskeropplæring (Dunin-Woyseth 1991–92 og 1996).

Fra og med 1995 åpnet AHO muligheten for at søkere fra kunst- og formingsfaglige høyskoler kunne søke opptak i doktorprogrammet. Etter den tid har mange fra disse miljøene gjennomført forskeropplæringen, men bare to av kandidatene har disputert, professor Liv Merete Nilsen fra Høgskolen i Oslo og undertegnede. Den første avhandlingen undersøkte barnetegninger og dreide seg om kunstfagdidaktikk (Nielsen 1999). Undertegnede disputerte på en hermeneutisk studie av et tekstmateriale, men der et kunstnerisk utviklingsarbeid ble lagt ved i avhandlingens appendiks for å eksemplifisere nødvendigheten og nytten av forskningen for kandidatens kunstneriske praksis (Refsum 2000).

Gjennom doktorprogrammet har tre hovedretninger for forskningsprosjekter utkrystallisert seg: designhistorie som innhenter materiale om tidligere designpraksis, designkritikk eller kritiske analyser som studerer og vurderer hvordan design fungerer i dagliglivet, og transdisiplinær forskning som kombinerer empirisk og teoretisk spekulativ undersøkelse rettet mot områder som kan ha betydning for fremtidig designpraksis. Slik forskning låner ofte metoder fra andre disipliner, men har fokus på designhensikter (Dunin-Woyseth 1991–92: 9).

Dunin-Woyseth har nedlagt et stort arbeid for å bidra til å gi praksisbaserte profesjonsfag, de såkalte "*making professions*", en disiplinær identitet (Dunin-Woyseth og Michl 2001). Hun har foreslått at "*making disciplines*" gis en egen plassering mellom praksis på den ene side og de etablerte vitenskaper på den annen side, men allikevel innenfor vitenskapelige og akademiske rammer (Dunin-Woyseth 2003a, Dunin-Woyseth og Nielsen 2003).

”Doktor kunst”

AHO søkte i 1997 Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet om rett til å tildele gradene dr. art og dr. arch. istedenfor dr. ing., som ble oppfattet som misvisende i forhold til doktorgradsprosjektene på AHO. Søknaden ble avslått, men departementet bad Universitetsrådet om å foreta en vurdering av spørsmålet om en egen felles doktorgrad for kandidater fra profesjonsutdanninger av kunstnerisk-estetisk karakter. Det ble nedsatt en arbeidsgruppe som foreslo at en ny grad med benevnelse *doctor artium aestheticarum* (forkortet dr. aest.) burde opprettes. Det som skulle skille denne graden fra andre etablerte doktorgrader med forskeropplæring, var at det ved opptak i et program for denne graden, ville bli stilt et todelt krav til kandidaten: Han eller hun måtte ha et tilfredsstillende nivå både akademisk og praktisk-kunstnerisk. I arbeidsgruppens innstilling heter det:

Til ein kunstnarleg-estetisk doktorgrad skal det stillast dei same krav til vitskapleg innsikt, teori og metode, evne til å behandle eit stoff, vitskapleg refleksjon og framstillingsevne, som til andre organiserte doktorgradar (”Doktor kunst” 1999: 5).

NMH etablerte i 1999 sitt eget doktorgradsprogram med egen forskrift fra 2002, som er i samsvar med ”dr. kunst”. Den første kandidaten disputerte i 2002 med en avhandling om Sindings sanger, som han også har sunget inn på CD (Vollestad 2002).

Kritikk av ”Doktor kunst”

I forbindelse med universitetslovens krav til forskning og/eller kunstnerisk utviklingsarbeid ved kunsthøgskolene diskuterte man i kunstfaglige miljøer muligheten for opprettelsen av en doktorgrad i tilknytning til eget skapende arbeid (*practice-based doctorate*). Optimismen fra Åsgårdstrand fikk imidlertid en ny knekk med innstillingen ”Doktor kunst”, som i realiteten beskriver en tradisjonell doktorgrad med et tillegg av kunst eller design. Dermed ville kunstnere og designere som ønsker å ta en doktorgrad, bli pålagt en dobbel byrde: både å være på høyden vitenskapelig og praktisk profesjonelt. Daværende direktør ved KHiO Harald Olsen imøtegikk innstillingen og konkluderte: ”Dr. aest.-graden vil følgelig være en mer krevende doktorgradsordning enn den tradisjonelt vitenskapelige” (Olsen 1999: 22). I tillegg fryktet man i kunstfaglige miljøer at en slik grad ville gå på bekostning av kvaliteten i det skapende kunst- eller designfaglige arbeidet som alltid vil være forbundet med uforutsigbarhet. Det var derfor behov for å etablere en annen type høyere grad, der det kunst- eller designfaglige skapende arbeidet kunne stå i sentrum.

