

## Blikkbetraktninger

Mellom Kunst og Kunstformidling:  
En medieassistert undersøkelse av eget blikk

**Håvard Holmefjord**

Kandidatnummer: 601

Master i Estetiske Fag – Kunst i Samfunnet

MEST5900

**OSLOMET**



## **Blikkbetraktninger**

Mellom Kunst og Kunstformidling:  
En medieassistert undersøkelse av eget blikk

**Håvard Holmefjord**

Kandidatnummer: 601

Master i Estetiske Fag – Kunst i Samfunnet

MEST5900

*Denne siden er med hensikt tom.*

*For god samtaler, støtte, og hjelp gjennom hele denne perioden, vil jeg gjerne takke:*

*Boel Christensen-Scheel og Stefan Schrøder – Takk for god veiledning, retning og støtte.*

*Hele masterkontoret, klassen og romkameratene – Takk for tenkte tanker og gjerninger!*

*Notam, for lån av utstyr, studio og verdifull kompetanse!*

*Min kjære samboer Oda – Dette er nesten like mye din prestasjon som min egen. Tusen takk!*

*Alle som har delt tanker og diskusjoner, nysgjerrige spørsmål, gode råd og oppmuntring!*

*Takk!*

## **Sammendrag**

Denne oppgaven forsøker, gjennom undersøkelsen av et kunstnerisk utviklingsarbeid, å utforske og tydeliggjøre et praktisk-estetisk felt mellom kunstnerisk og formidlende praksis og teori. Denne tilnærmingen tar utgangspunkt i skillet mellom de to, basert på forhold til betrakter, meningsdannelse og grunnleggende epistemologier

Et slikt mellomliggende felt kan ifølge oppgaven baseres på pedagogikkens behov for logisk erkjennelse, satt opp mot kunstens behov for åpenhet i møte med betrakteren. For å forsterke denne påstanden trekkes det på fenomenologiske erkjennelsesmetoder, bildeteoretisk mulighet for dynamisk meningsdannelse, og visuelle- og auto-etnografiske observasjonsmetoder.

Målet i prosjektet er å demonstrere muligheten for at formidleren, gjennom refleksjon og analyse, i formidlingsøyeblikket kan vedgå at hen ikke sitter på en hel sannhet, men bare ett perspektiv på denne – bare ett blick.

Gjennom refleksjon rundt eget blick kan dermed formidleren imøtekomme kunstverkets foranderlige meningsinnhold.

## **Abstract**

This thesis attempts, through the study of a Artistic Research-project, to explore and illuminate a practical-aesthetical field between the artistic and the mediating practices and theories. This approach takes its starting point in the division of the two in their regards to the viewer, the construction of meaning and their differing epistemologies.

A intersectional field such as this can, according to this thesis, be based on the pedagogical need for logical cognision, compared to the need for art to retain a state of openness in the eyes of the viewer. To solidify this argument, the thesis draws on phenomenological modes of cognizanse, the possibility of dynamic meaning in contemporary image-theory, as well as visual and auto-etnographical modes of observation.

The goal of the project is to demonstrate the possibility that the mediator, through reflection and analysis, can recognize the fact that he is not in possession of the whole truth, but merely one perspective on this thrut – merely one gaze.

Through reflecting upon his own gaze, the mediator might approach the need of the work of art to retain its unsolidified essence of meaning.

