

# Viden gennem kunstnerisk praksis

## *Om vidensbegrebet i kunstnerisk udviklingsvirksomhed*

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) er det danske ord for det, der i international sammenhæng benævnes Artistic Research. Det er et forholdsvis nyt begreb, der i de sidste årtier har fyldt stadig mere i det internationale miljø omkring de kunstneriske uddannelser. I Danmark satte en udredning om KUV fra Kulturministeriet udgivet i 2012 rammen for arbejde med KUV på de videregående kunstneriske uddannelser, blandt andet ved at give en definition på KUV, som uddannelserne siden har benyttet. Definitionen lyder:

“ Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet. (Kulturministeriet 2012, 12)

“ Denne virksomhed [KUV] adskiller sig fra forskning om og i kunst ved, at den fokuserer på kunstnerens eget værk eller egen praksis, og adskiller sig fra kunstnerisk praksis ved, at den stiller krav til eksplicit refleksion m.v. (16)

KUV er således bundet til den kunstneriske praksis, men KUV tilføjer et krav om refleksion, der placerer denne praksis og de undersøgelser og eksperimenter, som kunstneren udfører gennem denne praksis, i en faglig kontekst. Lidt groft sagt forpligter KUV kunstneren til at dokumentere og formidle erfaringer, erkendelser og viden opnået gennem kunstnerisk praksis, således at disse kan indgå i en samlet pulje af erfaringer, erkendelser og viden i et fagfelt. Overgangen fra individuelle til fælles erfaringer, erkendelser og viden er således central i KUV. Der er intet nyt i, at kunstnere reflekterer over egen praksis, og heller intet nyt i, at de formidler denne refleksion på forskellig vis (som eksempel kan nævnes litteraturens poetikker), men KUV som begreb og som selvstændigt vidensfelt med egne rammer og definitioner for kunstnerisk refleksion er relativt nyt og en felt, som er i stadig udvikling.

KUV er i dag et integreret element i de fleste videregående kunstneriske uddannelser. I Danmark bedrives der således KUV i større eller mindre omfang på alle de højere kunstneriske uddannelsesinstitutioner (Rødahl 2016, 25-28). Parallelt med udviklingen af KUV-praksis på de enkelte uddannelsesinstitutioner er der foregået en livlig debat i den efterhånden voksende internationale KUV-litteratur. Der er dog ikke altid den store interaktion mellem de ofte meget teoretiske diskussioner i litteraturen og den konkrete KUV-praksis på uddannelsesinstitutionerne. Skønt litteraturen tit inddrager casestudies, er der ofte et skel mellem det, som man kunne kalde KUV-teori og KUV-praksis. Det er der i sig selv intet overraskende i – på dette punkt ligner KUV mange andre områder. Når jeg alligevel indleder denne artikel, der skal handle om vidensbegrebet i KUV, med at pege på dette forhold, er det, fordi diskussionen om, hvordan “viden” skal forstås i en KUV-kontekst til en vis grad hænger sammen med forholdet mellem teori og praksis. Herom senere.

Der har i diskussionen af KUV været flere forsøg på at definere, hvilken form for viden, som KUV bidrager med. Er der tale om en helt ny form for viden? Eller er det en viden, som hele tiden har ligget i de kunstneriske processer og i kunstværkerne, og som nu gennem KUV artikuleres på en ny måde? Er KUV således et nyt navn knyttet til en form for viden, som ikke er benævnt som viden før? Eller er der snarere tale om en eksplicitering af viden, som har eksisteret i selve kunstuddannelsesinstitutionerne i form af tavs viden, traditioner eller institutionel praksis? Man kunne dog også vende spørgsmålet om og spørge, om der i miljøerne, som huser KUV, er en mangel på viden, som KUV kan og bør udfylde? KUV-begrebet er historisk set knyttet til kunstuddannelsesinstitutioner, og man kan ganske pragmatisk spørge, hvad KUVs rolle er og kan være på disse institutioner? Med andre ord kan man gå til spørgsmålet om vidensbegrebet i KUV fra en meget konkret og praktisk vinkel.