FORSKNING OG KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID

”Kunstnerisk utviklingsarbeid”

Etter ”Doktor kunst” ble det snakket lite om kunstfaglig forskning og mer om ”kunstnerisk utviklingsarbeid”. KHiO, KHiB og NMH gikk sammen om å utarbeide et program for kunstnerisk kompetanseutvikling i kunstinstitusjonene, og nedsatte en arbeidsgruppe ledet av keramiker og professor Nina Malterud fra KHiB. Arbeidsgruppens innstilling forelå i 2000. Her defineres i klartekst at ”kunstnerisk utviklingsarbeid” ikke er utviklingsarbeid i vitenskapelig forstand ifølge OECDs definisjoner: ”Kunstnerisk utviklingsarbeid er et eget begrep, og må ses som en parallell til både grunnforskning, anvendt forskning og utviklingsarbeid” (Forslag 2000: 5). Begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid slik det er bestemt brukt av arbeidsgruppen, er et fellesbegrep som kan brukes innen alle kunstarter, inklusive musikk og design.

Arbeidsgruppens mandat var først og fremst å utarbeide et forslag til et kompetanseutviklingsprogram for kunsthøgskolene i form av særskilte stipendiatstillinger øremerket kunstnerisk utviklingsarbeid og, i første omgang, uten tilknytning til noen grad. Selv om forslaget til programmet ble initiert som et alternativ til dr. aest., utelukket man ikke at det i fremtiden ville kunne utvikles til et kunstnerisk basert doktorgradsprogram. Dette ville bli særlig aktuelt dersom det norske forskningsbegrepet ble utviklet henimot den tolkningen av begrepet *research* som legges til grunn ved flere engelske kunsthøgskoler. Doktorgradsprogrammet ved Central Saint Martin’s College of Art and Design er basert på en forståelse om at: ”Art and design practices are intellectual pursuits in their own right not requiring translation to other terms in order to have sense and coherence” (Forslag 2000: 16).

For å forklare hva som karakteriserer et kunstnerisk utviklingsarbeid og skiller det fra ordinært kunstnerisk arbeid, bygget arbeidsgruppen på engelske forskrifter for doktorgraden fra 1997 og siterte:

Whereas an artist or designer can simply present his or her end-product, and refuse further explanation, the academic art and design researcher is obliged also to map for his or her peers the route by which they arrived at the product (Forslag 2000: 19).

Her gjenspeiles samme tenkning som i NAVFs rapport fra 1987 og ved Åsgårdstrandkonferansen i 1993. Arbeidsgruppen ser for seg at den samlede dokumentasjon som skal fremlegges ved avslutningen av programmet, vil kunne ha svært ulik karakter. En

kandidat vil kunne levere dokumentasjon i flere ulike medier fra fremføring, forestilling og utstilling, til trykksaker, CD-ROM, video og film. Allikevel heter det: ”Arbeidsgruppen antar at det oftest vil være naturlig at den del av dokumentasjonen som skal redegjøre for metoder og resultater er skriftlig” (Forslag 2000: 20). Ved avslutningen av programmet foreslår arbeidsgruppen at det skal gjennomføres en bedømmelse ved en komité bestående av tre medlemmer som ikke har vært involvert i veiledning av kandidaten. Sluttevalueringen skal ta utgangspunkt i prosjektbeskrivelsen og dokumentasjonen av prosjektet og det kunstneriske resultatet som skal presenteres offentlig. I sluttevalueringen skal det inngå en samtale mellom kandidaten og bedømmelseskomiteen, men denne behøver ikke å være offentlig (Forslag 2000: 22).

Sammenholdes den foreslåtte sluttevalueringen med minimumskravene til en praksisbasert doktorgrad i England, ser man hvordan forskningskarakteren er skjerpet på doktorgradsnivået. UK Council for Graduate Education presenterte i 1997 et minimum av tre faktorer som må være til stede for å kunne få en praksisbasert doktorgrad i England:

1. The submitted work must make a recognisable contribution to knowledge and understanding in the field of study concerned [...]
2. The student must demonstrate a critical knowledge of the research methods appropriate to the field of study [...]
3. There is a submission – whatever its form – which is subject to an oral examination by appropriate assessors (UK Council 1997: 11–12).

Forskning relatert til kunst og design

Da debatten om forskning i kunst og design startet for snart 20 år siden, var man opptatt av at praktikerens syn skulle frem. Det ble snakket om et ”innenfra-” og et ”utenfra-perspektiv” i forhold til forskningsobjektet (Refsum og Ringset 1997: 254). I dag synes problemstillingen noe annerledes. Det viser seg at praktikere kan bli dyktige teoretikere, og forskere fra vitenskapelige fag kan i mange sammenhenger forklare mer om praktiske fag enn de som utfører dem. Målet er ikke i og for seg at kunstnere og designere skal forske. Spørsmålet er snarere hva fagene kunst og design ønsker eller trenger forøket kunnskap om.