# **Innhold**

|   |           |
|---|-----------|
| SAMMENDRAG.....                               | 5         |
| ABSTRACT.....                                 | 6         |
| INNLEDNING.....                               | 10        |
| <b>Introduksjon.....</b>                      | <b>12</b> |
| Mellom kunst og formidling .....              | 13        |
| Den dynamiske meningsdannelsen .....          | 14        |
| Blikkbetraktninger .....                      | 15        |
| <b>Oppgavens struktur.....</b>                | <b>17</b> |
| <b>Problemstilling .....</b>                  | <b>19</b> |
| METODE.....                                   | 20        |
| <b>Vitenskapsteoretisk forankring .....</b>   | <b>22</b> |
| Kvalitativ forskning .....                    | 22        |
| Konstruktivisme.....                          | 23        |
| <b>Kunstnerisk utviklingsarbeid .....</b>     | <b>24</b> |
| <b>Etnografiske perspektiver .....</b>        | <b>27</b> |
| Auto-etnografi.....                           | 27        |
| <b>Observasjon .....</b>                      | <b>29</b> |
| Video som observasjonsmetode .....            | 29        |
| Subjektivitet i etnografiske perspektiv ..... | 30        |
| <b>Forskningsdesign.....</b>                  | <b>32</b> |
| TEORI .....                                   | 34        |
| <b>Offentlig kunst .....</b>                  | <b>36</b> |
| Offentligheten .....                          | 37        |
| Nyere perspektiver på offentlig kunst.....    | 38        |



|  |           |
|--|-----------|
| <b>Meningsdannelse .....</b>                   | <b>41</b> |
| Billedmessige Bedrageri .....                  | 42        |
| Stabile eller ustabile bilder .....            | 43        |
| Subjektiv meningsdannelse .....                | 44        |
| Samarbeidet mellom kunstner og betrakter ..... | 46        |
| <b>Kunst, utdanning og formidling .....</b>    | <b>47</b> |
| Den demokratiserende pedagogikken .....        | 48        |
| Underviserens makt .....                       | 49        |
| Kunstformidlerens makt .....                   | 51        |
| <b>EMPIRI.....</b>                             | <b>53</b> |
| Introduksjon .....                             | 54        |
| <b>Skulpturene.....</b>                        | <b>56</b> |
| Løveflokk .....                                | 56        |
| Bølgen.....                                    | 58        |
| Hodet.....                                     | 59        |
| <b>To prosesser .....</b>                      | <b>60</b> |
| Videoen .....                                  | 60        |
| Tolkningen .....                               | 61        |
| Utstillingen .....                             | 63        |
| <b>ANALYSE.....</b>                            | <b>67</b> |
| <b>Analysens mål og utforming.....</b>         | <b>68</b> |
| <b>Del 1: Løveflokk.....</b>                   | <b>69</b> |
| Kameraets tilstedeværelse .....                | 70        |
| Tidsparadokset .....                           | 70        |
| Fortellingen .....                             | 71        |
| Dekorasjonen .....                             | 73        |
| Interaksjonen .....                            | 75        |
| <b>Del 2: Bølgen .....</b>                     | <b>77</b> |
| Det offentlige .....                           | 77        |
| Den innesluttete skulpturen .....              | 79        |
| Fragmentene .....                              | 80        |
| Mørkets forandring .....                       | 81        |

|   |            |
|---|------------|
| Skiltet.....  | 82         |
| <b>Del 3: Hodet .....</b>                           | <b>84</b>  |
| Det pittoreske.....                                 | 84         |
| Rom i et åpent landskap.....                        | 85         |
| Gjentakende tidsperspektiver .....                  | 86         |
| Kameraets narrativ.....                             | 87         |
| <b>DRØFTING .....</b>                               | <b>89</b>  |
| Introduksjon til drøftingen .....                   | 90         |
| <b>Analysens Konklusjoner .....</b>                 | <b>91</b>  |
| Det subjektive blikket.....                         | 91         |
| Det narrative blikket.....                          | 92         |
| Det akademiske koblingspunktet .....                | 93         |
| <b>Kunstneriske og pedagogiske kvaliteter .....</b> | <b>95</b>  |
| Pedagogiske treffpunkt .....                        | 95         |
| Kunstneriske treffpunkt .....                       | 97         |
| <b>Akademiske Spørsmål .....</b>                    | <b>101</b> |
| Det offentlige utviklingsarbeidet.....              | 101        |
| Oppnåelser .....                                    | 103        |
| Veien videre .....                                  | 104        |
| <b>KONKLUSJON.....</b>                              | <b>106</b> |
| <b>LITTERATURLISTE.....</b>                         | <b>111</b> |



## **Innledning**

*“Because we are in the world, we are condemned to meaning,  
and we cannot do or say anything without its acquiring a name in history.”*

**(Merleau-Ponty, 2013)**

## Introduksjon

Jeg synes kunstverk kommer best til sin rett når de sees på som noe mer enn bare objekter. For om man virkelig skal ta inn over seg kompleksiteter, banaliteter, tilkortkommenheter og kvaliteter, enkelte luner og forskjellige agenser, gir det nærmest ikke mening å se på kunstverk som noe annet enn egne personligheter. Og som mennesker ellers, er de vidt forskjellige. Noen er hyggelige og imøtekommende - men ikke spesielt interessante, mens andre er konfronterende og utfordrende – samtidig som de har en indre energi som du ikke klarer å gi slipp på.