Jeg vil i det følgende tage fat i disse spørgsmål i et forsøg på at indkredse den form for viden, som knytter sig til KUV. Da KUV stadig er et felt under opbygning, er der i KUV-feltet ikke entydige svar på ovenstående spørgsmål. KUV er samtidig et felt, der skal placere sig selv i forhold til andre vidensfelter, og derfor bliver begrebsdiskussionerne ofte både deskriptive og normative: Man prøver både at forstå og at udvikle begreberne på samme tid. Det vil også gøre sig gældende i denne artikel, hvor jeg dels vil tage udgangspunkt i min egen erfaring med KUV i praksis på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i København, dels vil se på behandlingen af vidensbegrebet i KUV-litteraturen repræsenteret ved to vægtige skikkelser i KUV-debatten, nemlig den danske filosof og videnskabsteoretiker Søren Kjærup og den hollandske professor Henk Borgdorff.

### KUV i kontekst

KUV er et begreb, der er indlejret i flere kontekster, som hver især præger tilgangen til begrebet. KUV kan ses i sammenhæng med hele den revision af uddannelsessystemet, som de europæiske uddannelser i større eller mindre grad har undergået i forlængelse af Bologna-processen (Kälvemark 2011, 7). For de kunstneriske uddannelser har det betydet en strukturel harmonisering med de øvrige videregående uddannelser, herunder en eksplicitering af vidensgrundlaget. KUV-begrebet har været

et vigtigt element i en proces, hvori de kunstneriske uddannelser bl.a. skulle gøre rede for, hvordan de som institutioner udvikler den viden, som deres uddannelser bygger på. Dette har medvirket til at placere begrebet i en uddannelsespolitisk kontekst. I en teoretisk og metodisk kontekst kan udviklingen af KUV ses i lyset af et generelt stigende fokus på praksisbaseret viden, herunder tavs viden. Den teoretiske diskussion af KUV har også været præget af, at KUV som nyt felt skulle definere sig i forhold til andre vidensformer, især den akademiske forskningstradition, som således også har udgjort en væsentlig kontekst. I forbindelse med de forskellige kontekster har det at identificere og fastholde det eller de særlige kunstneriske karakteristika fyldt meget i diskussionen, herunder også spørgsmålet om, hvorvidt man kan tale om en særlig form for viden, som kun kan nås gennem KUV.

## Viden i KUV

I forhold til viden i forbindelse med videnskabelig forskning fremhæves det altid, at der i KUV er tale om viden opnået *gennem* kunstnerisk praksis. Henk Borgdorff, som igennem mange år har været med til at tegne KUV-debatten og bl.a. var med til at grundlægge Society for Artistic Research og herunder *Journal for Artistic Research*, indleder kapitlet “The Production of Knowledge in Artistic Research” med følgende:

“ artistic research seeks not so much to make explicit the knowledge that art is said to produce, but rather to provide a specific articulation of the pre-reflective, non-conceptual content of art. [...] Hence, it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through and with art. (Borgdorff 2012, 143)

Det er altså *gennem* den kunstneriske praksis, at KUV producerer viden, og det vel at mærke en viden, som også kommer til udtryk *i* den kunstneriske praksis. Det er artikulationen af den kunstneriske praksis, af det prærefleksive, ikke-begrebslige indhold i den kunstneriske proces, der ifølge Borgdorff er i fokus i KUV. Dette medfører også, at undersøgelsen af denne praksis sker gennem praksis – at den kunstneriske praksis på samme tid er genstand for undersøgelse og undersøgelsesmetode.

Borgdorff rejser i sin artikel en række temaer og problemstillinger, som knytter sig til diskussionen af viden i KUV, og tegner et godt billede af, hvilke retninger begrebsdiskussionerne har taget igennem KUV-begrebets relativt korte historie.