Rektor ved Royal College of Art i London, kunsthistoriker Christopher Frayling, skiller mellom tre prinsipielt ulike typer tilnærming til forskning i forhold til kunst og design:

- forskning om eller i (*into*) kunst og design
- forskning gjennom (*through*) kunst- og designpraksis

- kunst og design som forskning (*for art and design*) (Frayling 1993-94: 5)

Forskning om eller i (*into*) kunst og design dreier seg om tradisjonell forskning som har kunst og design som forskningsobjekt eller forskningsområde. Forskerne forholder seg til eksisterende kunst og design, noe som allerede er laget. Denne typen forskning faller inn under humaniora, og forskerne har en bred tradisjon å bygge videre på. Når forskeren ikke har erfaring som praktiserende kunstner eller designer, kan vi her snakke om et ”utenfra-perspektiv”. Men denne typen forskning kan også gjennomføres av praktikere som har tilegnet seg adekvat kompetanse (Refsum 2003). Det som skiller etablerte fag fra kunsthøgskole og design, vil snarere være perspektivet enn metodene (Refsum 2000).

Forskning gjennom kunst (*through*) dreier seg om forskjellige typer utviklingsarbeid og er ofte knyttet til fremstilling og teknologi. Her er det tale om systematisk utprøving av materialer, metoder, prosesser eller verktøy for å finne frem til nye kvaliteter og ønskede konsekvenser i det som utforskes. Slik forskning har mye til felles med teknisk-naturvitenskapelig forskning og utviklingsarbeid som drives på universiteter og vitenskapelige høyskoler, og kunsthøgskolelige forskere vil kunne hente forbilder i de etablerte forskningstradisjonene der. Denne typen forskning er kanskje nærmest det man fra 1980-tallet tenkte på når man snakket om ”kunsthøgskolelig forskning” (Refsum og Ringset 1997: 254).

Fortsatt er det mange som sidestiller kunst- eller designpraksis med forskning (*research for*). Kunstnere og designere leter ofte frem eksisterende kunnskap, som de anvender i nye verk. På spørsmålet om dette kan kalles forskning, svarer Frayling konsekvent nei. Her er det, ifølge ham, tale om *research* med liten r. Dersom svaret var ja, ville enhver kjent kunstner i kunsthistorien kunne bli kalt forsker og posthumt bli tildelt doktorgraden. Frayling mener at verken kunstnere, designere eller forskere er tjent med en slik bruk av forskningsbegrepet (Frayling 1993/4: 2; 2001: 2). Ifølge Frayling må en forsker stå utenfor sitt forskningsobjekt for å kunne betrakte det. Han skriver:

[...] the researcher has to stand outside what he or she is doing and reflect upon it, i.e. there has to be a distinction between the gathering of reference materials, and the processes of research: otherwise, we'll find ourselves in the unenviable position of having to give research grants to the entire history of art, design and media (Frayling 2001: 4).

Det synes i dag å være bred enighet både i Norge og internasjonalt om at kunst- og designpraksis ikke uten videre kan defineres som forskning. Imidlertid kan erfaringer fra praksis og til en viss grad kunst- og designpraksis inngå i forskning (*studio-based research*). Den danske arkitekten dr. Per Galle anbefaler de ”kunstneriske designfag” å ha en profesjonsorientert ”kernestrategi” i forhold til forskning:

[...] som går ud på at tage videnskabeliggørelsen alvorligt som en potentiel berigelse af de kunstneriske designfag; nemlig ved at stræbe efter en egentlig forskning *i* (og ikke kun *om*) den kreative kunstudøvelse gennem design; altså i fagenes ”kerne” (Galle 2003: 84).

Doktorgraden som undervisningsgrad

Innen vitenskapelig etablerte fag representerer doktorgraden selve ”svenneprøven” for å bli forsker. Doktorgraden er et fags høyeste utdanningsnivå og utgjør garantien for at en kandidat har gjennomført en selvstendig forskningsoppgave og dermed kvalifisert seg til å fortsette som forsker innen sitt fagområde. Parallelt til de vitenskapelige fagene kan det i de praktisk skapende fagene hevdes at man trenger et høyeste utdanningsnivå som borger for at kandidaten mestrer sitt fagområde, ikke primært som forsker, men som profesjonell praktiker. Det er denne begrunnelsen som har ført til at mange utdanningsinstitusjoner utenfor Norge, særlig i den engelskspråklige del av verden, har etablert praksisbaserte doktorgrader. Både de tradisjonelle og de nyere praksisbaserte doktorgradene kan sees som utdanningsgrader som representerer det høyeste nivået innen en gitt utdanning, og som bygger på og viderefører lavere grads utdanning. Doktorgraden er slik sett betegnelsen på samfunnets godkjenning av at doktorkandidaten mestrer sitt fag på høyeste nivå og betegner ikke lenger en kvalifikasjon som forsker. Denne begrepsendringen har skapt mye forvirring, og det er langt fra internasjonal konsensus om hva en doktorgrad representerer eller skal være. Innen fagområdet design foreligger for tiden åtte ulike modeller for en doktorgrad (Friedman 2000: 373).

Engelske praksisbaserte doktorgrader er ofte det som kan kalles utdanningsgrader. Etter doktorgraden kan kandidaten arbeide videre som profesjonell etter det mønsteret han eller hun har lært, og bedømmelsen vil skje gjennom deltagelse i fagmiljøet. Sally Morgan er en engelsk kunstner og kunsthistoriker som argumenterer for doktorbetegnelsen på undervisningsgrader i kunst og design. Hun skriver: “The artwork is not a prelude to theory, to knowledge, or to constructions of meaning” (Morgan 2001: 14). Istedenfor å godta en mindreverdig rolle i forhold til etablert vitenskap og tilpasse seg dets krav, tar Morgan til orde for å hevde sin egenart innen kunst og design:

Art is a cultural mode that incorporates, for very good reason, those things that rational science disallows. It is the place where the intellect merges with the sensual and emotional, and where these things are structured into meaning (Morgan 2001: 10).

