

TAKE ME - I'M YOURS

**DELTAKELSE I KUNSTEN -
ET KUNSTNERISK FORSKNINGSPROSJEKT**

CAMILLA DAHL

TAKE ME - I'M YOURS, Deltakelse i kunsten - et kunstnerisk forskningsprosjekt

Camilla Dahl

Kandidatnummer 80

MEST 5900 - Mastergradsavhandling i estetiske fag

Studieretning Kunst i samfunnet, Institutt for estetiske fag

Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitet.

Høsten 2020

© Camilla Dahl

Sammendrag

Denne masterstudien omhandler ulike perspektiver på publikumsdeltakelse i kunsten. Undersøkellesområdet ble valgt fordi jeg som aktør i kunstfeltet fant det utilfredsstillende at temaet vanligvis ble behandlet som omforent, i kontrast til egen erfaring der fenomenet publikumsdeltakelse fremstod som potensiell bærer av et spenningsfylt og mangefasettert erfarings- og meningsinnhold. Det empiriske materialet som ligger til grunn for undersøkelsen er utledet fra tre av mine egenproduserte kunstprosjekter. Under bearbeidingen av undersøkelsen har jeg ut ifra min rolle som samtidskunstner inntatt en forskeridentitet som kunstner-forsker. Denne forskerposisjonen tar utgangspunkt i ulike teorier om kunstnerisk forskning fra Artistic Research-tradisjonen og har som formål å produsere nye former erfarings- og meningsdannelse knyttet til publikumsdeltakelse på kunstfeltet.

Intensjonen med undersøkelsen har vært å forskyve verdigrunnet av min kunstneriske praksis fra å inneha en verdi som god eller dårlig kunst, til gjennom en vitenskapelig og analytisk tilnærming til kunsten, også å kunne inneha en verdi i form av kunnskap med relevans for både det akademiske og det kunstneriske feltet. Problemstillingen omhandler en tydeliggjøring av kritiske, refleksive og performative egenskaper i publikumsdeltakende kunst med hensikt om å fremheve ulike dimensjoner knyttet til deltakelsesbegrepet. Erfaringene fra undersøkelsen fremholder sammensatte og nyanserte perspektiver knyttet til problemstillingens nøkkelbegreper, noe jeg mener kan bidra til en mer nyansert debatt og faglig gjennomtenkt bruk av deltakelsesaspektet i kunstfeltet.

Abstract

This master study deals with different perspectives on audience participation in art. The research area was chosen because I, as a contemporary artist, found it unsatisfactory that the topic was usually treated as unanimous, in contrast to my own experience where the phenomenon of audience participation appeared as a potential carrier of a complex and multifaceted experience and meaning content. The empirical material on which the study is based is derived from three of my self-produced art projects. During the process of the study, based on my role as a contemporary artist, I have assumed a researcher identity as an artist-researcher. This research position is based on various theories from the Artistic Research tradition and aims to produce new forms of experience and meaning related to audience participation in the field of art.

The intention of the study has been to shift the value of my artistic practice from having a value as good or bad art, to through a scientific and analytical approach to art, also to be able to have a value in the form of knowledge relevant to both the academic and the artistic field. The issue deals with a clarification of critical, reflexive and performative properties in audience-participating art with the intention of emphasizing different dimensions related to the concept of participation. The experiences from the study highlight complex and nuanced perspectives related to the key concepts of participation, which I believe can contribute to a more nuanced debate and professionally thoughtful use of the aspect of participation in the art field.

Takk til Venke Aure, Boel Christensen-Scheel og Kristin Bergaust

for veiledning, innspill og faglige utfordringer.

Takk til Kristian, Max, Una og min mor Barbara for støtte, utholdenhet og tålmodighet.

Og takk til alle mine kunstner venner for gode ideer, refleksjoner og støtte.

Innholdsfortegnelse

1.	INNLEDNING	9
1.1.	MIN BAKGRUNN SOM PRAKTISERENDE KUNSTNER	9
1.2.	BETYDNINGEN AV PUBLIKUMSDELTAKELSE I KUNSTEN	11
1.3.	PROBLEMSTILLING	13
1.4.	FORSKNINGSSPØRSMÅL.....	14
2.	KUNST- OG KUNNSKAPSSYNN	15
2.1	KUNSTNERISK FORSKNING – KUNST SOM KUNNSKAPSPRODUKSJON.....	15
2.2	ET SOSIALT ENGASJERT PERSPEKTIV PÅ KUNSTEN	17
2.3	DELTAGENDE KUNST I ET PERFORMATIVT PERSPEKTIV	18
2.4	ET KRITISK BLIKK PÅ DELTAKELSE I KUNSTEN.....	20
2.5	KUNST SOM LÆRING	23
3.	METODE.....	25
3.1.	KVALITATIV METODE.....	25
3.2.	KUNSTNEREN SOM FORSKER.....	27
3.3.	VALG AV EMPIRI	28
4.	UNDERSØKELSE OG TOLKNING AV EMPIRI	30
4.1.	CASE STUDIE 1: CHAMPAGNE BAR	31
4.1.1	<i>Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)</i>	32
4.1.2	<i>Deltakelsesstrategi case 1 (tolkning)</i>	34
4.2	CASE STUDIE 2: SLIKKINGEN AV AAMODT BRO	42
4.2.1	<i>Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)</i>	44
4.2.2	<i>Deltakelsesstrategi case 2 (tolkning)</i>	47
4.3	CASE STUDIE 3: KARNEVALET – FEIRING OG PROTEST	53
4.3.1	<i>Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)</i>	55
4.3.2	<i>Deltakelsesstrategi case 3 (tolkning)</i>	59
5.	ANALYSE OG DRØFTING.....	67
5.1	ANALYSE AV PUBLIKUMSINVITASJONEN	67
5.2	ANALYSE AV DE KUNSTNERISKE INTENSJONENE.....	69
5.3	MAKT OG REFLEKSIVITET – SOM OVERORDNET FORSKNINGSSPØRSMÅL OG DRØFTING	71
5.4	AVRUNDING.....	81
6.	BIBLIOGRAFI	83

1. Innledning

Denne masterstudien omhandler ulike perspektiver på publikumsdeltakelse i kunsten, der det empiriske materialet er tre av mine egenproduserte deltakende kunstprosjekter. Deltakelsesperspektivet vil være synlig i alle tre casene, men de forskjellige kunstprosjektene er strategisk valgt på bakgrunn av ulikheter som på hver sin måte vil belyse ulike former for deltagelse. Videre blir grad og form på selve deltakeraspektet belyst gjennom deltakernes ulike posisjoner og erfaringer med ulikt utfall.

Ut ifra min rolle som samtidskunstner vil undersøkelsen av min kunstneriske praksis være et utgangspunkt for å innta en posisjon som kunstner-forsker og se på et utvalg av egne kunstprosjekter, for også med et forskerblikk å belyse ulike deltakelsesformer innen samtidskunsten. Forskeridentiteten som kunstner-forsker baseres på ulike teorier om kunstnerisk forskning (Artistic Research) som forbinder kunstnerisk praksis med vitenskapelige forskningsmetoder, med formål om å produsere nye former for kunnskap. I denne studien vil kunstnerisk forskning være det teoretiske og praktiske førende perspektivet som rammer inn undersøkelsen av materialet.

Intensjonen med undersøkelsen er å forskyve verdigrunnet av kunstprosjektene fra å inneha en verdi som god eller dårlig kunst, til gjennom en analytisk tilnærming til forskningsmaterialet, også å kunne inneha en verdi i form av kunnskap. Det overordnede formålet med oppgaven er å undersøke om kunst, sett ut ifra både et publikumsdeltakende og et kunnskapsproduserende perspektiv, kan bidra til å finne nye posisjoner for kunsten som en samfunnsrelevant ressurs.

1.1. Min bakgrunn som praktiserende kunstner

Utstillingen *Take Me (I'm Yours)*, som fant sted i 1995 i Londons Serpentine Gallery, kuratert av Hans Ulrich Obrist, har hatt stor innvirkning på min kunstnerisk praksis og perspektiv. Derav har også utstillingstittelen gitt navn til denne masterstudien. Som kunststudent i London og besøkende på denne gruppeutstillingen hadde jeg mulighet til å berøre, bruke, teste, kjøpe eller ta med gjenstander. Publikum så ikke bare på kunst, men hadde kroppslig tilgang til kunstverkene og kunne spille en rolle i deres videre spredning utenfor gallerirommet.

Utstillingen fungerte på to nivåer - som nyttegjenstander og som kunstverk. Kunstkritikeren Carl Freedman skrev i sin anmeldelse av utstillingen i kunstmagasinet Frieze:

Take Me (I'm Yours)' attempts to restructure the relationship between art and the viewer through redefining art as a cultural activity that functions in a comparable manner to other areas of everyday life. The exhibition offers the viewer alternative forms of interaction with the artworks, based on the tenuous presupposition that art cannot be fully experienced using simply the eyes, the mind, and the soul. The show's curator, Hans-Ulrich Obrist, argues that with the removal of the normal barriers and boundaries associated with the exhibition of art, the viewer has the opportunity of increased access to the art work's essential meaning. (Freedman 1995)

Selv om Freedman i artikkelen ender med en skarp kritikk av utstillingen som triviell og banal, så gjorde deler av utstillingen sterkt inntrykk på meg som søkende kunststudent. Spesielt var det opplevelsen av en installasjon av Christian Boltanski som ble viktig for min videre utvikling som kunstner. I denne installasjonen kunne publikum, for den ringe kostnad av 1 Britisk Pund, forsyne seg av store hauger med brukte klær og ta de med seg hjem. Da jeg under besøket kom inn i dette rommet ble jeg stående stift og observere de andre besøkende forsyne seg gledefyllt av klærne, mens alt jeg kunne tenke på var hvordan installasjonen ga meg en sterk assosiasjon til haugene av klær og andre gjenstander etterlatt i de tyske utryddelsesleirene i 1945. Publikum ble i mine øyne til konsumerende gribber, tilsynelatende uten bevissthet om de mange historiene bak klærne, eller om sin egen deltakelse i situasjonen som helhet. Med dette blikket ble det for meg umulig å delta i utstillingens aktiviteter, til tross for invitasjonen til meg som publikum. Jeg ble bevisst betydningen av min egen rolle i samhandling med kunstverket, jeg inntok et refleksivt perspektiv, jeg tilegnet meg kunnskap om relasjonen mellom kunstverket og det deltakende publikummet i denne spesifikke situasjonen.



Bilde 1. Christian Boltanski, "Dispersion", 1995. I utstillingen "Take Me (I'm Yours)". Foto: Whitechapel Gallery og Armin Linke.

På bakgrunn av denne erfaringen (og mange andre erfaringer) har jeg i løpet av min tid som kunstner utviklet et kunstnerisk perspektiv hvor kunsten finner sted i møtet mellom kunsten og publikum, eller i en situasjon skapt av kunstneren hvor publikums deltakelse i kunsten blir et av verkets komponenter. Publikum blir til material for min kunstneriske praksis og er dermed alltid inkludert som en materiell og sosial komponent i kunstproduksjonen. Spørsmålene jeg har stilt meg selv i produksjonsprosessen har vært rettet mot kunstpublikummets deltakelse: Hvordan kan jeg få publikum til å delta og utføre aktiviteter? Hva skal aktivitetene handle om? Finnes det en måte å lokke og forføre publikum til å fysisk utføre en aktivitet, altså å manipulere publikum sosialt? Vil deltakerne bli seg selv og sin rolle i kunsten bevisst, slik jeg ble bevisst min rolle som deltaker i utstillingen *Take Me (I'm Yours)*? Vil kunstpublikummet og deltakerne bli bevisst maktforholdet som oppstår i møte med kunsten? Og hvilken rolle spiller den kunstinstitusjonelle rammen for hvorvidt deltakelsen oppleves som meningsfylt? Noen av disse spørsmålene vil danne bakgrunnen for denne undersøkelsen.



Bilde 1. Camilla Dahl, "Øyenduell – En aktivitet for to personer", 2015. Foto: Øystein Thorvaldsen

1.2. Betydningen av publikumsdeltakelse i kunsten

Siden tidlig på 1900-tallet har kunstnere jobbet med å inkludere publikum som deltakere i kunsten, men det er særlig i løpet av de siste tyve årene at det sosiale og politiske perspektivet på publikumsdeltakelse har vært mye omdiskutert. Flere kunstteoretikere har skrevet mange ulike innganger til hvordan deltakelse i kunsten kan forstås slik f.eks. Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Grant Kester, Claire Doherty og Dorothea von Hantelmann henholdsvis vektlegger det relasjonelle, antagonistiske, dialog-baserte, institusjonskritiske og det performative knyttet til

deltakelsesbegrepet (Bourriaud 1998, Bishop 2004, Kester 2005, Doherty 2004 og Von Hantelmann 2010). Av både kunstnere og kuratorer blir deltakelsesbegrepet ofte brukt til å løfte frem kunstens frigjørende potensial og dens sosiale og politiske samfunnsverdi. Samtidig har begrepet innen kunstdiskursen blitt kritisert for å være uklart, og for i seg selv å bli brukt som en verifisering av kunstens samfunnsrelevans.

Diskusjonen om deltakelse i kunsten har også vært preget av ulike kunstsyn. Teoretikere og kunstnere som Grant Kester, Pablo Helguera og Suzanne Lacy har vektlagt kunsten som sosialt engasjert, kollektiv, dialogbasert og prosessorientert (Kester 2005, Helguera 2011, Lacy 2012). Hos disse er kunsten en performativ og situasjonsbetinget praksis som produserer nye sosiale og politiske relasjoner. Den sosialt engasjerte kunsten går ut av den tradisjonelle kunstinstitusjonen og frigjør seg fra museenes og gallerienes rammer og de diskursive strukturene som opprettholder kunsten som et spesialisert rom. Kunstneren engasjerer seg sosialt i samfunnsgrupper og situasjoner (communities) og konstruerer et rom hvor sanselige møter, dialog og utveksling er mulig på tvers av sosial, økonomisk og kulturell tilhørighet. Deltakerne i prosjektet aktiveres av kunstneren og gis en stemme som utspiller seg i den kunstneriske, sosiale prosessen. Kunsten blir i så måte tatt i bruk som et eksperimentelt sosialt og politisk verktøy for konkret samfunnsmessig forandring og effekt, og som et verktøy for deltakernes potensielle frigjøringsprosess.

På den andre siden av debatten står teoretikere som Bishop, Von Hantelmann og Doherty som forfekter opprettholdelsen av kunsten som en samfunnsinstitusjon. De ser på kunsten som en autonom, kritisk og refleksiv praksis som på sitt beste forårsaker destabiliserende brudd og forskyvninger i forståelsen av verden, og som dermed avslører samfunnets skjulte sannheter. Kunsten står her i et spenningsforhold til samfunnet; den er både deltakende og institusjonelt distansert, både sanselig engasjert og kritisk refleksiv, og både delaktig i og uavhengig av samfunnet. Samtidig, i dette spennet, opprettholder kunsten en institusjonskritisk og refleksiv praksis hvor den stiller spørsmål ved seg selv og sin egen eksistens.

Begge ståstedene beskrevet over har et marxistisk-teoretisk utgangspunkt, men vektlegger ulike deler av marxismen. Den sosialt engasjerte kunsten ser kunstens rolle i samfunnet som en frigjørende praksis hvor deltakelsen inngår som en del av et etisk samfunnsprosjekt med intensjon om frigjørelsen av det deltakende subjektet. Den kritiske tradisjonen innen kunsten baserer seg på den filosofiske retningen Kritisk teori og Frankfurterskolen, hvor kunsten, ut ifra

sin autonome, utenforstående og uavhengige posisjon kan reflektere, kritisere og avsløre samfunnets skjulte og undertrykkende maktstrukturer. I et kritisk kunstsyn benyttes marxismen som et teoretisk, refleksivt og institusjonalisert ståsted, beroende på en opprettholdelse av kunstens autonomi og kunsten som et eget felt. Derimot vektlegger den sosialt engasjerte kunsten marxismen som en (revolusjonær) samfunns-praksis, og forlater kunstfeltet og kunstens institusjonaliserte autonomi for å engasjere seg i, og bli en del av samfunnets kollektive bevissthet og frigjøringskamp. Følgende sitat, hentet fra Gene Rays essay *Towards a critical art theory* (Ray 2009), som omhandler kunstnergruppen Situasjonistiske internasjonale (Situasjonistene eller SI) og de marxistiske teoriene til Guy Debord, fremhever dette aspektet ved kunsten som en revolusjonær praksis:

Surpassing art means removing it from institutional management and transforming it into a practice for expanding life here and now, for overcoming passivity and separation, in short for 'revolutionizing everyday life'. (Ray 2009, s. 86-87)

Ut ifra disse ulike kunstsynene kan kunstprosjekter som har publikumsdeltakelse som en sentral del av sin kunstneriske praksis tolkes forskjellig med hensyn til meningsdannelse. I denne studien har jeg valgt å undersøke de refleksive og kritiske perspektivene i deltakelsen som en del av et performativt syn på kunst og kunstnerisk forskning som produksjonen av ny kunnskap. Men også som en kunstnerisk strategi for å utvikle ulike kunnskapssyn og åpne for nye refleksjonsformer.

1.3. Problemstilling

Problemstillingen er utarbeidet på bakgrunn av min praksis som visuell kunstner hvor jeg har jobbet med en hovedvekt på publikums posisjon som deltakere og medprodusenter av kunsten. Min kunstneriske praksis innebærer produksjonen av objekter og installasjoner innen kunstinstitusjonelle rammer, men også produksjonen av deltakende workshops og performance, ofte situert i det offentlige rom.

Med utgangspunkt i denne arbeidserfaringen har jeg formulert en problemstilling med hovedfokus på et publikumsdeltakende kunstperspektiv hvor en undersøkelse av fenomenet

deltakelse i kunsten bidrar til å belyse deltagelsens posisjoner i samtidens kunstfelt. På denne bakgrunn er følgende problemstilling valgt:

Hvordan kan en undersøkelse av tre egenproduserte kunstprosjekter tydeliggjøre kritiske, refleksive og performative egenskaper ved publikumsdeltakelse i kunstfeltet?

Intensjonen med masteroppgaven er at arbeidet med problemstillingen og påfølgende forskningsspørsmål skal skape grunnlag for utvidelsen av min kunstneriske praksis fra å produsere kunst til å innebære en utforskning av temaet innen en vitenskapelig forskningskontekst. Dette innebærer mer konkret en intensjon om å bidra til en grundigere forståelse og mer gjennomtenkt bruk av begrepet publikumsdeltakelse, som jeg anser å være et flerdimensjonalt begrep når det gjelder innhold og funksjon knyttet til kunstfeltet.

1.4. Forskningsspørsmål

Problemstillingen er kompleks og omfatter et stort felt som inspirerer til nye spørsmål og forskningsområder. Derfor finner jeg det hensiktsmessig å supplere med mer konkrete forskningsspørsmål for å utdype og besvare problemstillingens intensjon. Disse spørsmålene har jeg formulert slik:

1. Hvordan inviteres publikum til å delta i kunstprosjekter?
2. Hvordan uttrykkes de kunstneriske intensjonene for publikumsdeltakelsen, og hvilket formål har deltakelsen?
3. Hvordan uttrykkes forholdet mellom makt og refleksivitet i publikumsdeltakende kunstprosjekter? Dette siste spørsmålet vil også omhandle publikumsdeltakelsens mulige samfunnsrelaterte maktaspekt.

2. Kunst- og kunnskapssyn

For å kunne utforske det empiriske materialet ut ifra et kunnskapsproduserende perspektiv presenterer jeg i første del av dette kapitlet kunnskapsteoretiske ståsted som jeg vil ta i bruk i studiens analyse av empiri. Disse epistemologiske posisjonene utgjør ulike perspektiver på erkjennelse og kunnskapsproduksjon og vil kunne bidra til å forstå hvilke kunnskapssyn som ligger implisitt i kunstprosjektene. Denne delen omhandler først Henk Borgdorffs begrep om kunstnerisk forskning og praksis som kunnskapsproduksjon. Etter Borgdorff følger en utdypning av kunstnerisk forskning sett ut ifra et performativt perspektiv på kunst og kunnskapsproduksjon hvor jeg presenterer teoriene til Brad Haseman og Barbara Bolt.

Andre del av kapitlet omhandler kunstteoretiske syn på publikumsdeltakelse i kunsten. Her vil de performative, kritiske og refleksive perspektivene på kunst og kunstnerisk praksis belyses, vektlagt i relasjon til kunst som en deltakende praksis. Først presenterer jeg Kesters teori om den sosialt engasjerte kunsten, fulgt av en introduksjon til Von Hantelmanns performative perspektiv på kunsten sett i lys av kunstnerisk praksis som en produksjon av situasjonsspesifikke sanselige eller deltakende erfaringer. Deretter vil jeg med teoretikerne Bishop og Doherty presentere ulike ståsted for kunst som en kritisk og reflektiv praksis innen en kunstinstitusjonell ramme. Siste del av kapitlet introduserer en sammenkobling av kunst og pedagogikk under det som kalles «The Educational Turn», hvor kunsten knyttes opp imot tilegnelsen av kunnskap og kunnskapsproduksjon.

2.1 Kunstnerisk forskning – kunst som kunnskapsproduksjon

I publikasjonen *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia* (Borgdorff 2012) presenterer Borgdorff et kunnskapsteoretisk perspektiv der kunstnerisk praksis, satt inn i et vitenskapelig forskningsfelt, kan tjene samfunnet som en kunnskapsproduserende ressurs. I kunstnerisk forskning trer kunsten ut av sitt eget felt for å bidra til nytenkning innen en vitenskapelig kontekst. Samtidig åpner vitenskapen opp for kunsten og nye former for tenkning og forståelse inspirert av kunstnerisk praksis (Borgdorff 2012, s. 143). Borgdorff argumenterer for at kunstnerisk forskning kan forstås som en

forskningsmetode som springer ut ifra det kvalitative forskningsparadigmet, men som også skiller seg fra dette paradigmet ved å ta i bruk kunstneriske erkjennelsesmetoder og presentasjonsformer hvor det ikke-begreplige, intuitive, erfarte og pre-refleksive kan artikuleres og bli en del av kunnskapen som produseres. I kunstnerisk forskning er ikke målet å tilegne seg tradisjonell vitenskapelig kunnskap, men det å tenke i, gjennom og med kunst (Borgdorff 2012, s. 143). Med denne argumentasjonen fremmer Borgdorff kunstnerisk forskning som en kritikk av vitenskapen som en tradisjonell institusjon, preget av et snevert syn på hva som kan defineres som legitim kunnskapsproduksjon, samt en kritikk av de tradisjonsbundne epistemologiske kriteriene for hvilke metoder som anses som legitime innen forskning.