For det første indeholder genstandsfeltet for KUV, nemlig kunstnerisk praksis, et element af uudsigelighed. Kunstens *je ne sais quoi*, dens ubestemmelige jeg-ved-ikke-hvad, som Borgdorff kalder det, er per definition netop umuligt at udtømme sprogligt og begrebsligt. Hvis KUV-viden kan siges at være knyttet til dette ubestemmelige “mere”, hvilken ontologisk status har den da? Og kan den videregives i en anden form end som kunst? Sidstnævnte spørgsmål får stor betydning i forbindelse med KUV-kravet om den ledsagende kritiske refleksion. I KUV-litteraturen har diskussionen af, hvorvidt det var ønskeligt og overhovedet muligt eksplicit at artikulere kunstens “mere” i en kritisk refleksion, således fyldt og fylder stadig meget (147 og 169).

Det andet tema er begrebet *praksisbaseret* viden, som har spillet en væsentlig rolle i KUV-debatten, og som har været med til at sætte en ramme for en forståelse af den kunstneriske praksis som en aktivitet, der både indeholder og udvikler viden. Kunstnerne er, med Donald A. Schöns udtryk, i KUV-sammenhæng blevet “reflekterende praktikere”, der kan udvikle deres refleksion i praksis gennem en kritisk refleksion *over* praksis. Metodemæssigt har aktionsforskningen været en inspiration. Den undersøger og udvikler også på samme tid sit genstandsfelt. Men igen er spørgsmålet, hvordan man artikulerer de tavse niveauer i den kunstneriske praksis og den viden, de rummer, og – som jeg senere vil komme ind på – i hvilket omfang disse niveauer er sammenfaldende med eller kun en forudsætning for de kunstneriske processer.

Et tredje tema er kunstens og den kunstneriske praksis’ relation til omgivelserne. Den kunstneriske praksis er, som Borgdorff siger, situeret og indlejret (“situated and embedded”, 148), og Borgdorff spørger, i hvor høj grad KUV skal medtænke dette vilkår. Om KUV kan blive inden for kunstens egne rammer, eller om KUV er forpligtet på at forholde sig til den måde, hvorpå den kunstneriske praksis interagerer med omverdenen og adresserer vores møde med den verden, vi lever i. Endelig fremhæver Borgdorff, hvordan den viden, som udvikles gennem KUV, er inkarneret (“embodied”) i den kunstneriske praksis og de kunstneriske produkter, som udgør en del af resultatet i KUV. Denne form for viden, som ikke nødvendigvis bliver artikuleret til fulde sprogligt eller begrebsligt i den ledsagende refleksion, spiller en væsentlig rolle i KUV, men det er et stadigt diskussionspunkt, hvilken epistemologisk status, denne viden har, og hvordan dens relation til den kritiske refleksion er (148).

Så vidt Borgdorffs oversigt. Det er værd at bemærke, at Borgdorff kalder sin artikel “Produktionen af viden i KUV”. Valget af ordet “produktion” afspejler hans fokus på den nye viden, som KUV kan bidrage med. Men man kan også med hele diskussionen af kunstnerisk praksis som bærer af praksisbaseret viden i tankerne spørge, om den viden, som KUV kan bidrage med, ikke kan være en artikulation af allerede eksisterende viden i praksis, hvis denne viden vel at mærke spiller en rolle i den kunstneriske proces? Når jeg stiller dette spørgsmål, er det, fordi det efter min erfaring er det, som ofte er tilfældet i det praktiske arbejde med KUV.