Hun konkluderer med at høyeste nivå i et fag må bygge på de lavere, og hvis disse er kunst eller design, må også det høyeste nivået inneholde dette: “In my view, the terminal qualification for an artist should be one that makes theorised artwork the primary outcome” (Morgan 2001: 15). Selv om resultatet primært skal være kunst eller design, krever dokortittelen teori og refleksjon og skiller seg slik sett fra ren praksis.

Doktorgraden som vitenskapelig forskningsgrad

Det er langt fra aksept for utdanningsgrader som gis tittelen doktor. Begrepet kunstfaglig forskning ble innført for å tilfredsstille kravet i universitetsloven om at ansatte ved høyskoler skulle forske. Fordi fagene kunst og design ikke tilfredsstiller forskningskrav slik de hittil er etablert, forsøkte man først i England, og senere i Norge, å tilpasse forskningsbegrepet til den virksomheten som fantes ved kunst- og designinstitusjonene. I 1986 ble det i England opprettet en egen organisasjon kalt *Research Assessment Exercise* (RAE), som definerte forskning slik: “‘Research’ for the purpose of the RAE is to be understood as original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding” (Frayling 2001: 2). David Durling, designer med PhD og direktør for Advanced Research Institute ved Staffordshire University i England, mener definisjonen av forskning formulert av RAE, har oppstått ut fra en annen motivasjon enn å skulle lede til doktorgrad. Ifølge Durling inkluderer *research*, i henhold til RAE, praksis og prosedyrer som er uegnet i en doktorgrad eller en PhD (Durling 2000: 325). Durling summerer opp kontroversen om forskningsbegrepet i kunst og design på følgende måte:

[...] the term “research” as defined for the PhD is often thought to be the same as the term “research” as defined for the RAE. This is not so. There is no logical link between these two definitions though we might feel as though there should be (Durling 2000: 325).

Forskning er en metodisk søken etter kunnskap. Dette betyr at å forske krever noe mer enn det som uttrykkes i verbene: å søke, lete, utforske og finne. Professor og designer Nigel Cross ved UK Open University, som er en nestor i utviklingen av forskning i design, formulerer det slik:

The whole point of doing research is to extract reliable knowledge from either the natural or the artificial world, and to make that knowledge available to others in reusable form (Cross 2000: 98).

Nasjonalt stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid

I Norge, Sverige og Danmark er doktortittelen fortsatt knyttet til forskning i vitenskapelig forstand. Men i sin undersøkelse fra 2002 om mulighetene for å opprette en ”konstnärlig forskarutbildning” i Sverige, konkluderte forsker Henrik Karlsson med at det burde opprettes en egen ”konstnärlig doktorsexamen” uavhengig av en akademisk forskeropplæring (Karlsson 2002: 21). I Norge har dette langt på vei skjedd i form av opprettelsen av Nasjonalt stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid, som ble igangsatt våren 2003. Programmet setter det kunstneriske utviklingsarbeidet, inkludert design, i sentrum. Det definerer seg som ikke-vitenskapelig, men likeverdig med doktorgradsprogrammer i andre fag (*research equivalent*). Dermed har kunst- og designutdanningene fått et høyere nivå parallelt til doktorgrad. Programmet er et prøveprosjekt som implementerer forslaget til program for kunstnerisk kompetanseutvikling i kunstutdanningsinstitusjonene, som ble fremlagt i 2000.

Det første året ble seks stipendiater tatt opp i programmet, og ytterligere tre stipendiatstillinger er utlyst i 2004. Intensjonen er å prøve ut programmet i en periode på fem år for så å evaluere erfaringer, opplegg og resultater. Forhåpentligvis vil programmet bli utvidet gjennom tildeling av nye stipendiatstillinger i årene som kommer.

Tsukuba 2003

Den tredje konferansen om forskning og doktorgrad i design ble arrangert i Tsukuba i Japan 14.–17. oktober 2003, og er en oppfølger av konferansene i Ohio og Le Clusaz i 1998 og 2000. Diskusjonen i Tsukuba dreide seg blant annet om hvorvidt og hvordan praksis kan integreres i forskning. Psykolog og lingvist, Diana Davis, professor ved James Cook University, Australia, mente dette var uproblematisk. Ved hennes institusjon kan kandidater fra praksisfag – *the creative arts*, enten det er sykepleie, kunst eller design – søke opptak i universitetets doktorprogrammer. Forutsetningen er at de har gjennomført en særskilt mastergrad (*Research-MA*) som inkluderer undervisning i forskningsmetode. Hittil er nær 15 doktorander uteksaminert fra de kreative fagene. Dette er skrevne avhandlinger på ca. 100 000 ord i tillegg til eget verk (Davis 2003).