Dette performative og praksisorienterte synet på erkjennelse understøttes også av andre teoretikere innen diskursen om kunstnerisk forskning. Brad Haseman, i essayet *A Manifesto for Performative Research* (Haseman 2006), foreslår et nytt performativt forskningsparadigme som skiller seg fra både det kvalitative og det kvantitative paradigmet i det at forskningen foregår i form av praksis, ikke med ulike former for praksis som forskningsobjekt. Som utgangspunkt for forskningen går forskeren inn i den sanselige erfaringen, inn i en form for praksis, for å undersøke hva som kan skje i løpet av forskningsprosessen. Praksisen er intuitiv, subjektiv og erfaringsbasert. Ulikt kvalitativ eller kvantitativ forskning tar den ikke utgangspunkt i en kritisk, distansert posisjon, men frigjør seg fra disse rammene og blir en del av materien som utvikles og kan erkjennes.

Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to 'dive in', to commence practising to see what emerges. They acknowledge that what emerges is individualistic and idiosyncratic. This is not to say these researchers work without larger agendas or emancipatory aspirations, but they eschew the constraints of narrow problem setting and rigid methodological requirements at the outset of a project. (Haseman 2006, s. 3-4)

I tillegg presenteres forskningsfunnene i performativ forskning i form av estetiske uttrykk som er resultater av forskningens praksis, slik som kunst, musikk, film og foto, og utfordrer dermed den tradisjonelle presentasjonen av kunnskap (i kvalitativ forskning ofte presentert som en diskursiv tekst).

Også teoretiker Barbara Bolt understøtter et performativt syn på kunstnerisk forskning. I essayet *A Performative Paradigm for the Creative Arts?* (Bolt 2008) utdyper Bolt Hasemans performative perspektiv på kunst og kunstnerisk forskning som en form for forskning hvor

kunnskap og «sannhet» manifesteres i verden gjennom praksis, her forstått som en performativ ytring. Performativ kunst og forskning defineres ikke av et forsøk i å beskrive eller representere verden, slik Bolt mener er tilfellet i kvantitativ og kvalitativ forskning, men i hva kunsten og forskning gjør (i verden), og hvilken effekt den har (på verden).

Som del av sin argumentasjon utdyper Bolt sin forståelse av begrepet performativitet gjennom en lesning av blant annet filosofen Judith Butler. Bolt vektlegger Butlers skille mellom *performance* og *performativitet* hvor førstnevnte forutsetter tilstedeværelsen av et allerede eksisterende subjekt, mens performativitet må forstås som en form for repeterende og siterende praksis/handling som skaper og definerer subjektet gjennom utførelsen av selve praksisen. I den performative dannelsen av subjektet repeteres og siteres samfunnets konvensjoner. Samtidig finnes det også en mulighet for et brudd med og ut av normen. Disse bruddene kan oppstå som avvik i repetisjonen av det normative, i et «mislykket og dårlig» forsøk på å følge konvensjonene. For Bolt er det denne type brudd og avvik fra normalen som utgjør kunstens og forskningens realitets-konstituerende og materielle grunnlag for nyskaping og originalitet.

2.2 Et sosialt engasjert perspektiv på kunsten

En sosialt engasjert kunstpraksis har siden 60- og 70-tallet utviklet seg til å bli en form for kunstnerisk aktivitet som har fått stigende oppmerksomhet innen kunstfeltet. Mange sosialt engasjerte kunstnere har beveget seg utenfor det institusjonaliserte, estetiske fagfeltet for gjennom en deltakende praksis å undersøke hvordan kunstneriske strategier kan brukes som et verktøy til sosial og politisk forandring i samfunnet. Denne type sosial og deltakende praksis har blitt kritisert for ikke å oppfylle estetiske kvalitetsnormer, og for i stedet å vektlegge den etiske kvaliteten i de sosiale relasjonene som oppstår mellom deltakerne i prosessen. Som sluttresultat har det definerte og avgrensede kunstverket manglet, og denne form for estetisk praksis har dermed posisjonert seg annerledes i forhold til den tradisjonelle autonome verkforståelse som kritisk, enkeltstående og fullendt.

I essayet *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art* (Kester 2004) analyserer Grant Kester kunstprosjekter som i form av sin praksis tilrettelegger for dialogbasert utveksling mellom ulike sosiale samfunnsgrupper. Denne form for deltakelseskunst går ofte ut av den kunstinstitusjonelle rammen, slik som museer og gallerier, og danner alternative, «sosialt

nøytrale» rom frigjort av institusjonelle maktstrukturer, hvor deltakelsen har et formål i konkret sosial og politisk forandring. Den kunstneriske praksisen foregår som et samarbeid mellom deltakere og kunstneren, i form av dialog og samtaler, og kan ofte ha en frigjørende effekt på de involverte deltakerne (Kester 2004, s. 78). Kunstnerens rolle omdefineres fra å være en kritisk, frigjort figur som produserer mening i form av kunstverk, til å anse seg selv som en initiator til en kunstnerisk prosess hvor et kritisk perspektiv blir erstattet av en åpensinnet og lyttende holdning som anerkjenner sin egen inter-subjektive avhengighet (Kester 2004, s. 81). I forhold til kunsterfaringen skiller sosialt engasjerte kunstprosjekter seg fra tradisjonell, objektbasert kunst i det at de er prosessorientert og den kollektive utvekslingsprosessen går over en lengre tidsperiode. På tross av utvandringen fra de kunstnstitusjonelle begrensningene bærer det sosialt engasjerte også med seg en form for institusjonskritikk, ikke som del av kunstverket, men mer som en drivkraft for en sammensmeltning av kunsten og livet. I sosialt engasjert kunst er det tilretteleggelse av kontekst og utfoldelsen av dialoger og sosiale relasjoner med formål om konkret sosial og politisk forandring som er det meningsbærende elementet.

2.3 Deltagende kunst i et performativt perspektiv

Det performative perspektivet på forskning og kunnskapsproduksjon brukes også som et perspektiv innen kunsten og kunstteorien. I boken *How to Do Things with Art* (Von Hantelmann 2010) og i essayet *The Experiential Turn* (Von Hantelmann 2014) fremmer kunstteoretiker Von Hantelmann et perspektiv på kunst og deltakelse som performativ. Samtidskunsten hverken beskriver eller representerer virkeligheten for kunstpublikummet, men manifesterer og produserer nye virkeligheter og mening gjennom deltakelse.

Introduksjonskapittelet i *How to Do Things with Art* bruker Von Hantelmann til å beskrive forholdet mellom kunstens presentasjonsform, utstillingsformatet, og kunstens samfunnsmessige effekt. Gjennom bruken av filosofen Michel Foucaults kritiske teorier om dannelsen av samfunnsinstitusjoner og hvordan de strukturelt og i kraft av sin definerende makt former samfunnssubjektet, sidestiller Von Hantelmann kunstutstillingens format med Foucaults institusjonsanalyse som et strukturelt rom der produksjonen av kunstobjekter møter produksjonen av samfunnssubjektet (Von Hantelmann 2010, s. 11). Det er dermed synet på utstillingsformatet som en definerende og maktutøvende samfunnsstruktur som setter forutsetningen for både produksjonen av kunst og kunstens relasjon til publikummet og

samfunnet. Sammenstilt med synet på kunsten som autonom, løsrevet fra enhver samfunnsmessig praktisk nytteverdi, utgjør utstillingsformatet (forstått her som de strukturelle elementene) de sosiale konvensjonene for hvordan kunstneren produserer kunst og hvordan kunstpublikummet relaterer til kunstverket.

I følge Von Hantelmann er det kunsten som samfunnsinstitusjon og det konvensjonelle utstillingsformatet som definerer kunsten som samfunnsrelevant og politisk. Kunstens autonomi betyr ikke en løsrivelse fra en samfunnsmessig sosial og politisk funksjon, men et eget, uavhengig system som i sin produksjon av kunst og kunstneriske erfaringer bidrar til konstitueringen av grunnleggende samfunnsmessige strukturer.

Autonomy does not mean that art breaks free from its use for non-aesthetic purposes, but rather indicates that the level on which this purpose is fulfilled has shifted from the form and content of individual artworks to art's conventionalized ways of production, presentation and experience in which very basic constitutive parameters of modern societies are kept and cultivated. (Von Hantelmann 2010, s. 13)

Slik er kunstens politiske relevans alltid til stede og kan dermed ikke forsterkes intensjonelt med kunstneriske forsøk på å føre kunsten og livet nærmere ved å bryte ut av kunstinstitusjonelle rammer eller ved å sjokkere publikummet eller samfunnet. Ut ifra dette synet er det kunst som jobber fra innsiden av institusjonen som har mulighet til å forskyve de strukturelle forutsetningene for kunstproduksjon og publikummets erfaringer med kunsten for slik å forandre kunstens sosiale og politiske funksjon.

I definisjonen av kunstens performative aspekt understreker Von Hantelmann Judith Butlers poeng om hvordan den performative handlingen produserer realiteter gjennom en repetisjon og aktualisering av samfunnets konvensjoner, ikke i form av vilje eller intensjon. For Von Hantelmann er disse konvensjonene i kunsten representert av kunstinstitusjonens sosiale rammer og i definisjonen av den sosialt konstruerende relasjonen mellom kunstverk og betrakter, mellom subjekt og objekt. I et performativt perspektiv på kunsten finner vi ikke et valg mellom en posisjon på innsiden eller utsiden av institusjonen. For å kunne handle performativt må kunsten være plassert i det konvensjonelle, institusjonelle rammeverket. Ut ifra Von Hantelmanns perspektiv kan kunsten kun ha en påvirkende og forandrende kraft på samfunnet ved å ettergå de kunstinstitusjonelle konvensjonene og ved en performativ handling å forskyve normen for hvilke realiteter og erfaringer som skapes i kunsten.

The idea of efficacy produced by a rupture from conventions is replaced by the use of conventions – a use that also contains a transforming potential. With this notion of performativity we can, for example, concretize how every artwork, not in spite of but by virtue of its integration in certain conventions, “acts”: how, for example, via the museum it sustains or co-produces a certain notion of history, progress and development. (Von Hantelmann 2010, s. 19)

I Von Hantelmanns senere essay *The Experiential Turn* fra 2014 presenteres kunst som har utviklet en tyngde på formingen og produksjonen av erfaringer som et element i den kunstneriske praksisen. Kunsten løsriver seg fra objektet som meningsbærende til å skyve det meningsbærende elementet over på subjektets erfaring gjennom publikumsdeltakelsen. Det er ikke erfaringer i relasjon til kunstverket som skaper mening, men erfaringer tilrettelagt av kunsten hvor deltakerne har en erfaring med seg selv. Det tradisjonelle kunstobjektet har inntatt en funksjonell posisjon og er i Von Hantelmanns perspektiv blitt til et verktøy, et redskap for performative, realitetskonstituerende erfaringer. I *The Experiential Turn* defineres kunsten ut ifra et performativt perspektiv som produksjonen av nye former for erfaring og kunnskap, noe følgende sitat fremhever:

The exhibition, once conceived as a space dedicated to cultivating our most sophisticated relationships to objects, now proposes an aesthetic experience that is no longer work-related but self-related. The object, traditionally the protagonist of meaning production, becomes a device for engaging in an experimental relation with oneself and others. If we understand this turn toward the production and shaping of experiences today as an adjustment to the present state of Western societies, this, at best, could restore a discourse that enables art to become productive beyond its own boundaries in a project of a “culture of being.” Yet the subject of this experience is not of worldless and timeless universality; it is rather conceived as situated and contextualized, establishing a notion of aesthetic experience that is able to connect to the social and cultural contexts of art. (Von Hantelmann 2014, s. 17)

2.4 Et kritisk blikk på deltakelse i kunsten

I essayet *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop 2004) utfordrer Bishop Bourriauds begrep om den relasjonelle estetikken presentert i publikasjon *Relational Aesthetics* (Bourriaud 1998). Bishop er kritisk til Bourriauds argumentasjon hvor det politiske i kunsten blir sidestilt med kunstneriske iscenesettelser av «mikrotopier», og hvor det relasjonelle og dialog-baserte møtet mellom mennesker er intendert til å åpne et demokratisk rom i kunsten (Bishop 2004, s. 54). I følge Bishop blir kunsten i den relasjonelle estetikken redusert til et rom fylt av konsensus,

hvor et kritisk og antagonistisk perspektiv på kunst og kunstnerisk kvalitet blir skjøvet til side av en tro på et allerede iboende demokratisk prinsipp.

Ved hjelp av de politiske teoriene til Ernesto Laclau og Chantal Mouffe argumenterer Bishop for en estetikk som binder sammen det relasjonelle med det antagonistiske, og hvor antagonismen speiles i et spenningsbasert forhold mellom kunst og politikk. Med antagonisme som relasjonelt ståsted, sier Bishop, kan kunsten forbli tro mot sin autonome posisjon og iscenesette et kritisk blikk på samfunnets urettferdige og brutale realitet. I motsetning til Kesters dialogbaserte og frigjørende estetikk mener Bishop at kunstens kvalitet ligger i spenningsfeltet mellom det reflekterende publikumssubjektet og kunstverket. Kunsten kan være politisk i sin refleksivitet, i det den konfronterer kunstpublikummet med et avslørende speilbilde på seg selv og samfunnet, et speilbilde som i sin sannhet og brutalitet sørger for å rykke kunstpublikummet ut av den selvtilfredse sosiale dimensjonen av kulturell kapital de befinner seg i.

I publikasjonen *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Bishop 2012) argumenterer Bishop for en diskursiv og kritisk nyansering av deltakende kunst. Bishop mener at debatten ofte preges av dikotomier mellom et aktivt eller passivt kunstpublikum, og mellom en etisk-politisk dom over kunstens forfatterskap som enten kapitalistisk, singulær og «slem», eller som marxistisk, kollektiv og «snill» (Bishop 2012, s. 8). Bishop ønsker å fremheve at en slik unyansert og svart-hvitt-malende fremstilling krever et kritisk blikk som undersøker hvordan deltakende kunst produserer mening, uavhengig av de bakenforliggende etiske og politiske intensjonene for kunsten.

Bishop poengterer at kunsten hun undersøker ikke vektlegger Bourriauds relasjonelle estetikk og dens fokus på dialog og det sosiale, men en kunst som er mer interessert i deltakelse sett ut ifra et politisk perspektiv. Utviklingen av nye kvalitetskriterier og grunnlag for verdivurderinger av deltakende kunst er nødvendig, skriver Bishop, for at vi som et samfunn skal kunne forstå og tydeliggjøre hvilket verdisystem vi er en del av i dagens samfunn. I deltakende og sosialt engasjert kunst sidestilles ofte kunstens kvalitet med graden av likestilling mellom kunstneren og deltakerne, og Bishop mener at muligheten for et kritisk blikk på kunsten blir utvannet og blandet med etiske perspektiver på den kunstneriske produksjonsprosessen.

Bishop innehar et syn på kunsten som autonom, en posisjon hvor kunsten står utenfor samfunnet, er fri og uavhengig av sosiale og politiske maktstrukturer, for å kunne ha en verdi i

seg selv, ikke som et samfunnsnyttig verktøy. Fra et slikt utenforstående perspektiv kan kunsten observere samfunnet med et kritisk blikk og fungere som en kritisk refleksjon som ikke er underlagt sosiale, etiske eller politiske føringer. Et autonomt kunstsyn innebærer for Bishop en vektlegging av kunstneren som opphav til- og i regi av kunsten, et kritisk, spørrende perspektiv på samfunnet og at kunsten innehar et selv-reflekterende perspektiv. Ut ifra dette definerer Bishop et av kunstens formål å være en opprettholdelse av estetikken som et eget felt, «[...] an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality.» (Bishop 2012, s. 18). Samtidig inkorporerer Bishop den deltakende kunstens sosiale, politiske og etiske motiv i det estetiske feltet ved, gjennom en lesning av filosofen Jacques Rancière, å se på kunst som protesterer mot det institusjonelle ved å forsøke å føre kunsten og livet sammen som fremdeles bundet til estetikken. For Rancière, sier Bishop, er det estetiske regimet definert av et spenningsforhold mellom det autonome og det heteronome, mellom kunsten som fri og distansert fra samfunnet, og kunsten som delaktig og samfunnsrelevant. Og slik finner Bishop en inngang til et perspektiv på deltakende kunst som er både kritisk-distansert og velvillig-engasjert: «In short, the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change, because it always already contains this ameliorative promise.» (Bishop 2012, s. 29).

Det individuelle kunstverket og forfatterskapet er ifølge Bishop blitt synonymt med neoliberalismens fremføring av individualisme, privatisering og det frie markedet, poengtert i museenes og gallerienes markedsføring av den individuelle kunstneren som en merkevare. Deltakende kunst og det kollektive forfatterskapet blir ofte forstått som motsetning til dette med sine formål om sosialt engasjement, samhold og solidaritet. (Bishop 2012, s. 12). Også estetikken som perspektiv er blitt underlagt det sosiologiske, samfunnspolitiske perspektivet. Det estetiske feltet er av akademia gitt en karakter av å skjule sosial urettferdighet, utenforskap og undertrykkelse, og er blitt synonymt med markedskrefter og et konservativt kulturelt hierarki (Bishop 2012, s. 17-18). I denne sammenhengen hevder Bishop at det er gjennom Rancière at det estetiske feltet er blitt sammenbundet med det politiske, og at kunstnere igjen kan vedkjenne seg et estetisk perspektiv med god, sosial samvittighet. (Bishop 2012, s. 18). Det etiske engasjementet som handler om å bringe det sosiale samholdet frem i lyset som en del av en kollektiv frigjøringsprosess stiller ofte et kritisk perspektiv i skyggen. Bishop mener at innen en kunstinstitusjonell og kritisk diskurs så må deltakende prosjekter med et sosialt engasjement ikke bare ansees som sosiale og politiske, men også som kunst, som et kunstverk, og kunne analyseres og forstås ut ifra den kunsthistoriske diskursen. (Bishop 2012, s. 13)

Også teoretikeren Claire Doherty argumenterer for et kritisk og refleksivt perspektiv på deltakende kunst i essayet *The institution is dead! Long live the institution!* fra 2004. I debatten om kunstinstitusjonens forhold til deltakende og sosialt engasjert kunst diskuterer Doherty begrepet *New Institutionalism* og hvordan denne form for institusjonalisering må finne nye veier for formidling og integrering av det sosiale og deltakende aspektet i kunsten (Doherty 2004). Kunstinstitusjonen må tørre å bryte med sin tradisjonelle utstillingspraksis og åpne opp for nye former for kunst og formidling, f.eks. innta en funksjon som delvis samfunnshus, laboratorium eller skole. Samtidig må denne type institusjonell praksis reflektere over den tradisjonelle publikumsrollen innen rammen av en utstilling og være bevisst risikoen for at deltakende kunstprosjekter kan underbygge en ny form for konvensjon når det gjelder publikums atferd i kunsten. For Doherty er et kritisk perspektiv på relasjonen mellom deltakelsens kunstneriske intensjon og hvordan deltakelsen faktisk finner sted viktig for å kunne skille mellom et passivt publikum som utspiller sin rolle som deltakere og et publikum som gjennom deltakelsen har en reel, glødende og engasjert erfaring. Som følgende sitat illustrerer, hevder Doherty at i møte med deltakende kunst må kunstinstitusjonen aktivt reflekterer over sitt mandat som formidlere av kunsten og sørge for at publikummet faktisk erfarer noe meningsfylt og utfordrende i deltakelsen, og ikke kun blir til rekvisitter for en kunstnerisk ide eller intensjon:

The exhibition as a form still has much to offer. It provides a space in which a coherent set of narratives, dialogues and proposals might be played out. Importantly, if New Institutionalism is to survive, the resultant programmes, events and exhibitions need to move beyond rhetoric to provide intriguing and meaningful encounters for their visitors and participants. This may mean that we have to rethink the ways in which institutions conceive, support and promote engagement. (Doherty 2004, s. 6-7)

2.5 Kunst som læring

Et annet perspektiv på publikumsdeltakelse i kunsten kan forstås ut ifra det som kalles The Educational Turn. Dette perspektivet på samtidskunsten har vært utbredt siden andre halvdel av 1990-tallet, der forskjellige utdanningsformer og pedagogiske metoder dukket opp som del av en kuratorisk og kunstnerisk praksis. Dette perspektivet innebærer ideer som knytter kunsten opp imot læring, forskning, tilegnelsen av kunnskap og kunnskapsproduksjon. Innen dette landskapet vektlegges ikke det objektbaserte kunstverket. I stedet fokuserer denne form for

prosjekter på den kunstneriske prosessen i seg selv, på bruken av pedagogiske metoder og situasjoner i og utenfor kunstrommet (utstillingsrommet).

Kunstprosjekter som plasseres innen denne rammen av læring og kunnskapsproduksjon utvikler ofte nye metoder for kunstnerisk praksis hvor et viktig aspekt er en demokratisering av tilgangen til kunst og kunnskap. Ofte jobbes det med å finne nye presentasjonsformer, nye relasjoner mellom kunstverkets, kunstnerens og publikummets posisjoner, samt nye former for publikumsdeltakelse og inkludering i den kunstneriske prosessen. The Educational Turn kan i hovedsak betraktes som et perspektiv på kunst som prosessorientert (performativ), publikumsdeltakende, samarbeidende og sam-produserende. I dette landskapet omformes kunstinstitusjonen fra å være et rom for visningen av kunst, til å være en deltakende plattform for læring og kunnskapsproduksjon.

Teoretisk kan The Educational Turn sies å være påvirket av perspektiver hentet fra den Kritiske pedagogikken fra 1960/70-tallet. I Kritisk pedagogikk legges fokuset på en utvikling av studentenes bevissthet om egen frihet og frigjøring, og at læring innebærer å innta en kritisk og avslørende holdning til forholdet mellom kunnskap, makt og samfunnets hegemoniske strukturer. Dette synet på utdanning koblet til frigjøring ble det bærende perspektivet i arbeidet til den brasilianske filosofen Paulo Freire, noe som beskrives og begrunnes i hans tekst *Pedagogy of the Oppressed* (Freire 1968). Av kunstnere med en interesse for pedagogikk som var aktive på 1960/70-tallet kan Joseph Beuys og Allan Kaprow nevnes, Beuys med prosjektet *Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* (1973, i samarbeid med blant annet forfatteren Heinrich Böll) og Kaprow med en rekke deltakende performanser han definerte som *Happenings* (fra ca. 1958). Både Beuys og Kaprow eksperimenterte med nye undervisningsmetoder som del av sin kunstneriske praksis. Hos mer samtidige teoretikere som Irit Rogoff, Nora Sternfeld og Jaques Rancière kan vi finne en videre utdyping av relasjonen mellom kunst, pedagogikk, og tilegnelsen og produksjonen av kunnskap (Rogoff 2008, Sternfeld 2010, Rancière 1987/2011).