### KUV på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

Jeg vil bruge Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM) som et eksempel på kompleksiteten i vidensformerne i den kunstneriske praksis. DKDMs vidensgrundlag er tredelt: kunstnerisk praksis, udviklingsvirksomhed (kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed) og videnskabelig forskning. DKDM er således, ligesom en række af de øvrige højere kunstneriske uddannelsesinstitutioner, lovgivningsmæssigt forpligtet til at bedrive KUV. Det tredelte vidensgrundlag dækker over, at DKDM, ligesom de øvrige danske kunstuddannelser, “hviler på en praktisk integration af flere videns- og erkendelsesfelter” (Kulturministeriet 2012, 5). Med andre ord er det forskellige former for viden, man får fra henholdsvis kunst, KUV og videnskabelig forskning, og en institution som DKDM er kendetegnet ved at hvile

på en mosaik af forskellige vidensformer. Den kunstneriske praksis er afgjort den, der fylder mest i vidensgrundlaget (og den videnskabelige forskning mindst). Det er helt essentielt for DKDM, at lærerne selv har eller har haft en stor kunstnerisk praksiserfaring, og kunstscenen er derfor et vigtigt fagfællesskab at referere til. Det er ikke alene vigtigt, at læreren har viden om udførelsen af kunst – det er også vigtigt, at læreren har viden om, hvordan den internationale og nationale kunstscene fungerer, har adgang til centrale netværk og personer og har viden om f.eks. stress-håndtering og musikersundhed. Erfaringen fra kunstnerisk praksis omfatter således mange aspekter af kunststudøvelsen.

Hvilken form for viden supplerer KUV med i forhold til denne viden gennem kunstnerisk praksis på DKDM? Det er min erfaring, at KUV-praksis på DKDM fordeles sig på to områder med hver sit vidensfelt: På den ene side giver KUV en ramme for kunstneriske eksperimenter og undersøgelser, som ikke nødvendigvis skal føre frem til et af de for kunstarten almindelige resultater, nemlig indspilningen eller koncerten. KUV giver med andre ord et frirum til kunstnerisk udvikling for den enkelte – en udvikling der, qua kravet om dokumentation og formidling, som er en væsentlig del af KUV, kan komme andre til gode, hvad enten der er tale om en snæver kreds af fagfæller eller om en bredere offentlighed. Man kan sige, at den enkelte kunstner gennem KUV skaber ny fælles viden om selve den kunstneriske proces. På den anden side er KUV med til at gøre institutionens tavse viden talende. DKDM fylder i år (2017) 150 år og må således siges at have en omfattende erfaring i at give viden videre – hvad enten det gælder viden *om* noget eller viden *om, hvordan* noget gøres. Meget af denne viden “bor” dog som tavs viden i institutionen og i de traditioner, som institutionen bygger på. KUV kan med sin kritisk reflektive tilgang til den kunstneriske praksis formulere den tavse viden, udfordre den gængse praksis og således skabe rum for udvikling og nyskabelse.

### “Det skjulte sprog”

Lad mig give et konkret eksempel: En sanglærer ved DKDM arbejder på et KUV-projekt med titlen “Det skjulte sprog”. Baggrunden for projektet er de mange justeringer af sproget, som er nødvendige for at kunne synge inden for rammerne af den klassiske sangs æstetik. Justeringer, som projektet samler under begrebet “sangersproget”. Sangersproget er en kombination af en generel praksis og den individuelle tilpasning til den enkelte sangers fysik. Sangeren “er” sit instrument, og hvert instrument er i den forstand unikt. Tilegnelsen og tilpasningen af sangersproget er en vigtig del af sangerens uddannelse, og det er bl.a. i tilegnelsen af sangersproget, at en stor del af fagets generelle viden implementeres samtidig med, at den kunstneriske individualitet udvikles. I “Det skjulte sprog” ønsker sanglæreren at undersøge, hvordan sangersproget indgår i udviklingen af det kunstneriske udtryk hos sangere. Projektet søger at artikulere det skjulte sprog ved at transformere det til lydskrift, transskribere en række sange efter denne lydskrift og afprøve disse transskriptioner i en række cases med sangstuderende ved DKDM. Projektet zoomer altså ind på en lille, men yderst central del af den kunstneriske proces for klassiske sangere.