I likhet med Davis anså designer Chris Rust, professor ved Sheffield Hallam University, England, sammenblandingen av forskning og egen skapende praksis som akseptabel. Rust fortalte at da man begynte å undervise MA-studentene i kunst og design i forskningsmetode, ble mange studenter interessert og ønsket å utvikle sine MA-prosjekter videre til doktorgrad (Rust 2003: 151).

Professor og designer Vesna Popovic fra University of Queensland, Australia, argumenterte også for at forskning og praksis i design bør være integrert. Popovic viste til sitt eget prosjekt, som gjaldt design av et transportsystem i en by, der forskning var nødvendig for å løse oppgaven på en tilfredsstillende måte. Ifølge Popovic kan resultatet av slik forskning bare evalueres i forhold til praksis, dvs. om det forskeren har kommet frem til faktisk fungerer (*in the real world*) når det er produsert og tatt i bruk (Popovic 2003).

I Tsukuba ble det besluttet å arrangere en fjerde konferanse om forskning og doktorgrad i design i 2005. Valget av vertsinstitusjon falt på Georgia Institute of Technology, Atlanta, under ledelse av professor og industridesigner Lorraine Justice, et valg som langt fra er tilfeldig. Den neste konferansens mål er å komme frem til en felles internasjonal, akademisk standard i vitenskapelig forstand for doktorgrader i design (PhD). Det foreligger et ønske om å distansere seg fra praksisbaserte utdanningsgrader, og unngå det onde tunger kaller *Mickey Mouse*-grader oppnådd uten et forsvarlig akademisk forskningsnivå.

Status 2004

På 1990-tallet snakket man om forskning i kunst og design. Internasjonalt snakkes det nå stadig sjeldnere om *art and design*, bare om forskning i design og design i sine mange varianter. Mens kunstfagene har vegret seg mot forskning og fryktet en akademisering av sitt fagområde, har design i løpet av det siste tiåret utviklet og etablert seg som vitenskapelig fag. Både interessen for og omfanget av forskning innen design har nærmest eksplodert, og interessen synes stadig stigende. Symptomatisk for utviklingen er at SHKS i 2003 ble delt i to avdelinger, en for kunst og en for design, og at designavdelingen har påbegynt et felles kompetansehevingsprogram som inkluderer skrivning, for sine ansatte.

Både AHO og NMH er vitenskapelige høyskoler med rett til å drive forskeropplæring og tildele doktorgrad. Siden forskerprogrammets start i 1992 og frem til 2004 er snart 20 doktorkandidater uteksaminert ved AHO, og nye kandidater disputerer hvert år. Ved NMH og Grieg-akademiet, som hører inn under UiB, arbeider flere på doktorgrader der egen praksis er

integreert i forskningsarbeidet. Det nasjonale stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid er etablert som ikke-vitenskapelig. Men like fullt har noen av prosjektene som er opptatt i programmet, forskningskarakter. Kanskje vil noen av disse prosjektene kunne hevde seg i en internasjonal, vitenskapelig sammenheng. Dette innebærer at ikke-vitenskapelige kunstneriske utviklingsarbeider vil kunne komme til å falle innenfor forskningsbegrepet også slik det er definert i Norge.

Etter å ha fulgt søknadsprosessen til stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid i to år, ser vi at prosjektene det søkes midler til, spanner fra vitenskapelige forskningsprosjekter til det som kan karakteriseres som søknader om arbeidsstipend. Flere av søkerne har både vitenskapelig utdanning og kunst- eller designutdanning. Interessant nok synes ikke utdannelsesbakgrunnen å avgjøre hvorvidt søkeren ønsker å forske eller gjennomføre et kunstnerisk utviklingsarbeid. Dermed står vi overfor det vi som arbeider innenfor kunstutdanningsinstitusjonene lenge har vært klar over, nemlig at vi trenger hele spekteret: vitenskapelig forskning, ikke-vitenskapelig kunstnerisk utviklingsarbeid og mer uforpliktet skapende kunstnerisk fagutvikling.

I KHiO har vi dette mangfoldet, men vi trenger å utvikle det videre. Først og fremst har vi de fagansattes kunstneriske og designmessige fagutvikling. På grunn av mangelen på nasjonale databaser som registrerer denne virksomheten, har den vært lite synlig utad. Men fra og med 2004 vil FoU-produksjonen i KHiO (fra 2003 og fremover) bli registrert i den nasjonale databasen BIBSYS-ForskDok, som fra årsskiftet 2003-2004 har implementert kategorier for verksregistrering. Når det gjelder forskning i vitenskapelig forstand, har seks faglig ansatte i KHiO gjennomført forskeropplæringsprogram enten ved AHO eller University of Art and Design, Helsinki. Flere faglig ansatte har universitetsbakgrunn. Noen har alt tatt sin doktorgrad innenfor universitetssystemet (Skjerven 2001), mens andre arbeider på sine avhandlinger. Siste skudd på stammen er KHiOs to stipendiater i det nye programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid, danser Per Roar Thorsnes og bildekunstner Tone Hansen. Dertil kommer et jevnt tilsig av gode søkere til stipendprogrammet som KHiO vil innstille i 2004 og fremover.