Noen er innadvendte men intelligente, og krever at du tilbringer litt tid med dem før de virkelig åpner seg, mens andre blåser deg av stolen i første møte, men avslører en indre usikkerhet og utilstrekkelighet om du graver dypere. Og som med alle slike identitetsdannelser er det en ting som kompliserer dem mer enn noe annet: De har en tendens til å forandre seg ut fra hvem det er de interagerer med.

Dette gjør det både svært interessant, vanskelig og til tider nesten moralsk utfordrende å jobbe med formidlingen og medieringen av kunst. Hvordan forteller man en historie som så er så grunnleggende mangedimensjonal? Vil man ikke på denne måten, ved å sette denne «personligheten» inn i en fortelling det er mulig å umiddelbart forstå, ordlegge og dra nytte av, gjøre både det man introduserer og den man introduserer det for en slags bjørnetjeneste?

Er det mulig å ta med seg noe av opplevelsen det er å se på, tolke og bli kjent med et kunstverk når en gyver løs på en formidlingssituasjon?

Denne oppgaven fikk sin begynnelse i arbeidet med kunstpedagogisk arbeid, og i refleksjonen rundt samtaler med mennesker om kunst og kunstformidling, basert på et syn på kunst som et åpent og dynamisk felt. Mange av tankene presentert i denne teksten kommer fra den krysningen av ideer og tradisjoner som ble tydelig i overgangen fra kunstneriske metoder til mer pedagogiske.

Denne overgangen avslørte for det første en rekke koblinger, både praktisk og historisk, men også en hel rekke motsetninger, spesielt i forhold til hvordan betrakteren møtes, hvordan bevissthet skapes, og forholdet til egen delaktighet i meningsdannelsen. I tillegg har det etter hvert blitt tydelig at kunst og formidling ikke bare er to forskjellige medier og metoder, men at de også nytter helt forskjellige kunnskapssyn og erkjennelses-teorier.

En av de mest fremtredende koblingene mellom disse to feltene, og noe av det som har blitt mest tydelig i denne prosessen, er koblingen mellom den relasjonelle estetikken, dens praksiser og underliggende ideer, og koblingen dette har med kunstformidlingen som praksis.

Her finnes det flere aktører som høyt og tydelig trekker koblinger mellom klasserom og kunstgalleri, og snakker høyt og tydelig om det estetiske potensialet i det å undervise. Som kunstpedagog får dette en interessant dobbel klangbunn, da det å undervise om kunst gjennom estetiske prosesser gir en mulighet til å se de kunstneriske prosessene i et overordnet perspektiv.

### *Mellom kunst og formidling*

Likevel finnes det også distinkte skillelinjer mellom kunst og formidling. Dette virker i alle fall å gjelde sterkt for den formidlingen som foregår i museene og i klasserommene, uansett hvor dialogbasert, filosoferende og åpensindig den skulle være. En av disse er behovet og den naturlige tendensen av å allerede i prosjektutviklingen definere sitt publikum, altså å vite hvem man snakker til, for så å skreddersy opplegget. Dette gjøres med en definert logikk basert på mottakers kunnskapsnivå og referanserammer.

I et klasserom er denne metoden mer eller mindre selvsagt, men i et galleri, hvor et overordnet mål kanskje er å bli inkludert i en kunstnerisk kanon, og å skape verk som kan stå seg til videre generasjoner, blir denne metoden kanskje mer problematisk.