Projektet peger således også på vigtigheden af i et KUV-projekt at kunne fokusere på endog ganske små delelementer af den kunstneriske praksis. Hvis KUV skal tilbyde kunstnerne en ramme, hvori de kan udforske problemstillinger og stille spørgsmål inden for deres eget felt, ligesom videnskabelige forskere kan gøre det gennem forskning inden for deres respektive felter, må kunstnerne for det første kunne stille spørgsmål til og udforske *alle* aspekter af deres kunstneriske praksis – og for det andet kunne stille skarpt på problemstillinger og spørgsmål, som måske kun udgør en lille del af den pågældende kunstneriske praksis. Hvis jeg skal blive i sammenligningen med den videnskabelige forskning, så ser vi tilsvarende intet problem i, at en humanbiolog i et projekt udelukkende undersøger ionkanaler i cellemembraner, fordi den viden, som forskeren kan opnå derved, kan bidrage til en samlet forståelse af den menneskelige krops biologiske processer – eller at en litterat koncentrerer sig om brugen af naturmetaforik i et enkelt forfatterskab, fordi det er med til at øge den samlede viden om litteraturens formsprog.

### “The skillfulness of artistic work”

Jeg nævnte tidligere, at det, trods det store fokus på kunstnerisk praksis i KUV-teorien, har været uklart i hvilket omfang, den iboende viden i den kunstneriske praksis regnes for en del af den kreative proces eller blot regnes for dens forudsætning. Jeg ønsker at bidrage til diskussionen af denne problemstilling ved at pege på to aspekter, som jeg mener bør indgå i overvejelserne.

Det ene aspekt omhandler den skelnen mellem, hvad man kunne kalde håndværksmæssige færdigheder og kunstnerisk kreativitet, som ofte ligger latent i diskussionen – også hos Borgdorff, som mod slutningen af den tidligere citerede artikel konkluderer:

“ The artistic, pre-reflective, non-conceptual content enclosed in aesthetic experiences, embodied in art works and enacted in artistic practices is articulated, amplified, contextualized and thought through in the [artistic] research. That content encompasses more than just the tacit knowledge embodied in the skillfulness of artistic work. This ‘more’ is the ability of art – deliberately articulated in artistic research – to impart and evoke fundamental ideas and perspectives that disclose the world for us and, at the same time, render that world into what it is or can be. (Borgdorff 2012, 171-72)

Borgdorff argumenterer her med fremhævelsen af artikulationen af kunstens “mere” i KUV for, at KUV formidler andet og mere end en artikulation af viden i praksis. Nok gennemspilles (“is enacted”) dette “mere” i den kunstneriske praksis, men det er som en overbygning på det, som Borgdorff kalder “skillfulness” – et ord, der peger på den tavse viden i praksis som en art håndværksmæssig færdighed, som nok er en forudsætning for, men ikke en del af det kunstneriske indhold (“content”) som artikuleres i KUV.

Jeg mener, at erfaringerne fra arbejdet med kunstnerisk praksis og med det praktiske KUV-arbejde viser, at man med denne skelnen reducerer den komplekse relation mellem vidensformer i den kunstneriske praksis. Der er f.eks. sjældent tale

om, at en klassisk musiker, der skal indstudere et nyt værk, først lærer sig alt det tekniske, det håndværksmæssige, og derefter vælger sit personlige kunstneriske udtryk. Mange af de kunstneriske valg træffes meget tidligt og via en intuitiv, ofte kropslig, følelse af, hvad der er kunstnerisk "rigtigt". Denne refleksion-i-handling hos den klassiske musiker er altså ikke alene bundet til en håndværksmæssig færdighed – den rummer også kunstneriske domme og valg. Det er af stor værdi for en kunstnerisk uddannelse som DKDM at udforske denne nære relation: DKDM skal uddanne kunstnere, således at de både har det højest mulige tekniske/håndværksmæssige niveau og udvikler en stærk kunstnerisk individualitet. Viden om dette område vil ikke alene komme den enkelte kunstner til gode, det vil også kunne styrke det vidensgrundlag, som DKDM bygger sin uddannelse på. Men det kræver, at man er åben over for relationen mellem flere forskellige vidensformer i den kunstneriske praksis. Og omvendt: Hvis reduktionen af relationen mellem vidensformer i den kunstneriske praksis overføres til forståelsen af begreberne "kunstnerisk praksis" og "viden" i KUV, så sker der en tilsvarende reduktion af KUV-feltets muligheder for udvikling af viden, der modsvarer den kunstneriske praksis, som er dens udgangspunkt.