3. Metode

Dette kapittelet omhandler studiens forskningsmetode, mitt ståsted som kunstner-forsker og relasjonen mellom det empiriske materialet og teori. Som kunstnerisk opphav til materialet som utforskes i casene, samtidig som jeg inntar rollen som forsker, bringer jeg med meg et ståsted og et forskningsperspektiv. Her vil jeg dermed klargjøre hvilken posisjon jeg kommer fra og inntar i denne studien.

3.1. Kvalitativ metode

Metoden vil ta utgangspunkt i egen kunstnerisk praksis hvor jeg vil utføre en kvalitativ analyse av deltakelsesperspektivet i et utvalg av egne utførte og dokumenterte kunstprosjekter som strekker seg over en lengre tidsperiode (1999 – 2019), organisert i tre case studies. Som kunstner-forsker vil jeg gå inn i det kvalitative forskningsparadigmet for å utforske sammenhengen mellom egen praksis og teoretisk ståsted, samt gjennom valg av metode forsøke å finne det særegne i hver av de valgte casene opp imot den kompleksiteten som omgir deltakelsesbegrepet i kunsten. Mitt forskerblikk vil bevege seg mellom det spesifikke i de enkelte kunstprosjektene og det overordnede kunst- og kunnskapssynet jeg som forsker bringer med meg inn i forskningsarbeidet, og som har ligget til grunn for kunstprosjektene, både før, i løpet av og etter kunstproduksjonen.

Sosialkonstruktivismen er en av kunnskapsteoriene som ligger til grunn for et kvalitativt forskningsperspektiv. Den forstår kunnskap som en sosiokulturell konstruksjon hvor sansning og erfaring, i samspill med et sosialt rom og kontekst, fortløpende danner nye kunnskapskonstruksjoner. Ut ifra dette perspektivet kan ikke mening og kunnskap ansees som immanent og allmenngyldig, men vil derimot oppstå i variable konstellasjoner og relasjoner i et spesifikt tidsrom. Forskning som inntar et sosialkonstruktivistisk perspektiv vil dermed alltid være fortolkende og vil bare kunne uttrykke noe om en spesifikk problemstilling. I *Børneliv: En levet opplevelse og en sosial konstruksjon* (Warming 2003) beskriver forsker Hanne Warming sin posisjon slik:

Der hvor jeg adskiller mig fra den Husserlske position er i forhold til begrebet om ”tingen selv”, som fra min position synes at være tom i forstanden uden betydning, idet det først er gjennom relationen, at betydningen skabes. (Warming 2003, s. 137)

Slik forstår Warming sin forskerposisjon som relasjonell og medvirkende i meningsdannelsen, og hun må dermed reflektere over sitt eget kunnskapssyn, sin egen bakgrunn, erfaring og sansning i løpet av forskningsprosessen, samt hvordan hun konstruerer og fremstiller kunnskap – med andre ord oppfylle kravet om reflektiv validitet. På samme måte vil jeg i denne studien med mitt forskerblikk gå inn i en reflektiv prosess hvor jeg vil forsøke å legge frem min subjektivitet og verdisyn. Som May Britt Postholm skriver om kvalitativ forskning: «Subjektiviteten skal ikke legges til side for at studien skal bli så objektiv som mulig. Subjektiviteten skal ikke legges til side, men komme frem.» (Postholm 2010, s. 128).

I arbeidet med min problemstilling, posisjonert i en kontekst av kunstnerisk forskning som kunnskapssyn og metode, kan sosialkonstruktivismen brukes til å utforske perspektiver på samspillet mellom kunstobjektet, deltakelsen og den spesifikke situasjonen som skapes. Hvis vi sier at relasjonen mellom disse feltene er sosialt konstruert, så impliserer dette at disse relasjonene er under stadig forandring og muligens kan rekonstrueres på nye måter gjennom kunstneriske strategier innen nye prosjekter, sett ut ifra et performativt perspektiv. Spørsmålet om kunstprosjektene ulike særegenheter må dermed ikke nødvendigvis stoppe med en kunnskap basert på en analyse av samtidens konstruerte relasjon, men kan gjennom forskningsprosessen påvirkes og forandres inn i nye posisjoner og konstellasjoner. I tillegg kan sosialkonstruktivismen benyttes til å forfekte en posisjon innen kunstnerisk arbeid hvor den konseptuelle tydeligheten av prosjektet 'a priori' ikke nødvendigvis er fordelaktig for selve utføringen da man vil gå glipp av den nyskapende erkjennelsesmuligheten som ligger i det uforutsette og uventede i selve situasjonen. Som Borgdorff uttrykker det: “Especially pertinent to artistic research is the realization that we do not yet know what we don't know.” (Borgdorff 2012, s. 61).

I publikasjonen *Kvalitativ metode* skriver Postholm at «Å forske kvalitativt innebærer å forstå deltakernes perspektiv» (Postholm, 2010, s.17). Ut ifra et slikt perspektivet kan ikke bare denne studien, men også kunstprosjektene som utgjør casene forstås som en form for kvalitativ forskning. Kunsten som presenteres i hver case er produsert med formål om at publikum skal delta. Som initiator, formgiver og tilrettelegger for kunstprosjektene må dermed jeg som

kunstner-forsker forsøke å sette meg inn i et deltakerperspektiv som en del av produksjonen. Dette perspektivet vil jeg reflektere over i analysen av de utvalgte casene.

Som vist i innledningen (under avsnitt 1.1) er min forskeridentitet preget av et kunstnerisk perspektiv hvor et refleksivt blikk er viktig både i kunstproduksjonen og som formål i deltakernes erfaringer med kunsten. I en kvalitativ studie inntar forskeren en dobbeltrolle som både forsker og deltaker, og må belyse sitt subjektive utgangspunkt, sitt ståsted teoretisk og praktisk, som en del av forskningsprosessen. Som en del av studien klarlegger forskeren sitt eget kunnskaps- og tolkningsperspektiv ved å vise sammenhengen mellom egen bakgrunn, teoretisk ståsted, valg av empiri og metode. I følge Postholm (Postholm 2010) inngår det i kvalitativ forskning at kunnskap og erkjennelse oppstår som følge av sosiale relasjoner og interaksjoner, og forskeren inngår som en del av den sosiale empirien som forskes på. Dette definerer det refleksive perspektivet i forskningen og gjenspeiler kunstens refleksivitet. I kapittel 4 vil jeg i analysen av casene ta i bruk den kunnskapsteoretiske rammen jeg, mer eller mindre bevisst, har jobben i og som har påvirket min kunstneriske tankegang og produksjon.

Forskerperspektivet i denne studien tar utgangspunkt i kunstnerblikket, i min erfaring som praktiserende samtidskunstner og min subjektive hukommelse av selve kunstproduksjonen og hvilke formål som var viktige i henhold til publikumsdeltakelsen. Jeg har ikke utført intervjuer med deltakerne om deres erfaringer med kunsten. Studien er utført gjennom en detaljert beskrivelse og analyse av empiri, i form av dokumentasjon, i tillegg til detaljer jeg husker fra produksjons- og gjennomføringsfasen. Deretter har jeg konstruert forbindelser til kunnskapsteoretiske og kunstteoretiske ståsted.

3.2. Kunstneren som forsker

Kunstnerisk forskning vil gå inn i det kvalitative forskningsparadigmet ettersom den tar i bruk fortolkning og begrepsforståelse, men vil skille seg fra det kvalitative ved at den utfører forskningen gjennom kunstneriske praksiser og metoder, og hvor sluttresultatet ikke er basert på tekst, men på kunstneriske uttrykk i form av kunstverk og/eller annet kunstnerisk materiale.

I min identitet som kunstner-forsker tar jeg i bruk Borgdorffs teorier om kunstnerisk forskning og kombinerer min kunstnerisk praksis med kvalitative vitenskapelige metoder som forskningsmetode i denne studien. Som kunstner-forsker vil jeg i analysen av casene forsøke å artikulere den sanselige og sosiale erfaringen som ligger i de valgte kunstprosjektene og sette de inn i en ramme av relevante kunstteoretiske perspektiver for å synliggjøre ulike former for deltakelse i kunsten. Gjennom analysen av casene vil jeg ha som formål å utvikle ny kunnskap om publikumsdeltakelse i kunsten, men samtidig opprettholde bevisstheten om at kunstverkene i seg selv uttrykker og artikulerer erfaringer som er intuitive og pre-refleksive, og som ikke kan begrepsliggjøres i denne skriftlige studien.

Ut ifra Borgdorffs kunnskapsteoretiske syn innebærer min rolle som kunstner-forsker både en perspektivforskyvning for meg som kunstner og et nytt verdigrunnlag for min kunstneriske praksis - jeg skal fra nå av forske og produsere kunnskap gjennom kunsten. Jeg vil innta et selvrefleksivt perspektiv hvor jeg befinner meg i situasjonen, i det at jeg utgjør «opphavet» til kunsten, men samtidig observere og analysere kunsten utenfra og sette den inn i en teoretisk ramme. Observasjoner og analyser vil organiseres i form av teksten i denne studien og vil følge de tradisjonelle rammene for en kvalitativ forskningsstudie.

3.3. Valg av empiri

I denne studien vil jeg analysere tre egenartede, utvalgte prosjekter innen mitt kunstneriske virke og fortolke disse opp imot begrepet *deltakelse* hentet fra kunstdiskursen og vitenskapsteorien. Deltakelsesperspektivet er fremtredende i alle kunstprosjektene jeg undersøker, men de skiller seg også fra hverandre gjennom ulike uttrykk og ulike former for deltakelse. Kunstprosjektene har jeg valgt fordi de representerer tre ulike former for publikumsdeltakelse i kunsten og har særegenheter ved seg som i utgangspunktet gjør det vanskelig å se hvordan de henger sammen. Samtidig er de alle tydelige eksempler på publikumsdeltakelse.

I case 1 undersøker jeg kunstverket *Champagne Bar* (1999-2019) som fremstår som objekt og publikumsdeltakende performance. Kort presentert er objektet bygget ergonomisk for å oppfylle en funksjon hvor en innhyret vertinne ligger oppå objektet og skjenker champagne ned

på forsiden. Champagnen renner ned i en skål med tåteflaskesmukker på undersiden. Kunstpublikummet inviteres deretter til å knele ned og suge champagne ut av smukkene. Objektet har jeg bygget i flere versjoner og stilt ut i museer, gallerier og kunstmesser, men også i såkalte alternative, eksperimentelle og kunstnerdrevne rom og prosjekter. *Champagne Bar* har vært mye omtalt og avbildet i kunstpressen og jeg har mottatt en god del interesse og mange typer tilbakemeldinger på dette kunstprosjektet. Derfor er det også naturlig her å velge ut *Champagne Bar* som en av de tre casene med deltakelse i kunsten som tema.

Case 2 omhandler prosjektet *Slikkingen av Aamodt bro* (2017) hvor kunstobjektet er fjernet og kunsten «fremtrer» og utføres av en gruppe mennesker i form av en tidsavgrenset performance. Deltakerne er hyret inn av meg som kunstner i bytte mot et honorar. Den deltakende gruppen slikker Aamodt bro i Oslo i en time. Performansen ble kuratert av kunstorganisasjonen Performance Art Oslo (PAO) og var en del av arrangementet Oslo Kulturnatt i 2017.

I case 3 utforsker jeg det kollektive kunstprosjektet *Karnevalet – feiring og protest* (2017-2019) hvor kunsten fremføres som en deltakende karnevalsparade i Oslo sentrum og en utstilling på Interkulturelt museum. Prosjektet ble initiert og produsert av en gruppe med 7 kunstnere, men involverte til slutt opp imot 1000 personer. Karnevalsparaden ble gjennomført søndag 3. mars 2019 og utstillingen foregikk i perioden 4. april-29. september 2019. Mitt valg av karnevalsprosjektet som en av casene i denne studien utgjøres av prosjektets spennende intensjon om å utfordre deltakelsesperspektivet ved å posisjonere deltakerne i en ramme av protest og et kritisk perspektiv på samfunnet, men også som en feirende og inkluderende sammenkomst hvor samfunnets regler og begrensninger er opphevet.

4.Undersøkelse og tolkning av empiri

I dette kapitlet presenteres studiens empiriske material. Jeg har valgt ut tre særegne kunstprosjekter fra eget virke som representerer ulike perspektiver på hvordan publikumsdeltakelse i kunsten visuelt kan fremstå og fysisk utarte seg. Empirien fremstilles i form av case studier med fotodokumentasjon hentet fra egen kunstnerportefolio, samt detaljerte beskrivelser av produksjonsarbeidet og utførelsen av hvert enkelt prosjekt. Beskrivelsene innebærer et forskerblikk med opphav i min rolle som kunstnerisk skaper av ide og utførelse av prosjektene, samtidig som jeg fortolker og analyserer empirien innen en teoriforankret forskningsramme.

I case 1 undersøker jeg kunstverket *Champagne Bar* (1999-2019) som fremstår som objekt og publikumsdeltakende performance. Case 2 omhandler prosjektet *Slikkingen av Aamodt bru* (2017) hvor kunstobjektet er fjernet og kunsten «fremtrer» og utføres av en gruppe mennesker i form av en tidsavgrenset performance. I case 3 utforsker jeg det kollektive kunstprosjektet *Karnevalet – feiring og protest*, hvor kunsten fremføres som en deltakende karnevalsparade og en utstilling.

4.1. Case studie 1: Champagne Bar

I denne delen av studien vil jeg undersøke og analysere kunstprosjektet *Champagne Bar*. *Champagne Bar* har jeg bygget i flere versjoner og har arrangert performancer i gallerier, museer og på kunstmesser i perioden 1999 - 2019. Siste aktivisering av prosjektet var i 2019 som en del av utstillingsåpningen av *Karnevalet – feiring og protest* på Interkulturelt museum, som utgjør case studie 3 senere i denne studien.

I installasjonen og performansen *Champagne Bar* klatrer en vertinne i hvit kjole opp stigen på objektet og legger seg til rette med en flaske champagne i hånden. Deretter heller hun champagnen nedover forsiden av objektet og inn i en skål. På undersiden av skålen stikker det ut tre tåteflaskesmukker. Publikum inviteres til å knele ned foran objektet og suge champagne ut av smukkene. Når publikum er ferdig med å suge blir de oppfordret til å desinfisere smukkene og gjøre dem klare for neste gruppe. Vertinnen får tildelt nye champagneflasker når nødvendig og performansen varer normalt mellom en og tre timer.



Bilde 3. Camilla Dahl, «Champagne Bar», 1999-2019. Foto: Margita Wickenhäuser, Kunsthalle Mannheim

4.1.1 Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)

Formalestetisk består *Champagne Bar* av to deler; den funksjonelle og den visuelle. Selve objektet har jeg bygget av materialene isopor, glassfiber, epoksy, tre, høyglans lakk, metall og integrerte deler av tåteflasker. Under objektet har jeg plassert et gulvteppe med avrundede hjørner og kantet med tråd, produsert av en teppebutikk. Ved objektets fot står diverse rengjøringsartikler for å kunne rense tåteflaskesmukkene før og etter bruk; en flaske med desinfeksjonsmiddel, en skål med ubrukte bomullsdotter og en tom skål som fungerer som søppelbøtte for brukte renseartikler. På veggen i nærheten av objektet henger et tradisjonelt veggskilt med tittel, årstall og en tekst som både fungerer som bruksinstruksjon og invitasjon til deltakelse. Før hver performance handles det inn varierende mengder med champagne hvor champagnemerket ikke er av betydning så lenge den hos forhandleren er kategorisert som «ekte» champagne, med korrekt opphav og produksjon. En vertinne leies inn for hver aktivisering av *Champagne Bar*.

I den funksjonelle delen av objektet har jeg latt ergonomiske og praktiske hensyn definere store deler av utformingen hvor bredden, høyden og plassering av alle del-elementene er tilpasset objektets tiltenkte bruksfunksjon med den champagne-skjenkende vertinnen som avslappet, liggende og opphøyd, og en champagne-

konsumerende publikumsgruppe som knelende, sugende og underdanige. Dimensjonene er å sammenligne med møbler og annet funksjonelt inventar tilpasset menneskekroppen og menneskets hverdagslige gjøremål slik som f.eks. sofaer, spisebord og stoler.

Objektets overflate må tåle og kunne transportere væske, samt kunne vaskes. Derav er en glatt og blank overflate, i dette tilfellet kunststoff og lakk, et funksjonelt og praktisk valg. Tåteflaskene er kjøpt i en dagligvarebutikk, modifisert og bygget inn i objektet før lakkering slik at smukkene fremstår som en helhetlig del av objektet og oppfyller den praktiske delen av å kunne tilegne seg væske gjennom suging (i praksis lekker smukkene jevnlig noen dråper



Bilde 4. Camilla Dahl, «Champagne Bar», 1999-2019.
Foto: Margita Wickenhäuser, Kunsthalle Mannheim

væske ned på teppet, men mengden som lekker kan justeres i valg av riktig smukk-produkt med riktig størrelse hull i smukken). Den originale festemekanismen fra tåteflaskene er beholdt slik at smukkene kan skrus av og på, vaskes og eventuelt byttes hvis de blir ødelagt. Stigen montert på baksiden av objektet er tilpasset i høyde og produsert på bestilling. De to festemekanismene mellom stigen og objektet er kjøpt i en båtutstursbutikk.

Visuelt har objektet en bølgende form med runde linjer og en overflate lakkert i høyglans rosa som kan minne om sanitærporselen eller designmøblement. Designet med de avrundede kantene har jeg utformet direkte i fremstillingsprosessen uten å ha utarbeidet en detaljert skisse i forkant, og er basert på tilfeldige og intuitive valg. Ideen om at objektet visuelt skal appellere til flest mulig som «vakkert» og «elegant» har vært drivkraften i de visuelle valgene, og at objektet dermed vil kunne ha en forførende og tiltrekkende virkning på publikum. Stigen på baksiden er av rustfritt stål og gir gjennom sin utforming assosiasjoner til stiger brukt i badebasseng hvor øverste, avrundede del fungerer som et støttende håndtak når brukeren klatrer inn eller ut av bassenget. I fargesammensetningen har jeg vært bevisst ideen om det opphøyde og himmelske, med diffuse og myke pastellfarger, her pastellrosa. Objektet skal på overflaten inneha visuelle kvaliteter som



Bilde 5. Camilla Dahl, «Champagne Bar» (detalj), 1999-2019. Foto: Margita Wickenhäuser, Kunsthalle Mannheim

assosieres med uskyld, dyd og plettfrihet for å signalisere til publikum at det er ufarlig og trygt å fysisk relatere til objektet. Teppet har jeg valgt i en mørkere rosa og skal fremstå som en visuell ramme for objektet og aktiviteten som utføres. I tillegg skal teppet gi publikum en assosiasjon til mykhet og kroppslig velbehag, og slik avbalansere og stå i kontrast til objektets kliniske, harde og glansfulle overflate.

Valg og booking av vertinnen gjøres fra gang til gang og er avhengig av lokale bekjenskaper på stedet hvor *Champagne Bar* skal vises og aktiviseres, og er dermed litt tilfeldig, men som oftest er vertinnen 25-30 år gammel med gjennomsnittlig til slank kroppsfasong og har mellomlangt til langt hår. Vertinnen får betalt per time, og får instruksjoner om å finne et

passende antrekk i hvitt, kjole eller skjørt, ha håret nyvasket og utslått, og om å på forhånd ha utført kroppsspleie slik som barbering av legger og fotpleie. Hensikten med disse instruksjonene om kroppsspleie er at min erfaring med å arrangere *Champagne Bar* tilsier at det er viktig å sikre publikums opplevelse av gode, sanitære rammer for sugeaktiviteten hvor, i tillegg til at objektet fremstår som rent og hygienisk trygt, også vertinnens nivå av kroppsspleie inngår i det helhetlige hygieniske og visuelle inntrykket. Slik blir det nødvendig for meg som ansvarlig kunstner å følge dagens norm for kvinnelig kroppsspleie når jeg instruerer vertinnen for å unngå elementer allment assosiert med dårlig hygiene som kan forstyrre publikums fokusering på performancens invitasjon til kneling og champagnesuging.

Publikummets fysiske deltakelse har stort sett foregått når objektet er blitt aktivisert med champagne-skjenkende vertinne til stede. Utenom disse tidene har objektet fremstått som en tradisjonell skulptur som publikummet kan betrakte visuelt. Muligens har et fåtall av publikum testet objektets funksjonelle bestanddeler i fravær av champagne og vertinne (f.eks. små barn som tiltrekkes av smukkene og gjenkjenner bruksområdet), men dette er ikke blitt meg rapportert av museenes eller gallerienes ansatte.

Min observasjon av publikummets reaksjon på invitasjonen til å knele ned for å suge champagne, og flere konkrete tilbakemeldinger jeg har fått, er svært ulike. Ofte har folk blitt sjokkert over hva de må gjøre hvis de skal ta imot invitasjonen om deltakelse, og har bokstavelig talt tatt et skritt eller to bakover. Dette kan tyde på at noen har reagert med frykt for å faktisk delta. Andre har reagert på invitasjonen med glede og latter, som en gøy handling å være med på. Noen har ønsket å ha en lengre samtale med meg som kunstnerisk opphav, enten om den bakenforliggende meningen med kunstverket eller om hvordan jeg teknisk har bygget det, i tillegg til spørsmål om valget av champagnemerket. Jeg har også fått spørsmål om mine seksuelle preferanser og om jeg er interessert i sadomasokisme. To personer, uten relasjon til hverandre, har fortalt meg at de har hatt problemer med å finne en kobling mellom *Champagne Bar* som kunstverk og meg som kunstner, slik jeg fremstår som person.

4.1.2 Deltakelsesstrategi case 1 (tolkning)

For å invitere publikum til å delta i *Champagne Bar* har jeg tatt i bruk et veggskilt med tekst som inngår i museenes tradisjonelle utstillingsformat. I tillegg til kunstnerens navn, verkets

tittel, materialer og årstall står følgende tekst: «A hostess relaxes on top of the Champagne Bar while serving Champagne down the front of the object. The Champagne trickles into a holder. The visitor is invited to kneel down and enjoy the liquid out of 3 nipples. Further, they may engage in conversation with the hostess.». Denne teksten har variert noe fra utstilling til utstilling, men har alltid inneholdt en kombinasjon av bruksinstruksjon og publikumsinvitasjon, skrevet i en saklig og distansert stil.