Dette er en problemstilling som har blitt svært definerende gjennom arbeidet med dette prosjektet, nemlig hvordan en kunstner-formidler skal forholde seg til sitt publikum. For eksempel gjør Pablo Helguera et poeng av dette i sin håndbok for det han kaller «Sosialt Engasjert Kunst», hvor han skriver:

«Who is your audience?» This is commonly the first question educators ask about any pedagogical activity in the planning. In art, by contrast, to preestablish an audience is seen to restrict a work's possible impact. [...] None the less, they are what we have to go by, and experience in a variety of fields has proven that, as inexact as audience constructs may be, it is more productive to work with one than with no presuppositions whatsoever.» (Helguera, 2011, s. 21-25)

Selv om målet i Helgueras prosjekt virker å være å bringe formidlingen inn i museet som sosialt prosjekt, er ikke denne oppgaven primært bygget rundt disse konkrete rammene, men

ønsker heller å bruke den logikken som er utviklet i for eksempel Helgueras prosjekter for å utforske de mulighetene disse skaper i mer tradisjonelle kunstneriske medium og situasjoner.

Tanken bak dette er at man kanskje ikke trenger å bygge opp kunstopplevelsen rundt klasseroms-lignende pedagogiske prosjekter for at det skal foreligge sosiale og emansipatoriske faktorer i kunsten. For om man ser på teorien som ligger til grunn for moderne kunst og billedteori, er det svært grunnleggende sosiale og inkluderende praksiser som ligger til grunn for vår oppfatning og tolkning av kunst og øvrige visuelle medier.

Det virker derfor naturlig å undersøke de rammene som er bygget rundt selve kunstopplevelsen, med den kjernen av åpenhet, allmenngyldighet og mottaker-basert meningsdannelse som de har med seg, for å utforske mellomrommet som danner seg mellom kunstneriske og formidlende prosesser.

### *Den dynamiske meningsdannelsen*

I den nylig utgitte boken «Kunstformidling – Fra Verk til Betrakter», oppsummerer redaktør og medforfatter Charlotte Blance Myrvold noen av de oppfatningene om kunstformidling som har dominert det norske kunstfeltet (Myrvold, 2019). Begge de to teoretikerne hun velger å presentere, kunsthistoriker Gunnar Danbolt og sosiolog Dag Solhjell, legger ifølge Myrvold stor vekt på kunstformidlingen som en praksis med utgangspunkt i et tekstuert utgangspunkt. Hun påpeker at de to forsøker å tegne «...et bilde av kunstformidling som en praksis som beveger seg og oversetter mellom to kognitive nivåer: å se og å lese, samt kunsten og fortolkningen av den.» (Myrvold, 2019, s. 129).

Kunstformidlingen blir med andre ord en kognitiv prosessering av de åpne, mer flytende dataene som bor i et kunstverk. Det blir en måte å sette dem inn i et logisk system for å kunne formidle og gjøre tilgjengelig, og må derfor gjennom en tolkningsprosess. Materialet må omformes for å passe inn i et tekstlig system, i stedet for å eksistere i billedverden.

Dette skillet mellom det å se og det å lese virker altså å separere de to tradisjonene historisk sett. Men videre i teksten trekker Myrvold også frem mer kontemporære og samtidige praksiser, hvor hun blant annet trekker på nyere litteratur fra nevnte Danbolt. Her presiseres det at det i formidlingen som i kunsten ellers (noe oppgaven vil ta nærmere for seg videre), har forekommet en forflytning fra verk til betrakter. Dette vil si at meningsdannelsen ikke er noe som allerede finnes i kunstverket, men som heller produseres i situasjonen der betrakteren

møter verket. Myrvold poengterer, blant annet Claire Bishops teorier, at «kunstverkets meningsdannelse er avhengig av situasjonen, og er grunnleggende ustabil» (Myrvold, 2019, s. 130).

Hvordan kan man da lage en ferdigtolket og logisk kunstformidling som tar høyde for det dynamiske, sosiale meningsinnholdet i et kunstverk? Myrvolds formodning er å tenke utover det binære paret som utgjør tekst og bilde-inndelingen til kunst og kunstformidlingen, noe som vil være naturlig grunnet både feltets utvikling, og det strukturelle hierarkiet som denne inndelingen fører med seg.