### Kunstnerisk praksis i en institutionel sammenhæng

Det andet aspekt, som jeg ønsker at fremhæve, er den institutionelle videns rolle. Eksplicitering af viden latent i *uddannelsesinstitutionens* undervisningspraksis er en underbeskrevet og måske også undervurderet form for vidensudvikling i KUV-litteraturen, hvor fokus ofte er på den enkelte kunstners skabelsesproces. Men som nævnt er den individuelle kunstneriske skabelse sammensat af generel viden, kompetencer og metoder, som knytter sig til vedkommendes fag (f.eks. violinspil) og bl.a. formidles via kunstuddannelserne, og et individuelt, kunstnerisk udtryk (f.eks. den enkelte violinists tolkning af et værk). De to sider af kunstnerens skabelse kan ikke skilles ad – det individuelle kunstneriske udtryk afhænger i høj grad af, hvordan den pågældende kunstner forvalter (herunder måske også gør op med) den generelle viden, som knytter sig til vedkommendes fagområde.

Søren Kjølrup argumenterer i artiklen "Pleading for Plurality" for, at kunstnerisk skabelse altid forudsætter en eller anden form for viden. Kjølrup skriver:

“ The focus on the research dimension of creative activities reminds us of the fact that artistic creativity has always presupposed a certain amount of creation or at least retrieval and use of knowledge. (Kjølrup 2011, 41)

Han fortsætter med at nævne som et blandt flere eksempler, at en komponist ikke kan skrive en symfoni uden at kende konventionerne for symfonier. Kjølrup peger således på konventioner og på de til- og fravalg, som kunstneren laver i forhold til disse som en del af den kunstneriske skabelse. Det er en form for viden, som, når vi taler om kunstuddannelser, i høj grad er "lagret" i den institutionelle viden, vil jeg hævde. Kjølrops "forsvar for mangfoldighed" er da også et forsvar for en bred forståelse af KUV, når det gælder, *hvad* KUV kan omhandle og *hvordan* KUV kan

udføres. Kjørup holder sig således ikke snævert til en forståelse af KUV som den enkelte kunstners undersøgelser af egne kreative processer.

De kunstneriske uddannelser er, som Kulturministeriets rapport indleder med at slå fast, andet og mere end uddannelsesinstitutioner – de er også kunst- og kulturinstitutioner, som blandt andet spiller en vigtig rolle i kraft af deres “overlevering af kulturbærende fag og traditioner” (4). Der er således en viden i institutionerne, som overskrider summen af de enkelte læreres viden i form af en viden i institutionens praksis. Uddannelsesinstitutionerne kan med deres institutionelle viden spille en særlig rolle i KUV-arbejdet, fordi de i deres undervisningspraksis til stadighed arbejder med at formidle denne form for viden. Der ligger således ofte implicit i institutionernes undervisningspraksis en artikulation af dette vidensniveau – måske ikke i form af klart definerede begreber, men f.eks. i form af et i faggruppen etableret fagsprog (ofte metaforisk). Der er med andre ord en tradition for at arbejde med disse vidensniveauer på institutionelt plan, som man kan trække på i KUV-arbejdet. Borgdorff fremhæver i sin oversigt over centrale problemstillinger, at kunstnerisk praksis altid er situeret og indlejret i en omverdenen, og at dette forhold kan være en del af KUVs undersøgelsesfelt. Tilsvarende mener jeg, at der er et stort vidensmæssigt potentiale i at undersøge og artikulere den kunstneriske praksis som værende situeret og indlejret i den viden og kunnen, som udvikles og overleveres på et kollektivt plan i institutionerne.