Veggskiltet er en del av kunstinstitusjonens praksis og det tradisjonelle utstillingsformatet. I en tradisjonell utstilling har veggskiltet en formidlende funksjon i at det beskriver fakta om kunstverket - navn på kunstneren, tittel, produksjonsår, størrelse og materialer – ofte tillagt en kort tolkningstekst som skal gi kunstpublikummet tilgang til kunstverkets meningsinnhold. I *Champagne Bar* er den formidlende teksten forandret fra å være beskrivende og forklarende til å inneha en instruksjon som adresserer kunstpublikummet direkte og oppfordrer til å innta et aktivt, sanselig og kroppslig forhold til kunstverket. Instruksjonen om deltakelse i form av handling gir den som deltar en lovnad om en fysisk og sanselig erfaring med kunsten, i motsetning til en distansert, fortolkende erfaring.

Flere kunstnere har siden 1960-tallet tatt i bruk instruksjonsformen i sin kunstneriske praksis. Allan Kaprow, som ledd i en lang serie med performancer han kalte Happenings, tok ofte i bruk en skrevet instruksjon for hvilke handlinger deltakerne i det kunstneriske eksperimentet skulle utføre. Som oftest var det snakk om fysiske og materielle handlinger tilnærmet hverdagslige gjøremål. Kaprows formål var å gi deltakerne en sanselig og direkte erfaring av kunsten for dermed å overkomme avstanden mellom kunsten og livet. Men selv om Kaprows Happenings ofte fant sted utenfor museer og gallerier, og forsøkte å forlate kunstens sfære, så befant de seg fremdeles innenfor den kunstinstitusjonelle diskursen i at bruksinstruksjonen understreket kunstnerens regi av handlingsforløpet som kunstner og med kunsten som referanse:

You can steer clear of art by mixing up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art. Art has always been different from the world's affairs, now you've got to work hard to keep it all blurry. (Kaprow 1966, s. 1)

“Soap”

1st morning: clothes dirtied by urination
1st evening: clothes washed (in the sea) (in the laundromat)
2nd morning: cars dirtied with jam on a busy street
cars cleaned (in a parking lot) (in a car-wash)

2nd evening: bodies dirtied with jam
bodies buried in mounds at the sea edge
bodies cleaned by the tide

(Kaprow 1966, s. 5-6)

Også kunstneren Franz West har tatt i bruk instruksjonen som et element i kunsten. På 1970-tallet begynte West å lage skulpturer som han kalte *Passtücke*. Skulpturene ble stilt ut med tilhørende veggschild hvor publikum ble oppfordret til å «håndtere» kunsten gjennom å berøre, holde, løfte og bevege seg rundt med den. Det tyske ordet «Passtücke» kan oversettes med «Tilpasningsdeler» og impliserer at publikum skal forsøke å tilpasse skulpturene sin egen kropp. West mente at skulpturene først kunne defineres som kunst når publikum forandret seg fra å være en passiv betrakter til å bli en aktiv bruker ved å håndtere en av hans *Passtücke*. Som West selv uttalte det: «Without this active reception, the work would remain somehow wanting, unfulfilled [...] the equivalent of a lack.» (West sitert i: Mehring 2008). For West eksisterte ikke kunsten i kunstobjektet alene, men ble til gjennom publikums håndtering av objektet – kunstverket oppstod i den fysiske relasjonen mellom objekt og subjekt, i publikummets deltakelse og i deltakernes sanselige erfaringer med kunsten.



Bilde 6. Franz West, "Passtück", 1974. Foto: Friedl Kubelka. © Estate Franz West. Midten: Franz West, «Passtück», 1991. Foto: Octavian Trauttmansdorff. Høyre: Franz West, «Passtück», 1983. Foto: Rudolf Polanszky. © Estate Franz West.

Ut ifra et performativt perspektiv på kunsten kan bruken av veggschildet i *Champagne Bar* forstås som en repetisjon og sitering av det kunstinstitusjonelle utstillingsformatet, slik som beskrevet av Von Hantelmann (2010). Veggschildets tekst er tilsynelatende formidlende og forklarende, men i stedet for å presentere en tolkning av kunstverkets meningsinnhold gis publikummet en instruksjon om hvordan kunsten skal tas i bruk. Veggschildet henviser

publikummet til kunsten som en deltakende erfaring – ikke hva kunsten sier, men hva den gjør (Von Hantelmann 2014, s. 2). I følge Von Hantelmann er det en performativ repetisjon og sitering av denne formen for kunstinstitusjonell utstillingspraksis som utgjør kunstens handlingsrom og potensial til strukturell og politisk forandring.

Også valget av champagne som navngitt tema i *Champagne Bars* tittel, og som kunstnerisk material, er en viktig komponent i deltakelsesinvitasjonen. Ofte er utstillingsåpninger preget av en høytidelig og sosialt stiv atmosfære, en begivenhet hvor høykulturen feires med taler og champagne. Forbindelsen mellom kunstverdenen og champagne kommer av tradisjonen å servere drikke ved utstillingsåpninger, og hvor drikkevarenes kostnadsnivå og kvalitet gjenspeiler utstillingens budsjett. Rød- og hvitvin er det vanlige, men kan toppes av champagne i de mest eksklusive arrangementene som involverer et høyt antall VIP-gjester. Denne type kunstarrangementer signaliserer en eksklusiv sfære der det kun ferdes spesielt inviterte mennesker som tilsynelatende har tilegnet seg språket gjennom hvilket kunsten kan erkjennes, og som anerkjenner verdien av kunst, både økonomisk og kulturelt.



Bilde 7. Camilla Dahl, «Champagne Bar», detalj, 1999-2019. Videostills av performance i Nürnberg, 2001. Video: Camilla Dahl

Champagne Bars tilbud om gratis champagne har som strategi å vekke publikums sanser og begjær etter luksus, en øl- og vinbar hadde ikke hatt samme effekt. Champagne assosieres med prestisje, festligheter og overgangsritualer, det er dyrt og eksklusivt, og signaliserer en opphøyd livsstil og økonomisk kapital, som igjen kan forbindes med kulturell kapital slik den er å finne

innen samtidskunsten. Samtidskunsten betegnes ofte som utilgjengelig for den uskolerte og folk flest, og champagne er kun tilgjengelig for de rike. Fra et slikt sosiologisk perspektiv kan tilegnelsen av både champagne og kunst leses som en tilegnelse av samfunnsmessig status og makt.

Ved å delta i *Champagne Bar* får kunstpublikummet mulighet til å kaste av seg sin kritiske, opphøyde og kunstfortolkende identitet ved å gå inn i et nærmest religiøst overgangsritual, knele ned foran kunstverket og erstatte vinglasset med babysmukker. Publikum blir til material for kunstneren for å harselere med kunsten, en slags institusjonskritikk hvor kunstens tilsynelatende iboende kunnskap blir erstattet med champagne, og hvor kunstpublikummets kunnskapsbegjær stilles spørsmål ved: åndelig erkjennelse eller kroppslig tilfredstillelse, aktiv søken etter kunnskap eller materiell konsum. En infantilisering og latterliggjøring av deltakerne ville noen mene, eller, fra et generativt perspektiv, en mulighet til transformasjon og gjenfødelse. Sett ut ifra denne tvetydige tolkningen har en av intensjonen med *Champagne Bar* vært å initiere et psykologisk brudd hos kunstpublikummet, utfordre og rive ned en fastsatt identitet, med grunnlag i et syn på kunsten som en forstyrrelse av den bestående verdensanskuelsen. Dette synet på kunst sammenfaller med Bishops syn på kunstens antagonistiske karakter:

I believe in the continued value of disruption, with all its philosophical anti-humanism, as a form of resistance to instrumental rationality and as a source of transformation. (Bishop 2006c, s. 221)

Deltakelsen foregår ikke kun som fysisk handling, men åpner også for en deltakelse i form av å innta et kritisk og refleksivt perspektiv. Kunstpublikummet får mulighet til å være en del av en avslørende handling hvor de sosiologiske maktstrukturene som ligger til grunn for kunsten og kunstinstitusjonen eksistens blir gjennomskuet. Denne form for deltakelse kan defineres som et kritisk deltakelsesperspektiv, et perspektiv som skaper antagonisme og brudd, i motsetning til Bourriauds relasjonelle form for deltakelse (Bishop 2004).

I *Champagne Bar* er kunstobjektet et verktøy hvis nytteverdi er å skape relasjoner mellom kunsten og publikum, og mer spesifikt å skape en aktiv, fysisk og sanselig relasjon. Samtidig, slik som hos Franz Wests *Passtücke*, fremstår objektet som et tradisjonelt kunstverk som kan stilles ut, kontempleres over og omsettes på kunstmarkedet. De kunstinstitusjonelle rammene definerer allerede objektet som kunst, og publikum inviteres inn i aktiviteten via tradisjonelle

veggtekster, men hvor selve deltakelsen er frivillig. Publikum som beskuer objektet uten vertinne og champagne kan fremdeles, etter å ha lest tittelen og invitasjonsteksten, forestille seg objektet med performance og konstruere et indre bilde av kunstverket som helhet. Kunstverket vil i like stor grad som ved en fysisk deltakelse kunne vekke kritiske og refleksive reaksjoner hos publikummet. Og slik vil *Champagne Bar* kunne ha en kunstnerisk verdi som objekt, og inngå i det kapitalistiske markedssystemet, uavhengig av min kunstneriske intensjon om å posisjonere kunstens meningsbærende verdi i publikumsdeltakelsen, og med et institusjonskritisk og frigjørende formål.

Champagne Bar er avhengig av kunstinstitusjonelle rammer for å kunne defineres som kunst. Uten en slik ramme vil performansen være tilnærmet lik en hvilken som helst morsom, sprø og underholdende partyaktivitet. I sin kritikk av den relasjonelle estetikken (Bishop 2004) beskriver Bishop faren for at kunsten kan bli redusert til ren underholdning:

Despite Tiravanija's rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, the structure of his work circumscribes the outcome in advance, and relies on its presence within a gallery to differentiate it from entertainment. (Bishop 2004, s. 68-69)

Champagne Bar befinner seg slik i en institusjonskritisk tradisjon hvor kunsten utfordrer kunnskapsbegrepet og sannhetsinnholdet i kunsten, definert av kunstdiskursen og de institusjonelle rammene. Det formalestetiske ved objektet gjenspeiler den institusjonelle *ideen* om hvordan et kunstverk fremstår, i form av et fysisk objekt, men hvor det er maktreasjonene som oppstår mellom kunstobjektet og publikum som er det *egentlige* temaet som avdekkes. Sett ut ifra Dohertys perspektiv (Doherty 2004) er *Champagne Bar* et deltakende kunstverk som utfordrer og stiller spørsmål ved kunstpublikummets forventede atferd i å delta, men hvor kunstverket utfordrer nettopp denne deltakelsen ved å forlange en underkastelse av publikummet. Kunstverket setter publikummet i en dynamisk posisjon «...back and forth between reception and participation.» (Doherty 2004, s. 2) og gir publikummet en mulighet til å være sitt valg om deltakelse bevisst. I så måte inntar publikummet et kritisk og refleksivt ståsted for sitt eget engasjement i kunsten og blir aktivisert, ikke i form av sin kroppslige deltakelse, men i form av refleksjonen over eget ståsted og valg.

Ut ifra mitt perspektiv som kunstner har de formalestetiske valgene ved *Champagne Bar* kun verdi som en publikums-manipulerende mekanisme; kunsten skal forføre til deltakelse. Objektets utforming tilrettelegger for et deltakerperspektiv hvor deltakerne erfarer noe gjennom

kunsten, hvor *Champagne Bar*, som objekt, fungerer som et verktøy for produksjon av erfaringer deltakerne har med seg selv, en erfaring som innebærer en refleksjon om sin egen identitet i deltakelsen. Dette perspektivet kan kobles opp imot Von Hantelmanns syn på kunst som produksjon av erfaringer. Som hun skriver i essayet *The Experiential Turn* når hun ser på Carsten Höllers deltakende kunstneriske praksis:

When Höller installs giant slides in the Tate Modern's Turbine Hall, the object—although clearly one with a sculptural quality—functions like a tool for producing an experience of oneself (or of a different side of oneself). The actual aesthetic effect of the work lies in its capacity to trigger this experimental self-relation. (Von Hantelmann 2014, s. 6)

Det er liten tvil om at *Champagne Bar* er en invitasjon til deltakelse, både gjennom objektets utforming, veggtekstens instruksjonsform, vertinnens tilstedeværelse og tilbudet om gratis champagne. Samtidig oppleves invitasjonens kriterier som utfordrende og provoserende. For å kunne delta må publikummet underkaste seg fysisk, knele ned i all kunstinstitusjonell offentlighet, for å få tilgang til champagnen. De må tørre å være deltakere. Kunstverket har en utfordrende kvalitet, lignende en femme fatale som lokker og forfører, men leder deltakeren ut på dypt vann. Med denne utfordringen setter *Champagne Bar* i gang en refleksiv prosess i deltakeren og bevisstgjør hen i sin deltakende rolle. Erfaringen deltakelsen gir beror hverken på det å knele eller sutte champagne, men på den refleksive erfaringen deltakerne har med seg selv og andre deltakere. Muligens, med Von Hantelmann, er det i dette tilfellet mer presist å snakke om kunst som et verktøy for å skape deltakende sosiale situasjoner, hvor det er verktøyets kvalitet som definerer erfaringens verdi, og hvor det er den situasjonelle erfaringen som deles av deltakerne som skaper mening.

The artwork is no longer seen as representing a mental, internal space or consciousness. Instead it forms part of an external space - which it shares with its viewer - in which meaning is produced in relation to a given situational reality. (Von Hantelmann 2014, s. 4)

I Von Hantelmanns perspektiv ligger et brudd med synet på kunst hvor kunstverket i seg selv representerer uavhengighet og frihet fra samfunnet ellers, og har denne frigjørende kunnskapen iboende i sin materialitet. I *Champagne Bar* skapes kunnskapen i det publikum aktivt deltar i formingen av kunstverket, og når deltakeren reflekterer over sin egen deltakelse og betydningen av denne. Kunsten og kunnskapen plasseres i deltakerens refleksive erkjennelse av seg selv i

øyeblikket; den befinner seg dermed i selve deltakelsen. Kunstverket innehar ingen iboende verdi, sett bort i fra dets designverdi som et godt konstruert verktøy.

Publikum må agere kroppslig for å utføre kunstverket, knele ned, og kan dermed sies å måtte underkaste seg kunstens funksjon. Det handler om å tilegne seg champagne gjennom å suge på smykker, en tvunget infantilisering for å åpne opp for kunstens iboende sannhet og kunnskap. Samtidig blir antakelsen om en sannhet latterliggjort ettersom publikum faktisk tilegner seg luksuriøs alkoholholdig drikke, og kunstverket avslører troen på en iboende sannhet som illusjonær. Muligens er det det menneskelige begjæret som avsløres som en fundamental verdi, men hvor begjæret er retningsløst. Er det kroppslig nytelse eller sannhet og kunnskap som begjæres?

Champagne Bar stiller spørsmål ved, men understreker samtidig kunstens autonomi. Publikummet trer inn i kunsten, blir en del av det kunstneriske materialet og deltar i prosessen som genererer kunst og kunnskap. Dermed trer publikummet inn i kunstens frigjørende prosess hvor samfunnets undertrykkende maktstrukturer blir avslørt og revet ned. Sett ut i fra et kritisk ståsted plasseres slik tilegnelsen av kunnskap som avhengig av kunsten som autonom, som et eget, institusjonalisert felt som er uavhengig og fri fra samfunnet ellers. I dette perspektivet er det ikke kunsten som oppløser seg selv, forlater sin autonome, utenforstående posisjon, men deltakelsen som trer inn i dette autonome feltet, og høster kunnskapen om den kritiske og refleksive erkjennelsen. Det er slik vi kan snakke om kritisk deltakelse, som innebærer både et engasjert og et kritisk-refleksivt perspektiv. Det er denne form for kunnskap Borgdorff, Haseman og Bolt snakker om når de reflekterer over kunstens paradoksale evne til å produsere kunnskap som innehar både det sanselige, praktiske og det fortolkende, kritiske.

4.2 Case studie 2: Slikkingen av Aamodt bro

I perioden 2017-2018 gjennomførte jeg fire eksperimentelle kunst-performanceer som innebar slikkingen av arkitektoniske strukturer. I det første prosjektet slikket jeg en av bygningene tilhørende Oslomet, mens i de to følgende performansene engasjerte jeg flere deltakere hvor vi sammen slikket Aamodt bro og en industriell trapp i Oxertårnet på Økern, begge steder i Oslo. De to sistnevnte performansene ble utført i rammen av to ulike kunstarrangementer, Oslo kulturnatt og Winter Solstice. I 2018 inviterte kunstner, professor og forsker Kristin Bergaust meg til å utføre en performance ved åpningen av det internasjonale symposiet Hybrid Labs Symposium ved Aalto universitetet i Finland, hvor vi var 10 deltakere som slikket det berømte amfiteateret tegnet av arkitekten Alvar Aalto.

I denne studien tar jeg for meg performanceen på Aamodt bro. Bakgrunnen for performanceen på Aamodt bro var en tidligere slikke-performance våren 2017 hvor jeg hadde slikket en av OsloMets (Oslo Metropolitan University) bygninger som praktisk del-eksamen i første året av masterstudiet Kunst i samfunnet ved OsloMet. Performanceen ble dokumentert på video. I denne aksjonen var det konseptuelle bakteppet å utføre et performativt eksperiment ved å etablere en fysisk, sanselig og seksuell forbindelse mellom min egen kropp og universitetets kropp (i form av OsloMets bygninger), og dermed undersøke muligheten for å bygge en relasjon mellom det private og det offentlige gjennom sanselighet og kroppslig begjær. I tillegg ønsket jeg gjennom forbindelse mellom kroppen og universitetet å undersøke et kroppslig begjær etter læring og kunnskap.

15. september 2017 ble jeg invitert av organisasjonen Performance Art Oslo (PAO) som en av fem kunstnere til å delta i et performance-arrangement langs Akerselva i Oslo sentrum som en del av den årlige festivalen Oslo Kulturnatt. Jeg valgte Aamodt bro som stedet jeg ville arrangere og produsere en performance. Med utgangspunkt i den tidligere solo-performanceen, der jeg slikket og kjærtignet de ytre murveggene til en av bygningene tilhørende OsloMet, bestemte jeg meg for å regissere performanceen på Aamodt bro som en kollektiv aksjon og involvere ca. tjue mennesker for å slikke broens bygningsstrukturer.

Jeg begynte å lete etter deltagere til performanceen den 12. september, fire dager før arrangementet. Jeg hadde dårlig tid. Jeg brukte en dag eller to på å skrive kunngjøringen, og

formulerte både performancens fysiske aktivitet og formål, men også aktivitetens relasjon til broen. Kunngjøringen var som følger:

WORK FOR ARTISTS



Participants needed for a performance on Aamodt Bridge

Friday 15th of September 18:00 – 19:00

Remuneration NOK 500 per person.

Camilla Dahl International is looking for 20 participants to take part in a one-hour performance on the Aamodt Bridge (Akerselva) on Friday the 15th of September from 18.00 – 19.00. Collectively, we will perform the action of licking the bridge.

Relating to the bridge with our tongues from various angles, we will gain sensory knowledge of the materials that make out the bridge's structural weaknesses and strengths. Engaging in Aamodt Bridge's inscription "100 MEN I CAN BEAR, BUT FAILING UNDER STEADY MARCH", we will perceive the bridge as the body of an anti-authoritarian school, experimenting with the primitive, playful and investigative activity of licking, appropriating sensual knowledge of the world. We will search for new modes of collective action, a public disruption of social norms based on an understanding of creativity and playfulness as a source of public interaction and protest.

Jeg la ut kunngjøringen i forskjellige sosiale medier, stakk innom noen kunstskoler, kommuniserte med forskjellige folk, og fant etter hvert tjue personer som var klare for å utføre oppgaven med å slikke broen.

I performansen var vi tjueen personer som slikket (inkludert meg selv), to personer hyret inn av meg for å dokumentere performansen, en fotograf hyret inn av PAO, samt et ikke-deltakende publikum bestående av venner, kunstfolk og tilfeldig forbigående. I performansen var min rolle todelt, jeg var både deltaker og ansvarlig kunstner.



Bilde 8. Camilla Dahl, «Slikkingen av Aamodt bro», 2017. Foto: Jon Marius Nilsson

4.2.1 Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)

Aamodt bro er en av de eldste kjedebroene i Norge, bygget 1851-52, og bærer inskripsjonen «100 MAND KAN IEG BÆRE, MEN SVIGTER UNDER TAKTFAST MARSCH». Broen har en gammeldags og særegen visuell fremtoning, tilhørende en annen tidsepoke, med hvitmalt stålkonstruksjoner, stålvaiere og tregulv. Den er en av mange broer som krysser Akerselva, men er kun i bruk som fotgjengerovergang og forbinder en gangvei som går langs elven. Fotgjengere som krysser broen kan erfare en deilig og skummel følelse av svaiing når

flere går over den samtidig (ref. egen erfaring). Inskripsjonen montert på søylene på hver side av broen, i gammeldags norsk, kan leses av fotgjengere før de trer inn på broen og er skrevet i «jeg»-form, som om det er broen som snakker selv. Gangveien langs Akerselva er et populært turområde for Oslos befolkning. Aamodt bro ligger sentralt i turområdet og mange er kjent med broen og broens inskripsjon.



Bilde 9 og 10. Camilla Dahl, «Slikkingen av Aamodt bro», 2017. Foto: Jon Marius Nilsson

Under performansen *Slikkingen av Aamodt bro* slikker de 21 deltakerne forskjellige deler av broen, hvor de fleste ser ut til å konsentrere seg om rekkverket på begge sider. Et fåtall har klatret opp i brokonstruksjonen og holder seg fast mens de slikker høyere deler av broen. Andre ligger på tregulvet og slikker treverket, og noen slikker inskripsjonen og endesøylene som utgjør broens festkonstruksjon. Deltakerne er posisjonert forholdsvis spredt utover broen, med noen kroppsklynger innimellom. Flere tilskuere står lent til broens rekkverk og har blandet seg med de slikkende deltakerne.