Avslutning

Forskning handler om produksjon av kunnskap som er diskursiv. Når høyskoler pålegges å forske eller drive utviklingsarbeid, er det for å vedlikeholde og utvikle de fagområder de forvalter. Hvorvidt det skal forskes med eller uten basis i egen profesjonspraksis, eller om

prosjektene som gjennomføres skal være ikke-vitenskapelige utviklingsarbeider i kunst eller design der kunst og design – verk eller produkter – er målet, handler i dag ikke om enten–eller, men om både–og. Det er problemstillingen, og de personlige preferanser og mål som er bestemmende for valget av metode for å løse denne, som vil avgjøre hva sluttresultatet vil bli og hvilken kategori det vil havne i.

Kunsthistoriker og kurator Sarat Maharaj, professor ved Goldsmith College i London, har foreslått at kunst og design tar vitenskapsfilosofien til Paul Feyerabend som utgangspunkt for utviklingen av teori og forskning i sine fag. Feyerabend skriver at: “[...] *the success of ‘science’ cannot be used as an argument for treating as yet unsolved problems in a standardized way*” (Feyerabend 2002: 2). Han argumenterer videre med at: “[...] *‘non-scientific’ procedures cannot be pushed aside by argument*” (Feyerabend 2002: 2). Dette betyr ikke at alt er tillatt, men kan leses som et insitament til å forholde seg åpen og kreativ i forhold til det ukjente.

Istedenfor å tenke at design- og kunsthagene hele tiden skal tøy seg mot vitenskap og akademia, kan vi også tenke omvendt at praksisfagene har noe å tilføre og tilby akademia. Liksom kunst- og designfagene trenger forskning, kan vi forestille oss at vitenskapelige fag kan trenge ikke-vitenskapelige utviklingsarbeid der egen profesjonspraksis står i sentrum. I dag mener noen at det bør opereres med to forskjellige høyere grader i design (Kyndrup 2003: 14), mens andre hevder det motsatte. Kanskje løsningen i fremtiden vil vise seg å bli at mange fag har både teoretisk- og profesjonsorienterte høyere grader.

Norsk inndeling av vitenskapsdisipliner fra 2003 omfatter design, men ikke kunst. For dem som arbeider i randsonene mellom kunst, design og vitenskap kan dette sees som en utfordring. Per Galle kommenterer dagens situasjon når det gjelder utviklingen av forskning innen fagene kunst og design:

Lad oss i denne proces respektere og frede alle bevaringsverdige kunstneriske verdier, men samtidig bortsanere enhver fordom, der måtte hindre os i at blive klogere på kunsten og fagene. For måske er videnskab blot kunst med andre midler? (Galle 2003: 87).

Referanser

Aubry, Didier, red. 1995. *Design og forskning innenfra eller utenfra? Rapport fra en internasjonal konferanse ved Statens håndverks- og kunstindustriskole 22. - 24. September 1994*. Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole.