Denne oppgaven ønsker likevel ikke å unngå denne kategoriseringen, men heller å ta den på alvor, undersøke den og å forsøke å bruke den konstruktivt. Målet er å utforske et felt mellom disse to polene, og å gjøre det ved å utnytte mulighetene i de mer og mer flytende grensene som finnes i dagens kunst og formidlingskultur.

Målet med dette prosjektet er å undersøke muligheten for at en som kunstformidler kan inkorporere egen kunstnerisk praksis og kunstteoretisk kompetanse i arbeidet med å utvikle et kunstnerisk utviklingsarbeid som kan strekke seg mellom disse to verdenssynene.

Dette arbeidet gjøres i håp om at det gjennom denne kombinasjonen kan argumenteres for en kunstformidling som tar større høyde for den iboende åpenheten som ligger i et kunstverk. Det vil prøve å knytte koblinger mellom feltene, samtidig som det gir rom for et syn på denne overlappingen som kunstnerisk fruktbar.

### *Blikkbetraktninger*

På bakgrunn av dette har det praktisk-estetiske arbeidet derfor tatt utgangspunkt i det meningsdannende blikket. For dette blikket, som altså definerer tid og sted for den situasjonen som danner kunstverkets mening, er en situasjon delt av alle deltakere i feltet; Kunstnere, formidlere og betraktere. Hele den kunstneriske menings-prosessen starter i blikket. En må se bildet før en kan tolke det, og det er denne handlingen som altså samler alle tråene som trengs for å danne bildet.

Men om meningen dannes og forvrenses i betraktningøyeblikket, blir formidlerens betraktning av verket grunnleggende for formidlingens forutsetninger. Sturken og Cartwright, som oppgaven senere vil presentere videre, sier det så konkret som at «In the process of making, interpreting and using images, meanings change» (Sturken & Cartwright, 2009, s.



49). Om til og med formidlerens blick forandrer kunstverkets mening, hvordan skal en, gitt denne rollen, kunne formidle verket med størst mulig ærlighet?

I tillegg til dette er, som Myrvold forklarte, det å se og det å lese to forskjellige kognitive nivåer. Det må skje en oversettelse fra det kroppslige og usagte til det skrevne og fortalte. Hvordan undersøker og teoretiserer man det meningsdannende blikket, når det finner sted før selve den lingvistiske oppfattelsen av situasjonen?

Kan en som forsker rette oppmerksomheten mot dette blikket for å skape en større ærlighet om egen subjektivitet i formidlingssituasjonen?

Med utgangspunkt i tanken om at kunst og formidling deler blikkets posisjon som grunnleggende meningsdannende mekanisme, ønsker dette prosjektet å undersøke disse fra et akademisk ståsted. Ved å rette fokus mot eget blick, ved hjelp av videoarbeid og kunstneriske forskningsmetoder, vil oppgaven forsøke å synliggjøre noen av disse meningsdannelsene, og forsøke å overføre dem til det tekstbaserte domenet akademia opererer i.

Dette vil angripes gjennom intuitive videoarbeider basert på tre utvalgte offentlige kunstverk, med det mål å gjennom opptakets natur kunne gjøre en analyse av det fotografiske blikket nytt for å lage disse videoene.

## Oppgavens struktur

Oppgaven er primært todelt, med en praktisk-estetisk og en skriftlig-teoretisk del. Den skriftlige delen vil ha form som en tradisjonell akademisk oppgave, mens det praktisk-estetiske vil ta form som en installasjon, presentert for offentligheten, som også står som en selvstendig del av arbeidet.

Denne delen er tett knyttet til det skriftlig-teoretiske arbeidet som presenteres i denne teksten, men er ikke avhengig av det for å kunne betraktes, leses og oppleves. Det praktisk-estetiske arbeidet står altså ikke som noen illustrasjon eller ren dokumentasjon av det teoretiske arbeidet, men heller som utgangspunkt for det, da det er her oppgaven vil finne sine grunnleggende data og ha sitt empiriske utgangspunkt.