Deltakerne som slikker broen er for det meste yngre mennesker i 20 til 30-årene, for det meste kunstnere og kunststudenter. De fremstår som et tilfeldig utvalg av lokale innbyggere tilhørende

Oslo-bydelen Grünerløkka. Alle er ikledd hverdagslige klær, men noen skiller seg ut med en klesstil som signaliserer en sosial gruppeidentitet tilhørende punk- eller anarkistbevegelsen (dette er basert på mitt subjektive blikk - jeg spurte ikke). Mange av deltakerne har på seg en ryggsekk, en veske over skulderen eller bærer på en flaske vann.



Bilde 11, 12, 13, 14. Camilla Dahl, «Slikkingen av Aamodt bro», 2017. Foto: Jon Marius Nilsson

Observert ut ifra billeddokumentasjonen utgjør deltakernes måte å slikke på, og hvordan de plasserer seg eller beveger seg kroppslig, ulike måter å forholde seg til broen. Noen velger å rolig sitte eller stå i en behagelig kroppsposisjon, mens andre er fysisk mer aktive og undersøker forskjellige måter å kunne plassere kroppen i nærkontakt med brokonstruksjonen. Også slikkeformen er ulik, hvor noen velger å strekke tungen langt ut av munnen og slikke i et intenst og raskt tempo, mens tungen hos andre så vidt beveges ut av munnen og slikkingen foregår mindre synlig for det betraktende publikummet. Flere av deltakerne ser heller ut til å velge å la leppene omslutte deler av broen, slik som stålstengene i rekkverket, for å utføre en rolig slikking inne i munnhulen, i stede for å stikke tungen ut.

For det tilfeldig passerende publikummet var det ingen informasjon tilgjengelig for hva slags hendelse de var vitne til. Under min egen deltakelse overhørte jeg noen spørre andre i

publikummet om de visste hva deltakerne holdt på med, og hvorfor vi slikket, men jeg er usikker på hva slags svar de fikk, og om noen informerte om at dette var et kunstprosjekt i rammen av Oslo kulturnatt.



Bilde 15, 16, 17, 18. Camilla Dahl, «Slikkingen av Aamodt bro», 2017. Foto: Jon Marius Nilsson

Performansen varte i en time, og rett etter at vi avsluttet betalte jeg alle deltakerne 500 kroner i cash og avtalte å dele dokumentasjonen med de av dem som ønsket det. Som ansvarlig kunstner fikk jeg flere verbale reaksjoner av både kuratorene fra PAO og av PAOs innleide fotograf. Kuratorene takket for performansen og mente den var tankevekkende i kunstteoretisk forstand. Fotografen uttalte at han aldri, i hele sin karriere som profesjonell fotograf, hadde fotografert en så absurd og merkelig situasjon. Begge disse kommentarene ga meg en følelse av at performansen var vellykket i den betydning at jeg hadde iverksatt et kunstverk som initierte deltakelse preget av performativ affekt og undring.

4.2.2 Deltakelsesstrategi case 2 (tolkning)

Performance som kunstform skiller seg fra tradisjonell objektbasert kunst i at det kunstneriske materialet utgjøres av en eller flere kropper som i regi av kunstneren utfører en form for aksjon

innen et definert rom og tidsramme. Dagligdagse objekter, arkitektoniske gitte konstruksjoner eller andre rammer kan inngå som en del av performancen som utføres. *Slikkingen av Aamodt bru* går inn i denne tradisjonen av kunst-performance, både formalestetisk som kunstverk og på grunnlag av invitasjonen fra kuratorene fra PAO, en organisasjon som jobber spesifikt for synliggjøringen av kunst-performance i Norge.

Både Aamodt bru og de 21 deltakerne som slikket broen kan sies å utgjøre mitt kunstneriske material i *Slikkingen av Aamodt bru*. Broen er valgt som sted for aksjonen på grunnlag av sin symbolske kraft: som en overgang og forbindelse, som et verktøy for å overvinne motsetninger, skape dialog, verdsette bevegelse og mangfold. Inskripsjonen montert på hver side av broen i gammeldags norsk antyder en anti-autoritær og anti-systematisk (fascistisk) tematikk, noe som definerer Aamodt bro som et sted med en politisk holdning, et tillegg til broens tradisjonelle symbolske verdi. Inskripsjonens «jeg»-form antyder at broen har en egen stemme, er et subjekt med både verdier og vilje, og kan ta et valg om når den ønsker å svikte.

Mitt kunstneriske perspektiv på broen er at den fysisk innehar en kunnskap utover sin symbolske verdi, i at de verdiene den symboliserer faktisk og konkret er tilstede i dens materialitet. Jeg leser broen både som et symbol, et objekt som representerer noe annet og mer enn seg selv, og bokstavelig som et subjekt med en iboende kunnskap og fri vilje. Jeg overfører betydningen av broen som konvensjonelt symbolsk tegn til å inneha de symbolske verdiene i sin materialitet. Slik blir ikke bare broen som symbol en kilde til kunnskap i overført og tolkende betydning, men kunnskapen er materialisert og kan hentes ut gjennom sensorisk kontakt og kroppslig tilstedeværelse i dialog med broen.

I det jeg oppfatter broen som et selvstendig subjekt med iboende kunnskap og egen vilje så kan relasjonen mellom deltakerne og broen defineres som en inter-subjektiv erfaring og utveksling. I et tradisjonelt kunstperspektiv vil deltakerne, subjektene i performancen, forholde seg til broen som sted eller objekt; et symbol som blir brukt som en rekvisitt for å fortelle en historie eller gi et bilde på noe annet enn seg selv. I min kunstneriske lesning har broen derimot en iboende foranderlig personlighet (les: fri vilje til hva den ønsker å bære eller ikke) og en konstruksjon som er fleksibel og uberegnelig (les: den gynger og kan plutselig kollapse) som kan sidestilles med en menneskelig skikkelse. Dermed forskyves det tradisjonelle subjekt-objekt-forholdet i kunsten over i et inter-subjektivt forhold hvor en erfarings- og kunnskapsutveksling finner sted mellom broen og deltakerne.

I sin sanselige og eksperimentelle utforming finner *Slikkingen av Aamodt bro* også gjenklang i Kaprows beskrivelse av *Happenings in the New York Art Scene* (Kaprow 1961). Kunstperformansene han beskriver er rå, direkte og ustrukturerte. De innehar en primitiv energi og finner ofte sted utenfor kunstrommet; i kjellere, tomme butikklokaler eller i gata. De smelter sammen omgivelsene, kunstneren, kunsten og publikum i en flyktig og foranderlig formasjon (Kaprow 1961, s. 116), og forsøker slik å minimere avstanden mellom livet og kunsten.

Happenings are events that, put simply, happen. Though the best of them have a decided impact – that is, we feel, “here is something important” – they appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place. (Kaprow 1961, s. 115)

Utelatelsen av en på forhånd konseptualisering av formål og mening gjør at Kaprows *Happenings* innehar en performativ karakter i eksperimenteringen med og synliggjøringen av hverdagslige (og kunstneriske) praksiser. Hvis vi ser bort ifra mitt kunstneriske forsøk på å konseptualisere *Slikkingen av Aamodt bro* i deltakelses-oppropet jeg publiserte i sosiale medier, så kan den kollektive slikkingen av broen forstås som et eksperiment basert på min kunstneriske intuisjon og la-oss-se-hva-som-skjer-perspektiv. Slikkingen må utføres i praksis, manifesteres materielt og reelt for å kunne bli evaluert i ettertid som god eller dårlig kunst, som en realitetskonstituerende erfaring og som produksjonen av ny kunnskap.

I kunngjøringsteksten står det at “we will perceive the bridge as the body of an body of an anti-authoritarian school, experimenting with the primitive, playful and investigative activity of licking, appropriating sensual knowledge of the world.”. Ut ifra et performativt perspektiv på kunst og kunstnerisk forskning kan performansen forstås som en repeterende og siterende praksis, men som ikke praktiserer innen det tradisjonelle utstillingsformatet eller i det kunstinstitusjonelle rommet, i Von Hantelmanns forstand.

Fra et annet perspektiv kan både broen og deltakerne leses som objektivert av meg som kunstner. Der hvor broen er et allerede eksisterende objekt som er valgt som material for aksjonen, kan derimot de 21 deltakerne, i form av performance-utøvende kropper, sies å ha blitt objektivert av meg som kunstner for å skape et helhetlig kunstverk. Samtidig er det ikke kroppene i seg selv som utgjør materialet, men aktiviteten hver enkelt kropp utfører, slikkingen.

I utlysningen skriver jeg: “We will search for new modes of collective action, a public disruption of social norms based on an understanding of creativity and playfulness as a source of public interaction and protest.”. Ikke bare er performancens setting en sanselig utforskning med læring som formål, men også et kollektivt eksperiment for å forstyrre sosiale konvensjoner og lære om nye former for offentlig protest. I dette ligger det flere lag av hva som er performancens formål. Den kunstneriske tanken er at deltakerne går inn i en sanselig opplevelse med broen, nærmest meditativt, men at de samtidig blir revet ut av den sanselige erfaringen gjennom bevisstheten om at broen er et offentlig sted hvor det befinner seg et stort antall tilfeldig publikum som vil beskue deltakernes utførelse av slikkingen. I denne bevisstheten ligger kunstverkets refleksive perspektiv, plassert i deltakernes hoder. Intensjonen er at deltakerne inntar både et ukritisk perspektiv i sin slikkende praksis, men også et kritisk og refleksivt perspektiv i det de ser seg selv utenifra og blir bevisst sin rolle som objektiverte og tingliggjorte deltakere i et kunstprosjekt i det offentlige rom. En annen tolkning er at deltakerne



Bilde 19. Allan Kaprow, «Women Licking Jam Off a Car», 1964. Foto: Sol Goldberg

får muligheten til å erkjenne noe om seg selv som individ, om egne sosiale og fysiske grenser, om egen salgbarhet (fordi de mottok et honorar for å utføre performansen) og egen identitet.

Mange av utøvernes hovedmotivasjon for deltakelsen var penger. 500 kroner regnes som en god timelønn, spesielt når jobben/aktiviteten ikke er vanskelig å utføre eller spesialisert. Hvem som helst kunne gjøre jobben og måtte bare være modig nok til å agere utradisjonelt i offentligheten. Som arbeidsgiver delegerer jeg performance-arbeidet til andre. Ut ifra dette perspektivet tematiserer jeg i Claire Bishops forstand «...the ethics and aesthetics of contemporary labour...» (Bishop 2012, s. 220) og kan bli kritisert for å stille ut og utnytte andre. Samtidig, sett ut ifra en annen vinkling, så er performansen en tydeliggjøring av min egen og kunstens økonomiske evne til å opprettholde deltakernes tilstedeværelse over en gitt tid, i dette tilfellet en skarve time. Eksperimentet i *Slikkingen av Aamodt bro* går dermed ikke ut på å tematisere tid som et spørsmål om individuell stamina og utholdenhet, men derimot «...the economic matter of having sufficient resources to pay someone else's ongoing presence» (Bishop 2012, s. 223). Dette går inn i en tradisjon av performanser som ofte tematiserer deltakernes dårlige økonomiske eller juridiske situasjon som et bilde på kapitalismens undertrykkelsesmekanismer, som i f.eks. Santiagos Sierras kunstneriske praksis.

Til *Slikkingen av Aamodt bru*-s kunstneriske materialitet hører også det å konstruere en kollektiv situasjon og hendelse. I performansen utfører mange kropper en aksjon, i motsetning til en person, og i dette tilfellet er størrelse viktig. En person som oppfører seg utenom det vanlige er ikke uvanlig å møte i det offentlige rom, men når 10 personer eller flere agerer utenom normalen så kan det minne om noe mer orkestret, regissert, eller «villet» og bevisst. Mennesker som samles oppfattes av utenforstående å ha en intensjon og en mening med samlingen. I

Slikkingen av Aamodt bru tar jeg i bruk denne antakelsen og «forfatter» en samling av mennesker med en tilsynelatende intensjon og mening. Jeg outsourcer kunstens autentisitet ved at de innhyrede deltakerne er til stede som seg selv, som en «ekte» gruppe subjekter som utfører en meningsfylt handling (Bishop 2012, 236-238). På lik linje med andre kunstneriske materialer så kjøper jeg deltakernes deltakelse, betaler for å skape en illusjon av intensjon og mening med samlingen av kropper.



Bilde 20. Santiago Sierra, «Object measuring 600x57x52 cm constructed to be held horizontally to a wall», Zürich 2001. Foto: Santiago Sierra

Kunnskapen som kan erkjennes blir pålagt deltakerne av meg som kunstner. Jeg kjøper deres deltakelse og instruerer muligheten om erkjennelse. En grei byttehandel vil noen si, eller en usmakelig og uetisk kunstnerisk handling hvor deltakerne ignoreres som individer og kroppene deres kjøpes for en time i en form som kan minne om menneskehandel.



Bilde 21. Camilla Dahl, «Slikkingen av Aamodt bro», 2017. Foto: Jon Marius Nilsson

4.3 Case studie 3: Karnevalet – feiring og protest

Høsten 2016, i rammen av kunstnerorganisasjonen First Supper Symposium, startet jeg og et par andre kunstnere arbeidet med det som senere skulle bli kunstprosjektet *Karnevalet – feiring og protest*. I samarbeid med Hanan Benammar, Gidsken Braadlie og Lisa Pacini utviklet jeg ideen om å arrangere en gatefestival på Grønland i Oslo hvor kunsten skulle ut i gata og hvor alle som ønsket, profesjonell kunstner eller ei, kunne delta med sine kunstneriske prosjekter. I løpet av gatefestivalen skulle det også arrangeres et 3-dagers symposium med temaet barbarisme og demokrati. Prosjektets arbeidstittel, *Carnival – A Celebration of Barbarian Democracy*, utgjorde rammen for å utforske den menneskelige skikkelsen *Barbaren* som representant for den usiviliserte og primitive samfunnskraften. *Barbaren* skulle undersøkes som en fruktbar og kreativ bestanddel av et dynamisk syn på demokratiet, og som en representativ figur for et nytt forhold mellom kunst og politikk. Gruppens intensjon med prosjektet var en demokratisering av kunsten, å gjøre kunsten mer tilgjengelig for folk flest, og å fjerne skillet mellom profesjonelle og amatører, og mellom klassifikasjonen av kunst som god eller dårlig. Ideen var at alt skulle sidestilles, mangfoldet skulle synliggjøres, alle skulle få plass og kreativiteten skulle feires.

Prosjektets initiativtakergruppe ble våren og sommeren 2017 utvidet til å inkludere flere kunstnere og forskere slik at vi ble en gruppe på syv personer: Venke Aure, Hanan Benammar, Gidsken Braadlie, Camilla Dahl, Marius von der Fehr, Lisa Pacini og Pia Maria Roll. I september 2017 dannet vi en ny organisasjon med navnet Carnival Union (CU) og utarbeidet et konkret prosjekt i form av et karneval i Oslo sentrum og en påfølgende utstilling på Interkulturelt museum. CUs ide var at *Karnevalet – feiring og protest* skulle være en markering av kunstens og kreativitetens kollektive kraft til å utøve samfunnskritikk.

Vi sendte inn flere søknader om støttemidler med beskrivelse av prosjektets planlagte utforming og tema. Under følger et kort utdrag av prosjektbeskrivelsen:

Carnival Union ble stiftet ut ifra en forståelse av at kreativitet, lek og kunstnerisk praksis kan være revolusjonerende verktøy for å skape nye fellesskap, nytt språk og nye forestillinger om en mulig framtid. Vi sammenstiller vår kunstneriske frihet med idealet om en mulig frihet for alle. Med CU ønsker vi å utfordre oss selv, våre kunstnerkollegaer og våre lokalsamfunn med eksperimenter, samarbeid, tenkning og felles eierskap. Vårt første prosjekt blir et samarbeid mellom en rekke ulike kunstnere,

kunstnergrupper, musikere, dansere og teoretikere, samt skoleklasser, pedagoger, aktivister, barnehager, innvandrersorganisasjoner, flyktningmottak og ungdomsklubber i "KARNEVALET".

Videre fulgte en beskrivelse av prosjektet som et samarbeid mellom kunstnere og en rekke deltakere av ulik alder. Kunstnerne skulle utvikle workshops hvor de sammen med deltakerne ville produsere objekter, musikk og bevegelse som skulle vises i karnevalsprosjektet. Deltakerne skulle få muligheten til å utforske kunst og kreativitet som praksis, verdi og politisk kraft ut ifra en felles forståelse av samfunnet som en interkulturell prosess, i stadig forandring og utvikling.

For CU var karnevalet en reaktualisering av den europeiske karnevalstradisjonen, basert på Mikhail Bakhtins teorier (Bakhtin 1965/1984), men samtidig også en markering av kunstens og kreativitetens kraft til å utøve samfunnskritikk. En av de bakenforliggende intensjonene med prosjektet var en demokratisering av kunsten, en utforskning av hvordan individer og grupper kunne motiveres, engasjeres og føle eierskap til kunstneriske protestformer. CU hevdet at kunst, kreativitet og frihet skulle være for alle, både i et deltakende og utøvende perspektiv, og hvordan karnevalformen, som deltakende kunstprosjekt, kunne aktivere nye former for demokratisk deltakelse gjennom kunstneriske uttrykk.

I løpet av 2018-2019 ble det gjort arbeidsavtaler for deltakelse i karnevalsprosjektet med ca. 35 kunstnere og kunstnergrupper. I tillegg ble det i perioden rett før karnevalsparaden hyret inn ulike kunstnere som skulle utføre spesifikke oppgaver i paraden. For å rekruttere andre deltakere enn profesjonelle kunstnere ble det 2018-2019 arrangert fem kunstnerledede workshops for potensielle deltakere, hvorav en av disse fant sted i Interkulturelt museums lokaler på Grønland, en i lokalene til Vandaler forening på Tøyen, to i Fredagsklubben/fritidsklubben ungMetro, mens kunstnergruppen Tenthaus organiserte sin egen workshop i samarbeid med elever ved Hersleb skole. Noen av medlemmene i CU valgte å fokusere på å initiere workshops i skoler i Oslo for å inkludere barn og unge i prosjektet, men det var kun på Morellbakken skole en skoleklasse gjennomførte et prosjekt med formål om elevenes paradedeltakelse. Videre kommuniserte CUs medlemmer prosjektet aktivt ut via ulike kanaler, blant annet inn i kreative og politiske miljøer, med formål om å rekruttere flest mulig deltakere til karnevalsprosjektet. Det ble også publisert en Open Call på karnevalets nettside og på Facebook.

Karnevalet ble gjennomført i form av en karnevalsparade i Oslo sentrum søndag 3. mars 2019 og utstillingen fant sted på Interkulturelt museum i tidsrommet 4. april – 29. september 2019. Det er uvisst hvor mange som deltok i paraden, men det ble estimert til ca. 500 personer. I utstillingen deltok mer enn 70 kunstnere og andre, med et estimert besøkstall på ca. 2000 personer.

I case studien av *Karnevalet – feiring og protest* har jeg valgt å fokusere på paradedelen av karnevalsprosjektet, med tekst og billedokumentasjon som det empiriske materialet. Den første av mange prosjektbeskrivelser, sendt til Kulturrådet i 2017, uttrykker flere av de underliggende ideene for prosjektet og er i denne studien tatt i bruk som en del av det empiriske materialet (vedlegg 1). Grunnen til mitt valg av kun karnevalsparaden som studieobjekt er at den tydeligere kan avgrenses som en enkel hendelse i tid og rom, og dermed bedre utforskes detaljert som et enkeltstående kunstverk, og med et tydelig perspektiv på publikumsdeltakelsen.

Prosjektets tittel forandret seg flere ganger i løpet av arbeidsprosessen. I september 2017 var tittelen *Karnevalet – en interkulturell protest*, men forandret seg senere til *Karnevalet – feiring og protest*. I plakatene og annonsen på Facebook ble paraden definert som *Karnevalet – bli med på en interkulturell protest*, mens ved utstillingsåpningen på Interkulturelt museum ble prosjektet igjen titulert som *Karnevalet – feiring og protest*. I denne studien har jeg valgt å ta i bruk sistnevnte prosjektittel.

4.3.1 Beskrivelse av empiri (objekt og materialer)

Formalestetisk bestod paradedelen av *Karnevalet – feiring og protest* av en større samling mennesker som beveget seg i en løs paradeform gjennom Oslo sentrum. Paradens bevegelse på kartet ble regissert som en sirkel, med Vaterlandsbroen som start- og endepunkt. I form av en flyer som ble delt ut, ble publikum og deltakere informert om at paraderuten var lagt opp via steder som markerer viktige antirasistiske hendelser i Oslos historie, samt andre begivenheter som har hatt betydning for utviklingen av Oslos og Norges interkulturelle samfunn.

De ca. 500 menneskene som deltok i paraden fremstod svært ulikt. Noen var ikledd kostymer, masker og annet, noen bar på ulike objekter og bilder/tekst montert på pinner, noen spilte på trommer eller lagde en annen form for lyd og musikk, og andre deltok i paraden i hverdagslige klær. Deltakernes antrekk og kostymer bar preg av årstiden og det overskyede været, hvormed de fleste hadde ikledd seg varme vinterklær. Flere hadde organisert seg i grupper med en samlet



Fra venstre med klokka, bilde 22, 23, 24, 25. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Bilde 22, 23, Foto: Ådne Dyrnesli. Bilde 24, 25, Foto: Didier Masonga Muya

visuell fremtoning i form av rekvisittene de brukte, eller i form av et spesifikt politisk budskap som uttryktes på plakater. Det var en salig blanding av klovner, dronninger, ikke-klassifiserbare kostymer, dansere, musikere, skulpturer, aktivister med paroler, performance, taler, diktopplesning og mye annet. Deltakerne kunne deles inn i tre kategorier: kunstnere og musikere som ble honorert for deltagelsen og utgjorde en del av paradens regi og struktur, grupper og frivillige som var hyret inn for å sørge for sikkerhet og organisering av menneskemengden, og de som deltok i karnevalsparaden på eget initiativ. Visuelt var det vanskelig å skille mellom disse tre gruppene, med unntak av de som var ikledd Røde Kors-vester eller vekterklær.

Mange av kostymene i paraden kan sies i utforming å være inspirert av et allment bilde av hvordan et karnevalskostyme kan se ut. Disse involverer mange farger, ansiktsmaling, hatter og masker. Noen av disse hadde en enkel utforming, mens andre var tydelig produsert og utarbeidet over tid. De sistnevnte kostymene fremstod som mer ekstravagante og profesjonelle hvor de formal-estetiske sidene ved deltakelsen var blitt nøye forberedt. I motsatt ende av kostyme-skalaen hadde noen av deltakerne tatt på seg en ferdigprodusert maske som kan kjøpes i enhver butikk.