### Et udvidet KUV-vidensbegreb

Man kan sige, at jeg med denne argumentation plæderer for en udvidet forståelse af vidensbegrebet i KUV fra viden udviklet gennem kunstnerens egne kreative proces til også at omfatte artikulationen af den ofte tavse viden, som disse kreative processer spiller sammen med. Hermed ønsker jeg at pege på, at det sidstnævnte vidensniveau ikke alene er en forudsætning for det, man kunne kalde det særligt kunstneriske i den kunstneriske praksis, men en del af selvsamme kunstneriske praksis.

Mit argument bygger på mit arbejde med konkret KUV-praksis, og det er et pragmatisk argument i den forstand, at man ved at bruge en sådan tolkning af vidensbegrebet i KUV imødekommer et behov på kunstuddannelserne: De spørgsmål og problemstillinger, som kunstnerne på kunstuddannelserne ønsker at arbejde med, inkluderer ofte begge former for viden. Det spiller naturligvis også en rolle, at DKDM er en kunstuddannelse, hvor den største del af kunstnerne arbejder med *udøvende* kunst, hvilket betyder, at den kunstneriske skabelse i form af den enkelte kunstners fortolkning af et partitur, altid er indlejret i en kontekst af bl.a. opførelsespraksis og høje krav til tekniske færdigheder. Dette er med til på DKDM at sætte det forhold på spidsen, at kunstnere inden for alle fagområder generelt set er indlejret i en mangefacetteret faglighed, som de på hver sin vis kommunikerer med i deres kunst.

Det vil således være hensigtsmæssigt i den stadige udvikling af vidensbegrebet i KUV at udvide begrebet til at omfatte større dele af den kunstneriske praksis. I erkendelsen af, at kunstneriske processer er situerede, og at den kunstneriske skabel-



se ikke finder sted i et vakuum, vil en artikulation af og refleksion over relationerne mellem vidensformerne i den kunstneriske praksis kunne bidrage til kunstnerisk udvikling på kunstuddannelsesinstitutionerne – og netop dette er målet med KUV.

## Viden mellem teori og praksis

Vidensbegrebet er et af de centrale begreber i den stadige udvikling af KUV-feltet, og de forskellige kontekster, som KUV-feltet er indlejret i, bidrager fra forskellige vinkler til den diskussion af vidensbegrebet, som foregår i KUV-litteraturen. Diskussionen går blandt andet på, om og i givet fald hvordan viden opnået gennem KUV adskiller sig fra andre former for viden. Jeg har i det ovenstående især interesseret mig for mødet mellem to “spor” i denne diskussion, nemlig mødet mellem forestillingen om den praksisbaserede viden og forestillingen om kunstens æstetiske fylde, kunstens “mere”, som den særlige egenskab ved kunst, der skal integreres i KUVs vidensbegreb, som led i demarkationsbestræbelsen. KUV-feltet kan overtage en hel del generel teori om praksisbaseret viden, men bliver samtidig nødt til at kunne definere, hvori den kunstneriske praksis adskiller sig fra anden professionel praksis. Her kan æstetisk teori bidrage med begreber om æstetisk erkendelse og kunstens “mere”, og øvelsen er da at få disse to “spor” til at mødes i et vidensbegreb, der både teoretisk og praktisk giver mening i forhold til den kunstneriske praksis, det skal forankres i. Man skal med andre ord implementere en forestilling om kunstens “mere” i et praksisbaseret vidensbegreb.