- Befring, Edvard. 1994. Forskingsmetode og statistikk. Oslo: Det norske samlaget.
- Cross, Nigel. 2000. Design as Discipline. I *Proceedings of the Conference Doctoral Education in Design: Foundations for the Future held 8-12 July 2000, La Clusaz, France*, red. D. Durling og K. Friedman. Sider: 93-100. Staffordshire: Staffordshire University Press.
- Danbolt, Gunnar. 1993. Kunst og forskning. Noen trekk fra en lang historie. I *Kunstfaglig forskning. Rapport fra konferanse 13.-15. Februar 1992, Åsgårdstrand*. Oslo: Norges forskningsråd, avdeling NAVF/RHF.
- Davis, Diana. 2003. A Working Model for Postgraduate Practice Based Research Acrosss the Creative Arts. I *Proceedings of the Third Conference of Doctoral Education in Design held 14-17 October 2003, in Tsukuba, Japan*, red. D. Durling and K. Sugiyama. Sider: 15-24. Tsukuba: 3rd Doctoral Education in Design in Tsukuba, Japan.
- "Doktor kunst". Innstilling fra en arbeidsgruppe for å vurdere egen doktorgrad for kandidater med profesjonsutdanninger av kunstnerisk-estetisk karakter (dr.aest.). 1999. Rapport nr. 3. Oslo: Det norske universitetsråd.
- Dunin-Woyseth, Halina. 1991-1992. Arkitektur: profesjon og disiplin. Arkitektthøgskolen i Oslo. *Årbok* 4:96-99.
- . 1996. The Doctoral Program of the Oslo School of Architecture, Norway. I *Doctorates in Design and Architecture. Proceedings Volume 1. The State of Art*. EAAE / AEEA Conference 8-10 Februar 1996. Sider: 65-76. Delft: The Organising Committee, Faculty of Architecture, Delft University of Technology.
- Dunin-Woyseth, Halina og Jan Michl. 2001. Towards a Disciplinary Identity of the Making Professions: An Introduction. The Oslo Millennium Reader. *Research Magazine* 4:1-20. Oslo: Arkitektthøgskolen.
- . 2002. The Context: A Journal Companion; The Tenth Anniversary of the Oslo School of Architecture Research Magazine. I *Route Mapping; On Relevant Methods, One's Own Choice and Application*. Oslo: Oslo School of Architecture.
- . 2003a. A Continuum from Scientific Research to Creative Practice? Noen tanker omkring forskning i skapende og utøvende fag. *Nordisk arkitekturforskning* 1:23-30.
- . 2003b. Faglig relevans vs. akademisk intersubjektivitet. Et møte med fem forskere fra de skapende og utøvende fag. *Nordisk arkitekturforskning* 1:41-45.
- Dunin-Woyseth, Halina, and Liv Merete Nielsen. 2003. From Apprentice to Master - Some Notes on Educating Design Scholars and Developing Design Scholarship. I *Proceedings of the Third Conference of Doctoral Education in Design held 14-17 October 2003, in Tsukuba, Japan*, red. D. Durling and K. Sugiyama. Sider: 25-34. Tsukuba: 3rd Doctoral Education in Design in Tsukuba, Japan.
- . 2003. From Apprentice to Master; Some Notes on Educating Design Scholars and Developing Design Scholarship. Paper read at Third Conference Doctoral Education in Design, at Tsukuba, Japan.
- Durling, David. 2000. Design in the UK: Some Reflections on the Emerging PhD. I *Proceedings of the Conference Doctoral Education in Design: Foundations for the Future. Held 8-12 July 2000, La Clusaz, France*, edited by D. Durling and K. Friedman. Sider: 317-327. Staffordshire: Staffordshire University Press.
- Fernie, Eric. 1996. *Art History and its Methods. A Critical Anthology*. London: Phaidon Press.
- Feyerabend, Paul. 2002. *Against Method*. London and New York: Verso.
- Forskrift om organisert forskerutdanning for graden philosophiae doctor (Ph.D.) ved Norges musikkhøgskole. Fastsatt av styret ved Norges musikkhøgskole 30. august 2002 med hjemmel i Lov av 12. mai 1995 om universiteter og høyskoler, # 46 og kgl. res. av 10 mai 1996 nr. 420*. 2002. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Forslag til program for kunstnerisk kompetanseutvikling i kunstutdanningsinstitusjonene*. 2000. Oslo: Innstilling fra en arbeidsgruppe nedsatt av Kunsthøgskolen i Bergen, Kunsthøgskolen i Oslo og Norges musikkhøgskole.

- Frayling, Christopher. 1993-94. Research in Art and Design: Towards a Radical Academy. *Royal College of Art Research Papers* 1:1-5.
- . 2001. Research in Art and Design. Forelesning holdt 1.02. ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo.
- Friedman, Ken. 2000. Form and Structure of the Doctorate in Design: Prelude to a Multilogue. I *Proceedings of the Conference Doctoral Education in Design: Foundations for the Future held 8-12 July 2000, La Clusaz, France*, edited by D. Durling and K. Friedman. Sider: 353-369. Staffordshire: Staffordshire University Press.
- . 2002. Theory Construction in Design Research. Criteria, Approaches, and Methods. I *Common Ground. Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University, 5-7 September*, edited by D. Durling and J. Shackleton. 36 sider. Stoke on Trent, UK: Staffordshire University Press.
- Galle, Per. 2003. Forskning i kunstneriske designfag. *Nordisk arkitekturforskning* 3:81-88.
- Grøtvedt, Paul. 1990. *Det skapende blikk: Om kunstens grunnproblemer*. Oslo: Aventura.
- Jacobson, Bo; Schnack, Karsten; Wahlgren, Bjarne og Mikkel Bo Madsen. 1999. Videnskabsteori. København: Gyldendal uddannelse.
- Karlsson, Henrik. 2002. *"Handslag, famntag, klapp eller kyss?" Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*. Skrifter nr. 4. Swedish Institute for Studies in Education and Research (SISTER). Stockholm: SISTER.
- Kjørup, Søren. 1993. Forskning i praktisk-æstetiske fag - nogle overvejelser og idéer. In *Kunstfaglig forskning. Rapport fra konferanse 13.-15. Februar 1992, Åsgårdstrand*. Oslo: Norges forskningsråd, avdeling NAVF/RHF.
- Kjørup, Søren. 1996. *Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Kyndrup, Morten. 2003. At gøre forskel. Kunst, videnskab, arkitektur. *Nordisk arkitekturforskning* 1:9-14.
- Lundequist, Jerker. 1992. *Introduktion till Forskningsmetodiken*. Stockholm: Kungliga Tekniska Högskolan, Sektionen för Arkitektur. Forskarutbildningen.
- Magnussen, Ragnhild et. al., red. 1996. *Forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid innen kunstfagene. Rapport fra seminaret Oslo 30. november - 2. desember 1995*. Oslo: Kunstfagskolenes felles FoU-utvalg.
- Maharaj, Sarat. 2002. Konferanseinnlegg 1.12 ved *"Konstnärlig kunskapsbildning – konferens 2 om forskning och utvecklingsarbete inom det konstnärliga området"*, 29 November - 1 December 2001. Malmö: Lunds universitet.
- Morgan, Sally J. 2001. A Terminal Degree: Fine Art and the PhD. *Journal of Visual Art Practice* 1 (1):6-15.
- NAVF. 1987. *Forming, formingsfag og kunstfag i forskningssystemet*. Oslo: Rådet for humanistisk forskning, Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Nerheim, Hjørdis. 1995. *Vitenskap og kommunikasjon. Paradigmer, modeller og kommunikative strategier i helsefagenes vitenskapsteori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Newth, Mette. 1993. Oppsummering. I *Kunstfaglig forskning. Rapport fra konferanse 13.-15. Februar 1992, Åsgårdstrand*. Oslo: Norges forskningsråd, avdeling NAVF/RHF.
- NFR, Norges forskningsråd. 1993. *Kunstfaglig forskning. Rapport fra konferanse 13.-15. Februar 1992, Åsgårdstrand*. Oslo: Norges forskningsråd, avdeling NAVF/RHF.
- Nielsen, Liv Merete. 1999. Drawing and Spatial Representations. Reflection on Purposes for Art Education in the Compulsory School. Dr. ing. Arkitektthøgskolen i Oslo. Oslo: Arkitektthøgskolen.
- Norsk inndeling av vitenskapsdisipliner. 2003. Oslo: Universitets- og høyskolerådet.
- Ny lov om universiteter og høyskoler*. 2003. Vol. 25, *Norges offentlige utredninger*. Oslo: Utdannings- og forskningsdepartementet.