Flere av de på forhånd planlagte og av CU registrerte kunstneriske bidragene i karnevalsparaden var plassert stasjonært langs paraderuten og utspilte seg både før og etter paradens passering. I selve paraden deltok også kunstnere med sine prosjekter hvor en tilrettelegging var nødvendig, slik som å finne frivillige til å bære telt-skulpturene til den fransk-danske kunstneren Thierry Geoffrey (bilde 25), eller noen til å ikle seg kostymene til den russisk-nederlandske kunstneren Gluklya (bilde 26). Kunstner-duoen Vladan Jeremic og Rena Rädle hadde holdt flere workshops i forkant av paraden og hadde utviklet en mobil plattform-skulptur i samarbeid med en rekke deltakere, titulert *The Rolling Classroom of Love and Resistance* (bilde 27). Mange av deltakerne i dette prosjektet hjalp til å skyve skulpturen og holdt appeller flere steder i løpet av paraden. Også kunstnergruppen Tenthaus (Stefan Schröder, Helen Eriksen, Ebba Moi) hadde holdt workshops med elever ved Hersleb skole og deltok i paraden som gruppe, bærende på skulpturene de hadde utviklet (bilde 30). En gruppe på fem personer, tilhørende en fritidsklubb for psykisk utviklingshemmede, deltok med plakater de hadde laget i en workshop ledet av to av CUs medlemmer. Kunstneren Christian Blandhoel med venner fremførte performansen *Hello Friend* i form av støymusikk og teddybjørn-kostyme på eget initiativ (bilde 29). Performance-gruppen De Naive fulgte karnevalparadens bevegelse gjennom byen med forskjellige typer intervensjons-performanser på veien (bilde 28).



Bilde 26. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Foto: Ådne Dyrnesli



Fra venstre etter klokka: Bilde 27, 28, 29, 30. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Bilde 27, Foto: Vladan Jeremic. Bilde 28, 29, 30, Foto: Ådne Dyrnesli

Den helhetlige strukturen i paraden var løs og fremtoningen kan ikke sammenlignes med den stramme regien av deltakere som finnes i f.eks. den årlige Pride-paraden eller barnetoget på 17. mai. I spissen av paraden var deltakerne samlet og fulgte et trommeband, men etterhvert som paraden beveget seg gjennom byen fikk større grupper problemer med å følge med. Dermed fikk paraden etter hvert store hull i seg hvor etterslepet av deltakerne måtte skynde seg for å holde følge. Det ble satt opp flere stoppepunkter på paraderuten hvor det ble holdt appeller, lest opp tekst eller hvor det ble fremført en performance. I tillegg kom de kunstneriske og musiske bidragene langs ruten. Ved stoppepunktene samlet paradedeltakerne seg for å se, høre og oppleve de kunstneriske bidragene, men de som utgjorde enden av toget fikk bare med seg deler av dette. Den ene av de mest markante stoppunktene var ved Oslo rådhus på Fridtjof Nansens plass, med en poetisk opplesning og politisk appell utført av blant andre kunstnerne Sara Baban og Mona Bentzen, samfunnsdebattant Thee Yezen Al Obaide, ordfører Marianne Borgen og biskop Kari Veiteberg (bilde 35). På Eidsvoll's plass foran Stortinget var et annet markant stoppepunkt hvor det ble fremført skikkelser, en etter en, iført kunstneren Gluklyas kostymer.

Mer eller mindre tydelige politiske ståsteder og appeller var blandet med de kunstneriske uttrykkene i paraden: Drager laget av reflekterende, metalliske redningstepper med påskrifter som *La dem bli, Peace, Stop the War, We are Human Too*, som representerer kampen for



Fra venstre etter klokka: Bilde 31, 32, 33, 34. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Bilde 31, 32, 34, Foto: Didier Masonga Muya. Bilde 33, Foto: Ådne Dyrnesli

flyktningers rettigheter i Europa, karikerte og forvrengte portretter av europeiske politikere fra ytre høyre, regnbueflagget som representerer LHBT-bevegelsen (men som også er et symbol på frihet, mangfold og fellesskap), deltakere som bar kurdiske skjerf og flagg som symboliserer den kurdiske frigjøringskampen og en appell for den kolombianske frigjøringskampen på stoppestedet Eidsvoll's plass. I tillegg kom paraderutens antirasistiske tema og involveringen av politikeren og ordføreren Marianne Borgen og biskop Kari Veiteberg i performansen og appellen foran Rådhuset.

4.3.2 Deltakelsesstrategi case 3 (tolkning)

Formalestetisk kan *Karnevalet – feiring og protest* defineres som en deltakende performance i det offentlige rom med fremføring av deltakernes egen- eller sam-produserte rekvisitter. Via

teksten i kommunikasjonsmaterialet ikler kunstprosjektet seg den folkelige forståelsen av begrepet karneval for å understreke at deltakelsen skal være åpen for alle (for folket), at det skal være en fest, og at kunst og kreativitet er noe alle kan praktisere, verdsette og ta i bruk som en politisk ytringsform. Slik blir prosjektets bruk av karnevalsbegrepet i seg selv en strategi for å rekruttere til folkelig deltakelse i kunsten, uten at begrepet utdypes eller spesifiseres teoretisk i det kommunikative materialet utad (unntatt i søknadene om midler som CU skrev). Allment assosieres et karneval med en gøy og lekende folkefeiring, med kostymer, dans og musikk. Samtidig legger kunstnerne bak prosjektet føringer i prosjektets undertittel om at karnevalet også handler om å protestere, om å vise folkelig motstand med estetiske uttrykk. Spesifikt handlet dette karnevalet om å feire og fremheve det kulturelle mangfoldet i Norge med kunstneriske uttrykk, samtidig som deltakerne, i form av selve deltakelsen, viste sin protest mot rasisme og mono-kulturelle bevegelser.



Bilde 35, 36. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Foto: Didier Masonga Muya

Prosjektets struktur var en rekruttering av frivillige (og ubetalte) paradedeltakere fra ulike samfunnsgrupper, rammet inn av bidrag fra profesjonelle kunstnere som fikk dekket materielle utgifter og mottok et honorar for arbeidsinnsatsen. I kraft av sin profesjonalitet skulle de utvalgte og honorerte kunstnerne sørge for en estetisk profil på karnevalet, samt på prosjektets finansiering, i tillegg til å fungere som en kvalitetsgaranti opp imot kunstverdenen og kunstinstitusjonene som stod for finansieringen. CU-gruppen skulle stå for produksjonen og tilretteleggingen for kunstneriske bidrag i paraden.

Kommunikasjonen om prosjektet utad med formål om å rekruttere til deltakelse i paraden handlet mye om å balansere mellom vektleggingen av karnevalet som fest eller protest. Ulike samfunnsgruppers interesse kunne vekkes ved å variere tyngden på festaspektet eller protesten.

For å ha en sjans til å rekruttere deltakere fra politiske grupper ble muligheten for å kunne protestere for egne politiske saker vektlagt, så lenge de kom fra det politiske venstre. Rekrutteringen av kunstnere, utenom de som hadde underskrevet en avtale og ble honorert, vektla muligheten om å få vise sine kunstverk i det offentlige rom sammen med mange andre mer eller mindre høyt profilerte kunstnere. Kunstnere ble også sjekket for politisk ståsted og oppfordret til å fremme sine politiske budskap som stemte overens med karnevalets politiske profil som antirasistisk og på den politiske venstresiden. Rekrutteringen i skolene var kinkig ettersom skolen som samfunnsinstitusjon er pålagt å ha et apolitisk ståsted. Dermed vektla vi i kommunikasjonen med skolene festaspektet ved karnevalsfeiringen, og en bred forståelse av kunst og kreative uttrykk som en form for myndiggjøring (empowerment) for elevene og deres stemme i den demokratiske offentligheten. I form av en feiring av det flerkulturelle samfunnet skulle karnevalet representere et ytringsalternativ til den mer tradisjonelle politiske protestformen som utgjøres av demonstrasjonsformen, men samtidig ha en tydelig venstreorientert politisk profil, inspirert av et marxistisk formål om frigjøring.

En av hensiktene med karnevalets deltakelsesstrategi kan ut ifra protestaspektet forstås som en intensjon om å gi kunstneriske uttrykk politisk slagkraft. I CUs søknadstekst var det politiske aspektet tydelig formulert, slik som denne setningen: «I workshopene [og karnevalet] vil deltakerne utforske kreativitet som praksis, verdi og politisk kraft.». Senere, i paradens annonsering i sosiale medier, ble det politiske videre understreket ved bruken av begreper hentet ut av en politisk kontekst, slik som «Karnevalet er [...] en protest mot rasisme, islamofobi og diskriminering.» og begrepet «interseksjonalitet» som en av karnevalparadens verdier. Prosjektets politiske profil ble også formulert eksplisitt i paraden gjennom involveringen av en «ekte» politiker (ordfører Marianne Borgen), og ved bruken av tradisjonelle former for protest hentet fra politisk aktivisme og politiske demonstrasjonstog, slik som bruken av appeller og paroler.

Karnevalet – feiring og protest kan slik forstås som et sosialt og politisk engasjert prosjekt hvor et av de kunstneriske formålene med deltakelsen er basert på en intensjon om å fremme demokratiet gjennom kunsten. Slik som hos Grant Kester (Kester 2005) så er det samværet og dialogen mellom deltakerne i karnevalet som utgjør en kollektiv, politisk kraft. Dialogen som estetisk praksis er ikke eksplisitt i karnevalsparaden, slik som hos Kester, men intensjonen om dialog på tvers av kulturell bakgrunn er til stede. En av CUs intensjoner med karnevalsparaden var å overkomme avstanden mellom kunsten og livet, samt at karnevalet som plattform

potensielt kunne «catalyze surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants.» (Kester 2005, s. 77). Denne tanken om deltakernes transformasjon og frigjøring var også hentet fra Bakhtin som definerer karnevalet som «...complete liberation from seriousness, the atmosphere of equality, freedom, and familiarity, the symbolic meaning of the indecencies, the clownish crownings and uncrownings...» (Bakhtin 1965/1984). I tillegg var prosjektet tilknyttet kunstnergruppen Situasjonistenes ideer om forlengelsen av kunstens autonomi og frihet som en revolusjonær kraft med målet om frihet for alle:

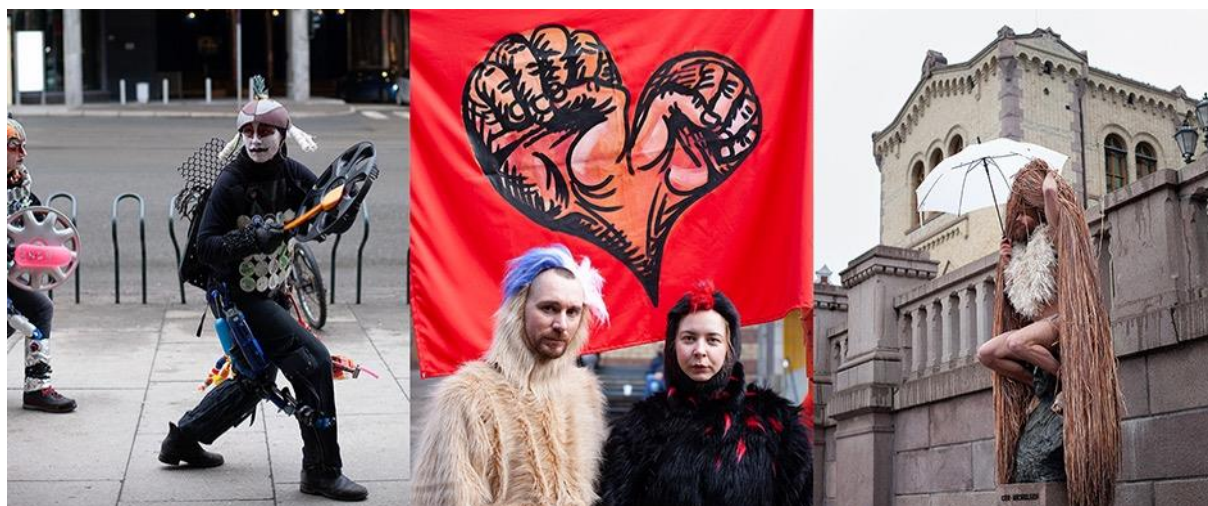
[T]he SI was a group founded on the principle of autonomy – an autonomy not restricted as privilege or specialization, but one that is radicalized through a revolutionary process openly aiming to extend autonomy to all. (Ray 2009, s. 84)

Karnevalsparaden bestod av et mangfold av estetiske uttrykk, hvor det profesjonelle blandet seg med amatører, og hvor det kunne være vanskelig å skille mellom hva som fra et tradisjonelt kunstperspektiv kunne defineres som kunst eller ikke. Bidragene laget av profesjonelle kunstnere mistet sin kunstinstitusjonelle ramme, både i mangel av et fysisk avgrenset rom og i mangel av referanser og holdepunkter tilhørende kunstverdenen. Intensjonen med prosjektet var ikke å vise kunstverk som kunst, men gjennom erklæringen av kunstnerisk praksis som en frigjørende verdi å utøve kritikk av det tradisjonelle kunstverket, forstått som en handelsvare og som en del av det kapitalistiske markedssystemet. Bishop understreker denne intensjonen bak mange sosialt engasjerte kunstprosjekter slik:

Instead of supplying the market with commodities, participatory art is perceived to channel art's symbolic capital towards constructive social change. [...] [I]t is tempting to suggest that this art arguably forms what avant-garde we have today: artists devising social situations as a dematerialized, anti-market, politically engaged project to carry on the avant-garde call to make art a more vital part of life. (Bishop 2012, s. 12-13)

En av CUs overordnede ideer var at kunst (fusjonert med begrepet «kreativitet») skulle kunne praktiseres og vises av alle, uavhengig av kunstinstitusjonelle krav om profesjonalitet og kvalitet. Det var kreativiteten, forstått som en almen og global menneskelig verdi, som skulle fremmes i deltakelsen, en eksperimentell og ikke-profesjonell praksis med estetiske materialer, og hvor karnevalsparaden skulle være en plattform i det offentlige rom hvor estetiske uttrykk kunne vises, fremføres og erfares.

Samtidig, som en del av produksjonen, var også mange av kunstnerne og deltakerne hyret inn, på bakgrunn av nettopp sin profesjonalitet, for å utføre en bestemt oppgave i paraden. I denne forstand kan de på forhånd strukturerte delene av paraden forstås som en delegert performance, slik som beskrevet av Bishop (Bishop 2012, s. 219), men som var blandet med deltakere som på eget initiativ hadde møtt opp og som ikke var en del av det regisserte rammeverket.



Bilde 37, 38, 39. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», paraden, 2019. Foto: Ådne Dyrnesli

I motsetning til den tradisjonelle kunstnerrollen, hvor kunstneren kontrollerer utformingen og visningen av kunstverket, var kunstnerrollen i *Karnevalet – feiring og protest* definert som initiativtaker, ide-former, produsent, workshop-leder og tilrettelegger for deltakelse. Det var deltakerne selv som både utgjorde og kontrollerte det kunstneriske materialet og den formalestetiske utforming som kunstverk. Dette bruddet med den tradisjonelle kunstnerrollen og kunstnerens opphavsrett ga CU også tydelig uttrykk for når det i prosjektbeskrivelsen ble skrevet at prosjektet skulle ha ‘felles eierskap’. I karnevalet ble den profesjonelle kunstnerens rolle å jobbe frem en sosial relasjon til potensielle deltakerne og gjennom en tydelig kommunikasjon av prosjektets samfunnsverdier og formål motivere til deltakelse og engasjement. Kunstneren er i *Karnevalet – feiring og protest* ikke allerede i besittelse av materialene som skal formes til et kunstverk, men den kunstneriske praksisen utgjøres av selve ervervelsen og aktiveringen av materialet, i dette tilfellet deltakerne. Ut ifra dette kan det sies at den kunstneriske praksisen i karnevalsprosjektet var en tilretteleggelse av kontekst, i motsetning til det tradisjonelle synet på kunstnerisk praksis som produksjonen av innhold. Som Grant Kester skriver: «Parting from the traditions of object-making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are “context providers” rather than “content providers”...” (Kester 2005, s. 76).

En av de viktigste komponentene i CUs intensjon om å demokratisere kunsten var å plassere karnevalsparaden i det offentlige rom, i gata. De tradisjonelle visningsrommene for kunst, galleriet og museet, blir av mange i den generelle befolkningen ansett som et rom som er utilgjengelig og spesialisert. CU ønsket å unngå at den ikke-spesialiserte «mannen i gata» skulle føle seg dum og utenfor, og det var derfor viktig at deltakelsesstrategien tok hensyn til dette og plasserte prosjektet utenfor det kunstnstitusjonelle rommet. Dermed trer i *Karnevalet – feiring og protest* kunsten ut av institusjonen og imøtekommer den ikke-spesialiserte befolkningen i det offentlige rom, som et forsøk på å senke terskelen for deltakelse i kunsten.



Bilde 40. Carnival Union, «Karnevalet – feiring og protest», skjermbilde av nettsidens forside, 2019. Design: Johan Söderström.

Samtidig må definisjonen av hva dette rommet er presiseres. Rommet i hvilket karnevalsparaden plasserer seg utgjøres av flere elementer. Vi kan snakke om det faktiske rommet; gata, og det imaginære rommet; det helhetlige bildet, stemningen, forventningene og atmosfæren som skapes hos potensielle deltakere forut for, i løpet av og i etterkant av paraden. Det imaginære rommet forut for paraden inkluderer i hvilken form rekrutteringen og invitasjonen finner sted; kommunikasjon av prosjektet via nettsiden og i sosiale medier, møter med kunstnere, skoler, politiske grupper og andre, etc. Her er ikke begrepet om rom stabilt og definerbart. Karnevalets situasjonelle rom skapes i den kunstneriske produksjonsprosessen, i

en langsom manifestasjon av prosjektets formål om både kunstnerisk og folkelig deltakelse. I lys av et performativt perspektiv konstruerer karnevalsprosjektet sitt eget rom i produksjonen og konstituerer det i karnevalsparaden. Av teoretikeren Michel de Certeau, i *Spaces and Places* (Certeau 1980), defineres rom gjennom praksis, av hvordan rommet brukes, ikke av intensjonene for bruk:

[S]pace is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts. (Certeau 1980, s. 119)

CUs kunstneriske forståelse av ideen om «kreativitet som praksis, verdi og politisk kraft» har sin opprinnelse i et pedagogisk syn på kunst som en frigjørende praksis og en deltakende læringsarena, slik som henholdsvis hos Freire, Rogoff og Ranciére (Freire 1968, Rogoff 2008, Ranciére 1987/2011). Ved bruken av begrepet «kreativitet», og sidestillingen av dette med kunst, var CUs intensjon en demokratisering av kunstfeltet, og derav en kritikk av kunsten som ekskluderende og spesialisert. Et av perspektivene på karnevalsprosjektet var at det hadde et potensial om å overkomme motsetningen mellom publikummet som mottakere av kunsten og kunstnerne som produsenter av kunst. Gjennom publikumsdeltakelsen og med-produksjon i forberedelsene og utførelsen av paraden var CUs intensjon å vekke motivasjon og engasjement til både kunst og politikk, samt at deltakerne skulle føle eierskap til karnevalet og kunstneriske protestformer. Det pedagogiske fokuset ble særlig lagt på det med-produserende elementet, for slik å kunne bryte med tradisjonelle og institusjonelle kvalitetskrav, samt en kritikk av kunstnerens singulære eierskap innen den tradisjonelle kunstfeltet. I prosjektet ble det kollektive elementet i frigjøringen understreket, både i form av selve paradefeiringen og som et felles eierskap av kunsten.

I prosjektets tittel *Karnevalet – feiring og protest* ligger det både et kritisk og et inkluderende perspektiv. Et av prosjektets formål, og som en del av deltakelsesstrategien, var å skape et rom som inkluderte både en samfunnskritisk holdning og et kollektivt samhold. Ideen var at en feiring må til en viss grad inneha en atmosfære av sosialt samhold og velbehag, og vil miste sin egenskap av å være en fest hvis motsetningsforholdene og kritiske standpunkt blir for store innad. Graden og plasseringen av det kritiske elementet var viktig i karnevalsprosjektet. Hvis protesten veide for sterkt ville karnevalsrommet bære preg av en for sterk kritisk og krigersk holdning til samfunnsmakten og ligne mer på aktivisme enn på en feiring. Karnevalet som

folkefeiring, slik Bakhtin (Bakhtin 1965/1984) beskriver det, er både en kritikk av makten og en feiring. *Karnevalet – feiring og protest* var kunstnerisk konstruert som en performance i et spesifikt rom og til en spesifikk tid og dermed til en viss grad styrt og forfattet. Protest og motmakt kan ta mange former og på tross av CUs intensjoner om å skape et rom for en mangfoldig og feirende deltakelse var det i karnevalsparaden uklart om prosjektet kunne erfares og defineres mer som en protest enn fest.

5. Analyse og drøfting

I denne masterstudien har jeg gjennom tre egenproduserte kunstprosjekt undersøkt begrepet *publikumsdeltakelse*, både teoretisk og praktisk. Jeg ser denne undersøkelsen som viktig fordi begrepet ofte blir anvendt som et omforent og samlet begrep i kunstfeltet, men i motsetning til dette ønsker jeg å tydeliggjøre at begrepets potensiale nettopp ligger i et spenn med ulikt meningsinnhold. Ut i fra denne forståelsen er intensjonen med masterstudien å fremheve ulike dimensjoner knyttet til publikumsdeltakelse for å bidra til en mer nyansert debatt og faglig gjennomtenkt bruk av deltakelsesaspektet på kunstfeltet.

I undersøkelsen og tolkningen av de tre egenproduserte kunstprosjektene har det kommet frem konkrete og nyanserte perspektiver på publikumsdeltakelse i kunsten som i dette kapittelet vil analyseres og begrepssettes for å tydeliggjøre ulike perspektiver. De to første forskningsspørsmålene som ble presentert innledningsvis har fungert som innganger til å utdype ulikheter og spenn når det gjelder kjernebegrepene publikumsinvitasjoner og kunstneriske intensjoner. Det tredje forskningsspørsmålet som vektlegger makt og det refleksive, danner en overgang til dette masterarbeidets overgripende sluttdrøfting om kunstnerisk forskning som kunnskapsproduksjon.

5.1 Analyse av publikumsinvitasjonen

Det første forskningsspørsmålet jeg stilte omhandlet hvordan publikum ble invitert til å delta i de tre kunstprosjektene: «Hvordan inviteres publikum til å delta i kunstprosjekter?».