Her har jeg argumenteret for en meget bred forståelse af kunstnerisk praksis, der ikke knytter sig snævert til selve den skabende proces, men inkluderer den relation til fagets tavse viden, som den skabende proces indgår i. Jeg har også peget på den kollektive viden, som knytter sig til selve kunstuddannelsesinstitutionerne som en form for viden, der bør kunne indgå i KUV-arbejdet. Til spørgsmålet om, hvilken en form for viden, KUV-feltet bidrager med, vil mit svar i forlængelse af Kjørups forsvar for mangfoldighed være, at KUV kan bidrage med mange forskellige former for viden med udgangspunkt i kunstnerisk praksis – fra viden om den kunstneriske praksis’ relation til omverdenen til viden om interne relationer mellem vidensformer i den kunstneriske praksis.

Endelig vil jeg gerne slå et slag for at kunne betragte KUV-feltet som et efterhånden så etableret felt, at det enkelte KUV-projekt ikke længere behøver at forpligte sig på feltets grundlagsdiskussioner. Kjørup skriver mod slutningen af den tidligere citerede artikel, at det, vi har brug for nu, er en KUV-kanon, dvs. en samling af gode eksempler på KUV-praksis. Jeg er enig: Vi kan kun komme et vist stykke ved at diskutere KUV-begreberne (herunder vidensbegrebet) på et generelt teoretisk plan. Men forankret som KUV er i den kunstneriske praksis, er det gennem praksis, at den egentlige begrebsudvikling må finde sted (Haugland 2016, 14). En bevidst niveauopdeling med tilhørende arbejdsdeling vil her lette arbejdet. På ét niveau er det relevant til stadighed at diskutere, hvordan viden opnået gennem KUV placerer sig i forhold til andre vidensfelter, og hvad forholdet er mellem kunstnerisk praksis og KUV – på et andet niveau må man i de enkelte KUV-projekter kunne lade disse diskussioner ligge og fokusere på endog små delelementer i sin kunstneriske prak-

sis, idet man går ud fra, at den viden, man som kunstner finder relevant at opnå, og som ens fagfæller anerkender, er valid. Nogle projekter vil sandsynligvis fokusere på egne kreative processer, andre måske på artikulation og refleksion over tavs viden i en kunstnerisk praksis (måske ligefrem gennem en undersøgelse af institutionel praksis på en kunsthøjskole), andre igen vil undersøge brudflader mellem egen kunstnerisk praksis og andre fagområder osv. – men i alle tilfælde vil de bidrage til det samlede KUV-felt og efterhånden tegne et tydeligere billede af, hvilke former for viden, man kan opnå gennem KUV.

## Litteratur

Borgdorff, Henk (2012): *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*, Dordrecht: Leiden University Press.

Collins, Harry (2013): *Tacit and Explicit Knowledge*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Haugland, Anne Gry (red.) (2016): *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, København: Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

Kjørup, Søren (2011): “Pleading for Plurality” i Michael Biggs and Henrik Karlsson (red.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Abingdon: Routledge, s. 24-44.

Kulturministeriet (2012): *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser*, elektronisk udgivelse på Kulturministeriets hjemmeside, [http://kum.dk/uploads/tx\\_templavoila/Kunstnerisk%20udviklingsvirksomhed\\_links\\_2012.pdf](http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kunstnerisk%20udviklingsvirksomhed_links_2012.pdf).

Källemark, Torsten (2011): “University Politics and Practice-based Research” i Michael Biggs and Henrik Karlsson (red.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Abingdon: Routledge, s. 3-24.

Nelson, Robin (red.) (2013): *Practice and Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, London: Palgrave Macmillan.

Polanyi, Michael (2009): *The Tacit Dimension*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Rødahl, Sverre (2016): “Forudsætninger for kvalitet i arbejdet med kunstnerisk udviklingsvirksomhed” i Anne Gry Haugland (red.): *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – antologi 2016*, København: Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, s. 24-53.

Schön, Donald A. (1991): *The Reflective Practitioner – How Professionals Think in Action*, London: Arena.