- OECD. 2003. *Main Definitions and Conventions for the Measurement of Research and Experimental Development (R&D). A Summary of the Frascati Manual 1993* (5). Organisation for Economic Co-operation and Development 1994 [cited 17.12.03 2003]. Available online from <http://www1.oecd.org/publications/e-book/9294041E.PDF>.
- Olsen, Harald. 1999. Kunstfaglig forskning og kunstfaglig doktorgrad. *Kunsthøgskolens skriftserie* nr. 2. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo.
- Olsen, Stein Haugom. 1996. "Research in Science and Research in Art: Do the Twain Ever Meet?" I *Forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid innen kunstfagene. Rapport fra seminaret Oslo 30. november - 2. desember 1995*, red. R. Magnussen et.al. Oslo: Kunstfagskolenes felles FoU-utvalg.
- Oslo School of Architecture. 1991. Vol. 1, *Research Magazine*: Oslo School of Architecture.
- Popovic, Vesna. 2003. An Approach to Knowledge Generation by Research and its Utilisation in Practice - Situating Doctoral Research around Artifacts. I *Proceedings of the Third Conference of Doctoral Education in Design held 14-17 October 2003, in Tsukuba, Japan*, red. D. Durling and K. Sugiyama. Sider: 133-142. Tsukuba: 3rd Doctoral Education in Design in Tsukuba, Japan.
- Refsum, Grete. 2000. Genuine Christian Modern Art. Present Roman Catholic Directives on Visual Art Seen from an Artist's Persepective. Dr. ing. Arkitektthøgskolen i Oslo. Oslo: Arkitektthøgskolen.
- . 2003. Understanding a Conflict - Research as a Problem-solving Tool for the Practitioner. *Journal of the Asian International Conference 1* (6th Asian Design International Conference Tsukuba). Abstrakt s. 103. CD-rom.
- Refsum, Grete og Ringset, Gry. 1997. Kunstfaglig forskning. *Forskning i visuell kunst: et forsøk på definisjon. Kunst og Kultur* (4):252-255.
- Rust, Chris og Tom Fischer. 2003. Growing our own - Recruiting High Quality Research Students by Stealth. I *Proceedings of the Third Conference of Doctoral Education in Design held 14-17 October 2003, in Tsukuba, Japan*, edited by D. Durling and K. Sugiyama. Sider 151-158. Tsukuba: 3rd Doctoral Education in Design in Tsukuba, Japan.
- Sinding-Larsen, Staale. 1994. *Arkitekturteori og bygningsanalyse*. Trondheim: Tapir.
- Skjervén, Astrid. 2001. Goodwill for Scandinavian Design: Lunningsprisen 1951-70. Dr.art. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.
- The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. 1993. Red. L. Brown. 2 vol. Oxford: Clarendon Press.
- Lov av 12. mai 1995 nr. 22 om universiteter og høyskoler (Universitetsloven) med endringer, sist ved lov av 28. juni 2002 nr. 62 (i kraft 1. juli 2002). 2002. Oslo: Cappelen akademisk forlag, Lovdata.
- UK Council for Graduate Education. *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*. 1997. Coventry: UK Council for Graduate Education.
- Vollestad, Per. 2002. Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christan Sinding: en komponist og hans sanger. Dr. grad Norges musikkhøgskole. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Øijord, Aksel. 1992. *Analytisk estetikk eller jakten på skjønnheten*. Asker: Tell forlag.
- Øijord, Aksel. 1994. *Se. Persepsjon, erkjennelse og vitenskap i kunstfagene*. Asker: Tell forlag.