I *Champagne Bar* ble publikummet invitert til deltagelse via en instruksjonstekst skrevet på et veggskilt i utstillingslokalet og gjennom performansen hvor vertinnen skjenket champagne, mens deltagelsen i *Slikkingen av Aamodt bro* ble utlyst av meg som kunstner som en betalt jobb som deltakerne skulle utføre i løpet av en time. I *Karnevalet – feiring og protest* foregikk invitasjonen til deltagelse både i sosiale medier i form av annonseringen av et åpent arrangement, og som en rekruttering av profesjonelle kunstnere som skulle bli betalt for sitt

deltakelsesbidrag. Disse tre deltakelsesinvitasjonene fremtrer ulikt og har ulike rammeverk rundt seg.

I *Champagne Bar* er kunstverket situert i det kunstinstitusjonelle rommet som kunstpublikummet målrettet oppsøker på eget initiativ. Dermed er publikummet allerede tilstede rent fysisk og deltar ved sin tilstedeværelse allerede i kunsten. I det tradisjonelle utstillingsformatet ligger et sett med konvensjoner for publikummets oppførsel og et formidlende opplegg for kunstens meningsdannelse som *Champagne Bar* tar i bruk (veggskiltet og champagne). Dermed kan vi si at publikumsinvitasjonen i *Champagne Bar* er underordnet det institusjonelle og er også avhengig av denne rammen for å kunne danne mening.

Kunstpublikummet var derimot ikke tilstede i samme grad ved *Slikkingen av Aamodt bro* og kunne dermed ikke aktiviseres der og da som deltakere. På tross av en delvis kunstinstitusjonell innramming i form av organisatorene fra PAO og arrangementet Oslo kulturnatt, så var kunstperformansen situert i det offentlige rom med et hovedsakelig tilfeldig forbigående publikum. Deltakelsen måtte derfor sikres på forhånd, igjennom betaling, for ikke å risikere mangelen av et tilstedeværende kunstverk. I *Slikkingen av Aamodt bro* kan deltakelsesinvitasjonen dermed sies å være en lovnad om penger, om lønn. Denne form for deltakelse definerer Bishop som *delegert performance*: «...the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/her instructions.» (Bishop 2012, s. 219).

I *Karnevalet – feiring og protest* berodde invitasjonen til publikumsdeltakelse hovedsakelig på CUs kommunikasjons- og rekrutteringsarbeid ut i så store deler av samfunnet som mulig. Deltakelsesinvitasjonen ble formulert som et arrangement, ble formidlet skriftlig og muntlig utad, og invitasjonens innhold ble omjustert opp imot ulike målgrupper. For at prosjektet skulle fremstå som et karneval og en inkluderende folkefeiring var mengden av deltakere viktig. Som regissert innramming av prosjektet ble også profesjonelle kunstnere målrettet invitert. Invitasjonen til deltakelse i *Karnevalet – feiring og protest* kan sies å innebære både en delegert performance i form av betalte kunstnere, og en rekruttering av deltakere fra andre ikke-profesjonelle samfunnsgrupper.

Dette forskningsspørsmålet som omhandler ulike typer invitasjoner til deltakelse i kunsten har selvfølgelig innvirkning på ulike refleksjonsaspekter, noe som viser til en sammenheng med det siste forskningsspørsmålet jeg reiste: «Hvordan uttrykkes forholdet mellom makt og refleksivitet i publikumsdeltakende kunstprosjekter?». I *Champagne Bar* initierer selve invitasjonsformen til en refleksivitet gjennom utfordringen som ligger i publikums valg om deltakelse. I det deltakerne blir bevisst hva en aksept av invitasjonen innebærer blir de også bevisst sin egen rolle i det kunstneriske bildet som fremtrer. Deltakerne må reflektere over sitt valg om å delta, samt reflektere over betydningen av sin egen rolle i bildet de trer inn og er med på å skape. Invitasjonen om deltakelse er i så måte tvetydig i det den krever enten en aksept og underkastelse eller en kritisk frakjennelse. I *Slikkingen av Aamodt bro* fremtrer kunstverkets refleksivitet i deltakernes bevissthet om en aksept av invitasjonen, forpliktelsen om å gjennomføre jobben, samt underkastelsen til kunstprosjektet og meg som ansvarlig kunstner og arbeidsgiver. Spørsmålet som møter deltakerne i invitasjonen tematiserer egen salgbarhet: Hva er jeg villig til å gjøre for cash, og hvor langt er jeg villig til å gå? I *Karnevalet – feiring og protest* mangler det refleksive perspektivet i deltakelsesinvitasjonen i det at prosjektet ikke har en intensjon om å være kunst, men nettopp har som formål å være en ikke-spesialisert og folkelig form for feiring og protest. Invitasjonen er ikke en invitasjon til å feire eller protestere mot kunsten, men til å feire den kollektive kreativiteten som almen frigjøringsstrategi, i tillegg til å protestere mot rasisme.

5.2 Analyse av de kunstneriske intensjonene

I det andre forskningsspørsmålet ble de kunstneriske intensjonene og formålet med publikumsdeltakelsen vektlagt: «Hvordan uttrykkes de kunstneriske intensjonene for publikumsdeltakelsen, og hvilket formål har deltakelsen?».

Intensjonen med *Champagne Bar* var å aktivisere kunstpublikummet inn i en fysisk og sanselig deltakelse for å utøve en kritikk av kunstinstitusjonen, mens intensjonen for deltakelsen i *Slikkingen av Aamodt bro* kan sies å ha vektlagt deltakende kunst som en sanselig form for kunstnerisk engasjement. I *Karnevalet – feiring og protest* kan de kunstneriske intensjonene sammenfattes i en markering av kunstnerisk praksis som en kollektiv, politisk protestform og motstandsstrategi, men også som en performativ realitetskonstituerende praksis. Alle de tre

prosjektene kan dermed sies å inneha en intensjon om kritikk av kunsten som et eget spesialisert og institusjonalisert felt, men hvor publikumsdeltakelsen har spilt ulike roller.

Den kunstneriske intensjonen med *Champagne Bar* er å posisjonere seg i den tradisjonelle kunstinstitusjonen og kaste et kritisk blikk på institusjonen og seg selv fra innsiden. Deltakelsen blir en av komponentene i et avslørende bilde på institusjonell praksis og utstillingsformatet. Dette er i tråd med Dohertys og Bishops perspektiv på kunst som en autonom, kritisk og refleksiv praksis i en institusjonskritisk tradisjon. Med *Slikkingen av Aamodt bro* ser vi en bevegelse ut av institusjonens fysiske rom og inn i det offentlige rom, men hvor kunsten som institusjonell ramme fremdeles er nærværende i form av organisatorene. Deltakelsen kan i dette tilfellet ikke sies å være en direkte utøvelse av en tradisjonell institusjonskritikk, men har samtidig aspekter ved seg som kan tolkes som dette, og som på lignende måte som *Champagne Bar* tar i bruk deltakelsen som kunstnerisk material for å danne det som kan tolkes som et helhetlig, kritisk bilde på kunsten og samfunnet. I paradedelen av *Karnevalet – feiring og protest* foregikk deltakelsen i gata. En av hovedintensjonene bak prosjektet var å løsrive kunsten fra det spesialiserte, autonome kunstfeltet (her forstått som posisjonert utenfor og distansert fra samfunnet) for å understreke kunstens frigjørende potensiale som en almen tilgjengelig samfunnspraksis og verdi. Samtidig hadde alle medlemmene i karnevalets initiativgruppe bakgrunn fra det profesjonelle, utøvende kulturfeltet og prosjektet kan dermed sies å ha relatert til og posisjonert seg i forhold til nettopp dette kunstinstitusjonelle feltet.

De kunstneriske intensjonene viser seg også i hvordan de tre prosjektene forholder seg til det individuelle kontra de kollektive aspektene ved deltakelsen. Mengden deltakere i *Champagne Bar* er naturlig begrenset ettersom det kun er tre smukker tilgjengelig for publikummet å suge på, men det kan oppleves som betryggende for deltakerne å suge sammen med en eller to andre; å eksponere seg flere sammen er bedre enn en alene. Samtidig beror ikke kunstverkets helhetlige bilde på antall deltakere; ideen og det indre bildet om å knele ned og suge i all kunstinstitusjonell offentlighet holder. Derimot beror kunstverkets effekt på mengden deltakere i både *Slikkingen av Aamodt bro* og *Karnevalet – feiring og protest*. I begge prosjektene ble begrepet om den kollektive kraften i samfunnet understreket, i førstnevnte som en kollektiv «skole» og sosial protestform, og i karnevalsparaden som en kollektiv politisk motstandsstrategi og protest. Min (og CUs) ide var at jo flere deltakere, jo sterkere samfunnsmessig effekt, og skulle antallet deltakere bli høyt ville man kunne snakke om en «bevegelse». I et kritisk og reflekterende perspektiv kan denne intensjonen om konstitueringen

av det kollektive, beroende på mengden deltakere, forstås som en kunstnerisk konstruksjon, en type kunstpraksis Bishop sammenligner med Sovjetstatens massespektakler «*that sublated individualism into propagandistic displays of collectivity*» (Bishop 2006a, s. 10), altså som en konstruert fremvisning av et gruppesamarbeid eller en politisk bevegelse. Dette igjen kan leses ut ifra et kritisk-marxistisk perspektiv på kunstens tingliggjøring (reification) av subjektet i deltakende kunst. Deltakende kunstprosjekter inkluderer publikummet som material i kunstens manifestasjonsprosess, omgjør publikumsindividet til en gruppe, og videre til en representasjon for og et bilde på en ideologi. En enkelt kunstner er lik det individuelle i kapitalismen, en samarbeidende gruppe er lik en kritisk-marxistisk lovnad om den kollektive frigjøringsrevolusjonen (Bishop 2012, s. 2-9). Slik knytter den kunstneriske intensjonen om deltakelse seg til en iscenesettelse av det kollektive i *Slikkingen av Aamodt bro* og *Karnevalet – feiring og protest*, med formål om å knytte kunsten til det politisk samfunnsfeltet.

5.3 Makt og refleksivitet – som overordnet forskningsspørsmål og drøfting

Det tredje forskningsspørsmålet som søkte å belyse makt og refleksiviteten i kunstprosjektene, legger seg tett opp til selve problemstillingen som uttrykker intensjonen om å tydeliggjøre kritiske, refleksive og performative egenskaper i publikumsdeltakende kunstprosjekter. Derfor vil analysen av forskningsspørsmål tre som sagt fungere som en overgang til masterstudiens overordnede sluttdrøfting. Forskningsspørsmålet var: «Hvordan uttrykkes forholdet mellom makt og refleksivitet i publikumsdeltakende kunstprosjekter? Dette siste spørsmålet vil også omhandle publikumsdeltakelsens mulige samfunnsrelaterte maktaspekt.»

Maktaspektet ved deltakelsen har kommet til syne i de tre kunstprosjektene på ulike måter. I *Champagne Bar* inviterer og instruerer kunsten publikummet om å underkaste seg kroppslig ved å knele ned foran kunstobjektet. Denne makten utøves ved at deltakerne blir lokket til underkastelse i lovnad om å kunne drikke gratis champagne. Samtidig er publikummets underkastelse i *Champagne Bar* frivillig der og da. Publikummet er ikke forpliktet til å delta og kan selv velge om de vil være en del av kunstens maktutøvende struktur eller tre tilbake i kritisk refleksjon. Også i *Slikkingen av Aamodt bro* inviterer jeg deltakerne til kroppslig underkastelse,

men i en annen form. Her er underkastelsen satt i rammen av økonomi og arbeidskraft, den blir honorert med penger, men også med en lovnad om tilegnelse av kunnskap.

I et kritisk, selv-reflekterende perspektiv utøver jeg som kunstner og oppdragsgiver i disse to prosjektene makt over deltakerne. Som kunstner er jeg del av kunstinstitusjonen som pålegger og befaler deltakerne til å underkaste seg mitt prosjekt, mitt (institusjonelle) system for en deltakende kunstnerisk praksis. I *Champagne Bar* får deltakerne instruksjoner om å knele ned og suge champagne, og i *Slikkingen av Aamodt bro* instrueres de til å sitte, knele eller ligge på broen for å slikke den. I begge tilfellene kan aktiviteten oppleves som nedverdiggende for deltakerne, og gir meg som kunstner en karakteristikk som maktutøvende overgriper, sadist eller diktator, men mest av alt som en figur som representerer og utøver institusjonell makt. Når jeg setter meg selv i en posisjon som maktutøver bruker jeg en lignende kunstnerisk strategi som kunstneren Santiago Sierra ofte er blitt kritisert for som en uetisk form for deltakende praksis. Sierra hyrer inn mennesker fra sosialt sårbare grupper for å utføre en performance i et galleri eller museum over en lengre tidsperiode. I god marxistisk-kritisk tradisjon viser Sierra det kapitalistiske systemet slik det er, særlig slik det oppleves av sosialt og økonomiske sårbare grupper, men også hvordan kunsten kan sies å være en del av dette systemet. Ut ifra et slikt kritisk-marxistisk perspektiv er kunsten og kunstinstitusjonen maktutøvende, utnyttende og undertrykkende, den tingliggjør kunstpublikummet og det deltakende subjektet. I en institusjonskritisk tradisjon viser og avslører kunsten sin egen skyggeside, reflekterer over seg selv, for slik også å avsløre deltakelsesaspektet som en av kapitalismens undertrykkende mekanismer. Slik kan vi si at deltakernes og den deltakende kunstens refleksivitet, i både *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bro*, ligger i kunstens maktutøvende aspekt.

The perverse pleasures underlying these artistic gestures [of delegated performances] offer an alternative form of knowledge about capitalism's commodification of the individual, especially when both participants and viewers appear to enjoy the transgression of subordination to a work of art. (Bishop 2012, s. 238)

Ut ifra prosjektenes maktaspekt kan både *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bro* tolkes, i overført betydning, som en institusjonskritikk, som et kritisk bilde over tingenes tilstand. Avsløringen av kunstens maktstrukturer avslører også samfunnets maktutøvende aspekt. I *Champagne Bar* representerer kunstobjektet kunsten som en formidler av mening, champagnen representerer både kunstens diskurs om kunnskap og de kunstinstitusjonelle strukturene, mens deltakerne representerer menneskets begjær og underkastelse til kunst og kunnskap. I

Slikkingen av Aamodt bro representerer broen kunsten og kunnskapen som formidles, broens strukturer de kunstinstitusjonelle rammene og strukturene, og de slikkende deltakerne kan sies å representere kunstnerne, kuratorene, museumsdirektørene og kunstpublikummet som tilber og inntar kunnskap om kunstinstitusjonens spilleregler og samtidens regjerende diskurs. Dette perspektivet på kunstens og samfunnets tingliggjøring av deltakerne og maktutøvelse over det deltakende kunstpublikummet og samfunnsborgerne fremheves av Bishop i følgende sitat:

When artists make the patterns of institutional subordination that we undergo every day both visible and available for experiential pleasure, the result is a moral queasiness; and yet the possibility of this also being a source of *jouissance* and a 'tool' is precisely the point of Klossowski's disturbing analysis. What becomes thinkable if the pleasure of reification in these works of art is precisely analogous to the pleasure we all take in our own self-exploitation? (Bishop 2012, s. 238)

I motsetning til de to andre kunstprosjektene kan *Karnevalet – feiring og protest* forstås ut ifra et frigjørende perspektiv hvor undertrykkelsen skal oppheves i en kollektiv frigjøringskamp og hvor deltakerne sammen skal seire over makten. Karnevalsparaden kan slik tolkes som en forkjemper i praksis for det likestilte og anti-kapitalistiske demokratiet, en ide som leder inn mot Kesters tolkning av sosialt engasjert kunst som en demokratiserende og frigjørende praksis (Kester 2005). I Kesters lesning av Jürgen Habermas teori om den demokratiske diskursen utgjør kommunikativ interaksjon grunnlaget for det deltakende subjektet. Habermas diskursive, offentlige rom blir ifølge Kester iscenesatt og aktivert i sosialt engasjerte kunstprosjekter. Det demokratiske subjektet utvikles og formes gjennom inter-subjektiv utveksling og dialog, gjennom en lyttende og empatisk praksis med formål om transformasjon. I denne form for demokratiserende kunstnerisk praksis utøver ikke kunstneren makt, iscenesetter ikke undertrykkelse, men likestiller seg selv med prosjektdeltakerne for gjennom den kollektive, inter-subjektive prosessen å oppnå transformasjon og frihet. Karnevalparadens formål er ikke en frigjøring av subjektet gjennom en avsløring av institusjonelle maktstrukturer, men en frigjøring gjennom en konstituering og praktisering av en bedre form for demokrati. *Slikkingen av Aamodt bro* kan også sies å inneha noen elementer av en slik generativ prosess når deltakerne bokstavelig talt slikker til seg en sanselig erfaring av broen som likestilt kropp, men også gir av seg selv gjennom slikkingen og spyttet som etterlates – en utveksling på lik linje med mellommenneskelig kroppslig nærhet og sex. Følgende sitat viser Kesters syn på den inter-subjektive utvekslingen som en demokratisk praksis:

In these projects conversation becomes an integral part of the work itself. It is re-framed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities and official discourse. (Kester 2005, s. 78)

I karnevalsparaden utøves samfunnskritikk, i det deltakerne inviteres til å samles om et antirasistisk budskap, men det kritiske perspektivet er ikke intendert å reflektere tilbake på deltakelsesaspektet da dette vil ødelegge for feiringens formål om å oppløse subjektet og bli en del av karnevalets kollektive bevissthet og erfaringsgrunnlag. Dermed kan vi si at deltakelsesinvitasjonen i *Karnevalet – feiring og protest* ikke knyttes opp imot kunstens refleksivitet, i motsetning til de to andre kunstprosjektene.

Ønsket om å knytte kunsten til politikken er forbundet med alle de tre kunstprosjektene formål om å utøve en kritikk av kunstens autonomiideal gjennom publikumsdeltakelsen. *Champagne Bar*, som objekt med performance, kan forstås som et verktøy for kritisk og refleksiv erkjennelse av kunnskap gjennom deltakelse. Å sidestille et kunstverk med et verktøy bryter med kunstens tradisjonelle autonomiideal i det at et verktøy er et hjelpemiddel for å oppnå noe som befinner seg et annet sted, ikke som immanent i kunstverket. Også i *Slikkingen av Aamodt bro* og *Karnevalet – feiring og protest* er formålet med deltakelsen intendert som et brudd med kunstens utenforstående og autonome samfunnsposisjon i det performancene foregår kollektivt i det offentlige rom, har en intensjon om et felles eierskap, og med et tilfeldig forbigående publikum som ikke nødvendigvis oppfatter det som skjer som et kunstverk.

Drivkraften bak dette ønsket om å bryte med kunsten som autonom er et ønske om å bringe kunsten nærmere livet og samfunnet. Kunstens tradisjonelle autonome posisjon innebærer et kritisk og distansert perspektiv på livet, en posisjon som på meg som kunstner virker frustrerende i sin passivitet. Formålet med deltakelsen som kunstnerisk material er i alle de tre kunstprosjektene basert på et ønske om at kunsten skal kunne utrette noe konkret og aktivt i samfunnet, være relevant og ha en direkte innvirkning på samfunnsdebatten. I denne forstand betyr et brudd med autonomiidealet også et brudd med kunsten som en egen samfunnsinstitusjon ettersom det er dennes diskurs som opprettholder kunsten som et autonomt felt.

Samtidig argumenterer flere teoretikere for et annet og mindre kritisk perspektiv på kunsten som et autonomt og institusjonelt felt. De ser nødvendigheten av å opprettholde det estetiske

feltet for nettopp å kunne definere kunstens samfunnsverdi. Teoretikeren Gerald Raunig (Raunig 2009) forfekter muligheten for kunsten å kunne utøve en radikal institusjons- og samfunnskritikk uten nødvendigvis å måtte forlate kunstens eget diskursive og institusjonelle felt:

What is needed, therefore, are practices that conduct radical social criticism, yet which to not fancy themselves in an imagined distance to institutions; at the same time, practices that are self-critical and yet do not cling to their own involvement, their complicity, their imprisoned existence in the art field... (Raunig 2009, s. 10-11)

Også Bishop (Bishop 2004, 2006b, 2006c, 2012) forsvarer kunsten som et eget autonomt felt for å kunne opprettholde et syn på kunst som kunst, og for å kunne bevare et rom for kunsten hvor den ikke underkaster seg etiske og politiske verdier, men nettopp tar form i et antagonistisk, kritisk og refleksivt uttrykk. Dette mener Bishop har en større samfunnsinnvirkende kraft enn mange relasjonelle og sosialt engasjerte kunstprosjekter som har forlatt kunstens autonome felt, og som forsøker å praktisere en etisk 'bedre' verden enn virkeligheten tilsier.

At the present, the discursive criteria of participatory and socially engaged art is drawn from a tacit analogy between anti-capitalism and the Christian 'good soul'; it is an ethical reasoning that fails to accommodate the aesthetic or to understand it as an autonomous realm of experience. In this perspective, there is no space for perversity, paradox or negation, operations as crucial to *aesthesis* as dissensus is to the political. (Bishop 2012, s. 39-40)

Bishop mener at deltakende kunst både er en sosial og symbolsk aktivitet som dermed står med et ben i livet og et i kunsten (Bishop 2012, s. 7), og det er i bevisstheten om dette spenningsforholdet at kunsten har potensial til utviklingen av mer dristige, opprørende og bryssomme uttrykk som berører publikummet og som innehar en samfunnspåvirkende kraft. En slik antagonistisk dynamikk kan gjenkjennes i både *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bro*. På tross av intensjonen om gjennom deltakelsesaspektet å bryte med kunstens autonomiideal, setter begge prosjektene opp et spenningsforhold mellom deltakelsens frigjørende formål og deltakernes kritiske og refleksive perspektiv på sin egen deltakelse og hvilket bilde de er med på å skape. I *Karnevalet – feiring og protest* er intensjonen for deltakelse et allment eierskap til kreativitet og kunst, og prosjektet utgjør i denne forstand et brudd med kunstens autonomiideal og spesialiserte, kritiske felt, men ettersom prosjektet ikke fremstår

som kunst så er bruddet kun synlig for den delen av deltakerne som har bakgrunn i kunstfeltet. Samtidig uttrykker prosjektet underliggende en intensjon om å bryte radikalt med kunsten som et eget felt for å bruke kunstneriske og kreative strategier i et samfunnsrevolusjonært formål, lignende Rays tolkning av kunstnergruppen Situasjonistenes bruk av materialer og strategier fra en hverdagslig kontekst (Ray 2009, s. 90-91).

It will be valid, that is, for artistic agents to reconstitute the avant-garde project through a politicized break with the dominant institutionalized art. True, actualizations of the avant-garde logic cannot be mere repetitions. Each time, they must invent practical forms grounded in and appropriate to the contemporary social reality that is their context. But because this logic amounts to a radical and irreparable break with institutionalized art, there is little risk that such a protest will be reabsorbed through yet another expansion of the dominant concept of art. The S[ituationist] I[nternational] showed that art could be surpassed in this way in the very period in which, according to Bürger, only impotent repetitions are possible. (Ray 2009, s. 91)

Et annet perspektiv på kunstens autonomiideal og institusjonelle maktutøvelse finner vi i Von Hantelmanns performative paradigme. I likhet med Bishop er det hos Von Hantelmann kunstinstitusjonen og det konvensjonelle utstillingsformatet, i form av et adskilt og autonomt felt, som definerer kunsten som samfunnsrelevant og politisk. Produksjonen av performative, deltakende situasjoner i kunstfeltet, i en institusjonell ramme, produserer også det deltakende og refleksive samfunnssubjektet (Von Hantelmann 2010, s. 11). Utstillingsformatet utøver strukturell makt og det er gjennom kunstens performative repetisjon, sitering og forskyvning av utstillingsformatets konvensjoner at nye realiteter skapes, både i sosial og politisk forstand. Kunsten hverken beskriver eller representerer virkeligheten for kunstpublikummet, men manifesterer og produserer nye virkeligheter og mening gjennom deltakelse. Kunstverket eksisterer ikke lenger i form av et statisk objekt med en mening og kunnskap immanent som kan beskues av publikummet, men tar form i relasjonen mellom kunstverket og publikum, og publikums erfaringer som deltakere i kunsten. Det handler ikke om hva kunstverket sier, men hva det gjør, og hvilken realitet det bidrar til å produsere.

What the notion of the performative brings into perspective is the contingent and elusive realm of impact and effect that art brings about both situationally - that is, in a given spatial and discursive context - and relationally, that is, in relation to a viewer or a public. It recognizes the productive, reality-producing dimension of artworks and brings them into the discourse. (Von Hantelmann 2014, s. 1-2)

Videre mener Von Hantelmann at kunsten i denne type deltakende og erfaringsproduserende aktivitet fungerer som et refleksivt verktøy for deltakernes bevisstgjøring av seg selv gjennom erfaringer med kunsten. Publikummets refleksivitet blir utløst av det sanselige og fysiske engasjementet, i motsetning til et tradisjonelt perspektiv på publikummet som med kroppslig distanse reflekterer over et kunstverk. Utstillingsformatet er dermed forandret fra å være et rom hvor kunstpublikummet relaterer til kunstobjektet, og finner mening i refleksjonen over dette, til å være et rom hvor publikummet deltar sanselig og fysisk i kunsten og inntar et refleksivt perspektiv.

Både *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bro* plasserer seg i kunstens institusjonelle og diskursive rom, og kan dermed tolkes ut ifra Von Hantelmanns performative perspektiv. *Champagne Bar* inviterer kunstpublikummet til deltakelse og til å være en del av kunstens generative og realitetskonstituerende effekt. Deltakerne objektiveres av meg som kunstner, og blir definert som det aktive, figurative materialet som utgjør kunstverkets meningsbærende element. *Champagne Bar*, sett ut i fra et tradisjonelt perspektiv, stående i et museum eller galleri alene, signaliserer et fravær av deltakeren, av det figurative. Sett ut i fra et tradisjonelt kunstperspektiv blir *Champagne Bar* en manifestasjon av fravær av tradisjonelt formidlet kunnskap, og hvor det er deltakelsen som produserer nye realiteter og kunnskap. Performansen på Aamodt bro kan også forstås ut ifra et performativt perspektiv hvor den generative og realitetskonstituerende effekten utgjør rammen for en sanselig og sensuell utforskning av verden, og som konstituerer en ny metode for deltakende estetisk erkjennelse gjennom utvekslingen av kroppslige væsker og begjær. Subjektet, i form av deltakerne, konstitueres i sin sanselige og sensuelle erkjennelse av verden. Deltakelsen i *Karnevalet – feiring og protest* relateres ikke til kunsten og det institusjonelle feltet, men kan tolkes som performativt ut ifra prosjektets intensjon om konstitueringen av karnevalet som en alternativ, iscenesatt realitet, og i intensjonen om deltakernes erfaring av karnevalets frigjørende effekt.

Kunstnerisk praksis satt inn i et vitenskapelig felt for kunnskapsproduksjon setter de tre casene inn i et annet perspektiv. I sin argumentasjon som omhandler kunstnerisk forskning som kunnskapsproduksjon tar Borgdorff i bruk fenomenologen Maurice Merleau-Pontys teorier om den ikke-begrepsliggjorte kunnskapen mennesket tilegner seg gjennom kroppslige erfaringer, og som kommer a priori intellektuell kunnskap. Han argumenterer for hvordan kunstnerisk forskning, ved bruken av kunstnerisk praksis som metode, vil kunne artikulere dette ikke-begrepslige i en form som er utilgjengelig for vitenskapen ellers. Metodologisk vil vitenskapen

kunne profitere på å ta i bruk kunstnerisk praksis som en del av forskningsprosessen, og vil gjennom denne kunne finne en passende form for artikulering av fenomener som ikke lar seg begrepsliggjøre gjennom tradisjonelle faglige perspektiver og metoder. Ut ifra et slikt syn på kunst og forskning som performativt og realitets-konstruerende, i motsetning til den tradisjonsbundne forskningens realitets-beskrivende form, ser Borgdorff kunstnerisk praksis som en erkjennelsesmetode med potensiale til å åpne for nye perspektiver på hva som kan erfares og erkjennes. Gjennom kunstnerisk forskning, i form av en eksperimentell og delvis intuitiv praksis, konstrueres og konstitueres nye realiteter, som igjen inviterer til en kritisk refleksjon på hvilke realiteter som kan erkjennes. Som Borgdorff skriver:

«In part, these material outcomes are non-conceptual and non-discursive, and their persuasive quality lies in the performative power through which they broaden our aesthetic experience, invite us to fundamentally unfinished thinking, and prompt us towards a critical perspective on what there is.» (Borgdorff 2012, s. 148)

Borgdorffs teori om kunstnerisk praksis som en form for vitenskap ble relevant i denne studien fordi behandlingen av mine tre caser tok utgangspunkt i en forbindelse mellom kunst og kunnskapsproduksjon, mellom en teoretisk, kritisk og refleksiv form for erkjennelse, og praktisk-performativ erkjennelse. Dette grunnlaget ble valgt fordi utforskende kunstpraksis i samhandling innebærer kimen til at kunnskap skapes og fremhever det performative aspektet ved kunnskapsproduksjon. Kunnskap og erkjennelse oppstår gjennom kunstnerisk forskning i møte med det sanselige og materielle. I mine tre caser utføres utforskningen gjennom kunstnerisk praksis, konstitueres performativt i sin materialitet (eller sanselighet) og innehar et kritisk og refleksivt perspektiv på seg selv og kunstens, vitenskapens og samfunnets maktstrukturer. Metodologisk er det dermed både et kritiske, refleksivt og performativt perspektiv på kunnskapsproduksjon som fremføres i denne studien og i alle tre casene jeg har forsket på.

I tillegg til Borgdorffs teorier har både Haseman og Bolt vært relevante i denne studien på grunnlag av deres argumentasjon og utdypning av det performative forskningsparadigmet, samt forbindelsen av vitenskapen til kunstnerisk praksis og en praksisledet kunnskapsproduksjon. Hos Haseman innebærer performativ forskning konstruksjonen av nye verdener, og dermed kunnskap om hva som er mulig å erkjenne, i motsetning til den tradisjonelle forskningens fokus på erkjennelsen av en allerede eksisterende verden. Haseman understøtter sin argumentasjon

med J. L. Austens teorier om den performative talehandlingen. Hos Austen er performative talehandlinger ytringer som i seg selv utfører en handling som genererer en effekt i verden. Det som uttales eller ytres manifesterer seg i verden som reelt, ekte og «sant». For Haseman har forskningsresultatene i performativ forskning samme realitetskonstruerende- og konstituerende effekt.

«When research findings are presented as such utterances, they too perform an action and are most appropriately named Performative Research. It is not qualitative research: it is itself.» (Haseman 2006, s. 6)

Også Bolt mener at det performative paradigmet i kunst og kunstnerisk forskning skiller seg fra det tradisjonelle vitenskapelige paradigmet ved at det i performativ kunnskapsproduksjon ikke vektlegger dannelsen av mening, men med hvilken kraft forskningen, og derav kunnskapen, manifesterer seg i verden, og med hvilken effekt. Som Bolt skriver: «Performativity is not first and foremost about meaning. It is about force and effect.» (Bolt 2008, s. 9). I Bolts performative kunnskapparadigme er det kunstens og forskningens oppgave, gjennom den performative repetisjonen og siteringen av normalen, å gjenkjenne brudd og forskyvninger i perspektivet på verden som innebærer dannelsen av et nytt subjekt, i stadig forandring og utvikling.

«The aim of a performative paradigm is not to find correspondences but rather to recognize and 'map' the ruptures and movements that are created by creative productions. Here the work of art is not just the artwork/performance or event, but is also the effect of the work in the material, affective and discursive domains.» (Bolt 2008, s. 10)

Disse performative realitetskonstruerende og realitetskonstituerende aspektene har i alle tre kunstprosjektene vært relevante for å kunne forstå prosjektene som kunnskapsproduserende. I deltakelsen i både *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bru* ble normer og konvensjoner repetert og sitert performativt, og subjektene ble konstituert i den refleksive erkjennelsen av seg selv i situasjonen, men også som delaktige i konstruksjonen av kunstverket. I alle tre casene dannet deltakernes møte med det sanselige og materielle i kunsten grunnlaget for erkjennelse og kunnskapsproduksjon. *Champagne Bar* kan leses som produksjonen av en samtidig sanselig og kritisk-refleksiv kunnskap, mens *Slikkingen av Aamodt bru* kan forstås som en produksjon av kunnskap om hvordan broens metall og treverk smaker og føles, hvordan kroppen kan posisjonere seg i relasjon til broen, og hvordan det føles å bli betalt for å slikke mens andre ser

på. Også i *Karnevalet – feiring og protest* var deltakelsen intendert som produksjonen av en karnevalsk (carnavalesque) form for erkjennelse og kunnskap, en performativ, estetisk og sanselig konstituering av et lekende opp-ned-perspektiv på samfunnet. Borgdorff argumenterer for denne formen for sanselig erkjennelse som noe som kommer forut for begrepsliggjøringen av kunnskap (Borgdorff 2012).

I likhet med Borgdorff definerer Bolt det performative aspektet i kunstnerisk forskning som en praksis som repeterer og siterer normer og konvensjoner. Samtidig understreker Bolt at det er i avvikene som oppstår i den performative repetisjonen av normalen at nye verdener og kunnskap konstitueres:

“Performative utterances are subject to trouble precisely because the repetition of a conventional behaviour does lead to bad performances, infelicitous performances and excessive performances. Repetition is never repetition of the same. It is always repetition of difference.”
(Bolt 2008, s. 6)

Hvis vi ser på kunstnerisk praksis som en repetisjon og sitering av samtidens forståelse av kunst og meningsinnhold (f.eks. at kunsten bør være deltakende, kritisk og politisk), så er det ikke kvaliteten på selve kunstverket som godt eller dårlig som utgjør om det har forårsaket eller manifestert et brudd fra normalen, sett ut ifra et performativt perspektiv. Det er hvis kunstverket innehar noe u-normalt, og avviker fra forventningene om hva kunst er (hvordan kunsten viser seg, hvordan den oppleves) at et mulig brudd viser seg, et potensial til nyskaping som kan gjenkjennes fra et performativt forskningsperspektiv.

Borgdorffs, Hasemans og Bolts vektlegging av kunst og forskning som prosess og metode, ikke som ferdigstilt kunstobjekt eller forskningsresultat, har vært relevant i denne studien for å kunne knytte publikumsdeltakelsen i mine tre caser til kunsten som det meningsbærende elementet. Viktig for Borgdorff, Haseman og Bolt er kunstens paradoksale evne til å bevege seg inn i verden gjennom sin praksis og artikulere performativt det sanselige, intuitive og pre-konseptuelle. Samtidig er kunsten autonom og innehar et kritisk og refleksivt blikk på samfunnets maktstrukturer og samfunnsmessige krav om anvendthet og instrumentalisering. Også synet på erkjennelse og kunnskapsdannelse innen kunstnerisk forskning understreker dette paradokset, og ser nettopp i det et potensial til nyskaping og omstrukturering av det vitenskapelige feltet hvor kunstnerisk praksis som metode er en del av en kritisk og refleksiv

prosess i fornyelsen av vitenskapelige forskningsmetoder og som frigjøring fra kunnskapsproduksjonen som instrumentell og målrettet.

5.4 Avrunding

Innledningsvis formulerte jeg den overordnede intensjonen med dette masterarbeidet som en undersøkelse der tre egenproduserte kunstprosjekter var utgangspunkt for både teoretisk og praktisk å tydeliggjøre viktige aspekter ved *publikumsdeltakelse* i kunstfeltet. Jeg anså dette som viktig fordi begrepet ofte blir anvendt som et omforent begrep, mens jeg i motsetning til dette anså begrepet som potensiell bærer av et spenningsfylt og mangefasettert meningsinnhold. Denne overgripende hensikten hadde to formål. På den ene siden ønsket jeg å forskyve perspektivet på min kunstneriske praksis fra å inneha en verdi som god eller dårlig kunst, til gjennom en vitenskapelig og analytisk tilnærming, også å kunne inneha en verdi i form av kunnskap. På den andre siden har motivasjonen vært å løfte frem ulike dimensjoner knyttet til publikumsdeltakelse for å bidra til en mer faglig gjennomtenkt bruk av og kompetent debatt knyttet til deltakelsesaspektet på kunstfeltet.

For å kunne utføre den kunstneriske perspektivforskyvningen og i tillegg utvikle teoriforståelse knyttet til fenomenet publikumsdeltakelse inntok jeg en rolle som kunstner-forsker basert på ulike vitenskapelige teorier knyttet til kunstnerisk forskning. Kunstnerisk forskning som metode baserer seg på en epistemologisk posisjon der kombinasjonen av kunstnerisk praksis og kritisk, analytisk refleksjon i form av skrevet tekst, relateres både til vitenskapelig forskning og kunstfeltet. Et slikt perspektiv bryter med det tradisjonelle synet på kunst og kunstnerisk praksis som tilhørende et eget felt, innrammet av kunstfeltets egen diskurs, med et annet sett av kvalitetskriterier enn de som gjelder innen kunstnerisk forskning. Dette perspektivet har i studien berørt spørsmålet og diskursen vedrørende kunstens autonomi.

Undersøkelsen som ble gjort via de tre egenproduserte casene ble utført og analysert i relasjon til kritiske, refleksive og performative perspektiver på deltakelsesbegrepet. Studien har vist at publikumsdeltakelsen fremstår ulikt i lys av disse perspektivene og at det å inkludere publikummet som deltakere i kunsten vil gi utslag i ulike meningsinnhold fra kunstverk til kunstverk. Gjennom utforskningen og analysen ved hjelp av de tre særegne kunstprosjektene

er det det mangefasetterte og meningsspennet i deltakelsesbegrepet som fremtrer, og dette belyser hvordan kunstens og deltakernes posisjon på ulike måter bidrar til å definere hvilke former for erkjennelse og kunnskapsproduksjon som finner sted.

Dette masterarbeidets undersøkelse med utgangspunkt i tre egenproduserte kunstprosjekter viste at det kritiske perspektivet gjennomgående var tilstedeværende i alle de tre casene. Imidlertid var perspektivets fokus ulikt, slik det fremstod som enten kunstkritisk, institusjonskritisk eller samfunnskritisk, eller også som en kombinasjon av disse. Det refleksive aspektet i deltakelsen viste seg også å fremtre ulikt; i *Champagne Bar* og *Slikkingen av Aamodt bro* var det en viktig bestanddel av deltakelsen, mens det var fraværende i *Karnevalet – feiring og protest*. Gjennom anvendelsen av de tre kunstprosjektene ble det performative perspektivet tydeliggjort gjennom min kunstneriske initiering av publikumsdeltakelse forankret i et sanselig, refleksivt og kunnskapsproduserende formål. Disse tre perspektivene, det kritiske, refleksive og performative som ble formulert i problemstillingen, viste seg også å overlape hverandre, i mine tre case, - og slik utfordrer denne undersøkelsen til ytterligere drøftinger av fenomenet publikumsdeltakelse på kunstfeltet.

Undersøkelsen tydeliggjør hvordan empirinær forskning i og gjennom kunst innebærer en velegnet, og etter min mening nødvendig, inngang for å tydeliggjøre og nyansere ulike dimensjoner når det gjelder publikumsdeltakelse i kunstfeltet. En slik nyansering vil også kunne bidra til en mer gjennomtenkt og bevisst bruk av publikumsdeltakelse i kunsten. I alle fall fremviser erfaringene fra de tre kunstprosjektene min undersøkelse bygger på at behovet for en videre bevisstgjøring av deltakelsesaspektet i kunsten på kunstfeltet kan videreutvikles gjennom bruken av kunstnerisk forskning som et verktøy for produksjonen av ny kunst og kunnskap, og samles i et begrep om deltakelse i kunsten som en *kritisk deltakende praksis*.

6. Bibliografi

- Allen, F. (Red.) (2011). *Education*. Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London and MIT Press.
- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket*. PhD-avhandling ved Institutionen for didaktik och pedagogiskt arbete: Stockholms universitet.
- Aure, V. & Bergaust, K. (2015). *Estetikk og samfunn*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Bakhtin, M. (1965/1984). *Rabelais and His World*. Indiana University Press.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. OCTOBER 110, October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, s. 51–79.
- Bishop, C. (2006a). *Introduction//Viewers as Producers*. I: Situation, Bishop, C. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 10-17.
- Bishop, C. (2006b). *The Social Turn – Collaboration and Its Discontents*. Artforum International, February 2006, vol. 44, s. 178-183.
- Bishop, C. (2006c). *Response to Grant Kester*. Artforum International, June 2006, vol. 44. I: Education, Allen, F. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 221-222.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells – Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bolt, B. (2008). *A Performative Paradigm for the Creative Arts?* Working Papers in Art and Design 5. Lastet ned 3. Februar 2020: https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12417/WPIAAD_vol5_bolt.pdf
- Bolt, B. (2016). *Artistic Research – A Performative Paradigm?*. PARSE Issue 3, Summer 2016. Lastet ned 5. februar 2020: <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. I: Participation, Bishop, C. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 160-171.

- Certeau, Michel de. (1980). *Spaces and Places*. I: Situation, Doherty, C. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 118-120.
- Christensen-Scheel, B. (2013). *Application and Autonomy –The Reach and Span of Contemporary Art Didactics*. Information – Nordic Journal of Art and Research, Volume 2, No 2, s. 109-123. Lastet ned 9. Mars 2018: <http://www.artandresearch.info>
- Doherty, C. (2004). *The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism*. Engage review, Issue15 Summer 2004, Art of Encounter. Lastet ned 22. Januar 2020: <https://engage.org/articles/engage-revisited-the-institution-is-dead/>
- Doherty, C. (Red.) (2009). *Situation*. Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London, and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Freedman, C. (1995). *Take Me (I'm Yours)*. Frieze Magazine, Issue 23, 1995. Lastet ned 3. Februar 2020: <https://www.frieze.com/article/take-me-im-yours>
- Freire, P. (1968/2003). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.
- Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Research*. I: Media International Australia Incorporating Culture and Policy, nr. 118, s. 98-106.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Jorge Pinto Books, New York.
- Jackson, S. (2011). *Social Works – Performing Art, Supporting Publics*. Routledge.
- Kaprow, A. (1961). *Happenings in the New York Art Scene*. I: Situation, Doherty, C. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 114-116.
- Kaprow, A. (1966). *How to Make a Happening*. Publisert som LP av Mass Art, 1966, og som tekst av Primary Information, 2008. Lastet ned 16. september 2019: <https://primaryinformation.org/product/allan-kaprow-2/>
- Kester, G. (2005). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. I: Theory in Contemporary Art Since 1985, Kucor, Z. & Leung, S. (red.), Blackwell, s. 76-88.
- Kester, G. (2013). *The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism*. e-flux Journal 50/2013, eflux.com. Lastet ned 11. november 2019: <https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/>

- Lacy, S. (2006). *Activism in Feminist Performance Art*. I: Education, Allen, F. (red.), Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery and The MIT Press, s. 87-91.
- Lacy, S. (2012). *Storying Rape*. Suzanne Lacy with Corey Madden. Lastet ned 19. Mai 2019: <https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/storying-rape/>
- Mehring, C. (2008). *Tools of Engagement: Franz West*. Artforum International, October 2008, s. 320-329.
- Rancière, J. (1987/1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford University Press, 1991.
- Rancière, J. (2011). *The Emancipated Spectator*. Verso.
- Raunig, G. (2009). *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*. I: Art and Contemporary Critical Practices, Rauning, G. & Ray, G. (red.), MayFlyBooks, London, s. 3-11.
- Ray, G. (2009). *Toward a Critical Art Theory*. I: Art and Contemporary Critical Practices, Rauning, G. & Ray, G. (red.), MayFlyBooks, London, s. 79-91.
- Rogoff, I. (2006). *Academy as Potentality*. I: A.C.A.D.E.M.Y. Nollert, S. Et al., (red.). Frankfurt am Main: Revolver.
- Rogoff, I. (2008) *Turning*. e-flux Journal 0/2008, eflux.com. Lastet ned 14. februar 2017: <http://www.e-flux.com/journal/turning/>.
- Sternfeld, N. (2010) *Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?*. e-flux Journal 14/2010, e-flux.com. Lastet ned 17. februar 2017: <http://www.e-flux.com/journal/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions/>
- Von Hantelmann, D. (2010). *How to Do Things with Art*. JRP/Ringier Kunstverlag AG, and Les presses du réel.
- Von Hantelmann, D. (2014). *The Experiential Turn*. Living Collections Catalogue. Walker Art Centre. Lastet ned 21. September 2018: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- Warming, H. (2003). *Børneliv: En levet oplevelse og en social konstruktion*. I A.D. Hansen & K. Sehested (red.), Konstruktive bidrag. Om teori og metode i konstruktivistisk videnskab. Roskilde: Universitetsforlag.