Disse to delene, den praktiske og den teoretiske, er likevel tett knyttet sammen, da de ikke vil gjøre noen komplett, akademisk helhet uten hverandre. Dette har sin begrunnelse i oppgavens valg av kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) som primær akademisk metode, noe som krever en sammensmelting av teoretiske og praktiske bestanddeler. Valget av og detaljene rundt dette vil bli nærmere belyst i oppgavens metodedel.

Den praktiske delen av arbeidet kan sees separat som et praktisk-estetisk arbeid, men vil i kombinasjon med det teoretiske arbeidet også kunne sees på som datamateriale, og som en del av en teoretisk utforskning og argumentasjon. Det er utviklet parallelt med det skriftlige arbeidet, og har blitt formet like mye av dette som det skriftlige har blitt formet av det praktiske.

Gjennom innsamlingen av datamaterialet ble det etter hvert tydelig at det var flere tema og spørsmål i undersøkelsen som resonerte sterkt med utgangspunktet og målet for oppgaven. Disse har derfor blitt videreutviklet og tydeliggjorte for å kunne utgjøre en inngang til den praktiske og analytiske delen av utviklingsarbeidet. Her har altså arbeidet i seg selv vært med på å definere egne problemstillinger.

Utgangspunktet for oppgaven har likevel forblitt det samme, og de spørsmålene som har formet seg underveis kan derfor sees på som en del av den skapende prosessen som har funnet sted, og det har derfor vært naturlig å la disse ta form som underproblemstillinger. Likevel forholder de seg primært til det kunstneriske utviklingsarbeidet, og blir ikke en del av hoveddrøftingen.

Dette vil si at oppgaven som helhet har en hovedproblemstilling, men vil forsøke å svare på denne ved å gjennomføre et kunstnerisk utviklingsarbeid, som på sin side har egne underproblemstillinger. Disse tas opp i videoarbeidet og tolkningen av denne. Som sagt vil drøftingen vurdere erfaringene fra dette arbeidet for å forsøke å svare på hovedproblemstillingen.

Det praktiske arbeidet, som i seg selv består av en tekstlig og en visuell komponent, vil være fokus for analyse-delen av oppgaven. Her vil det klargjøres hvilken data som faktisk kommer frem i utviklingsarbeidet, og dets tekstinnhold. Det vil også diskuteres hvordan dette materialet resonerer med teori som finnes på feltet.

Før analysen og drøftingen vil oppgaven gjøre rede for vitenskapsteoretisk forankring, valg av metode og vitenskapelig fremgangsmåte, for så å gjøre en bred presentasjon av det teorigrunnlaget som ligger til grunnlag for oppgaven, analysen og drøftingen. Deretter vil det foreligge en rask redegjøring for en del av de praktiske rammene rundt innsamlingen av empiri og data, altså selve rammeverket og gjennomføringen av det praktisk-estetiske arbeidet.

Metodene som vil anvendes og gjennomgås er henholdsvis kunstnerisk utviklingsarbeid, auto-etnografiske metoder, og observasjon. Det teoretiske fokuset vil på sin side primært være tredelt, og hovedsakelig ta utgangspunkt i tematikk knyttet til offentlig kunst, meningsdannelse og sammenhengene mellom kunst, utdanning og formidling.

## Problemstilling

Disse rammene har, sammen med oppgavens praktiske formål og avgrensninger, resultert i konkretiseringen av følgende problemstilling:

*«Hvordan kan en intuitiv videoanalyse av tre utvalgte, offentlige kunstverk, bidra til tydeliggjøring av et praktisk-teoretisk felt mellom kunst og formidling?»*

Det kan også være greit å avklare begrepet «tydeliggjøre». Selv om ordet i seg selv er selvforklarende, kan det i denne settingen trenge en konkretisering. For hvem er det egentlig dette skal tydeliggjøres for? Dette spørsmålet ligger også til grunn for hvem oppgaven egentlig er rettet mot, og hvilken oppgave den prøver å løse.

Når en diskuterer tematikker knyttet til kunstformidling, et felt som i hovedsak formidler til en bred befolkningsgruppe, og som opererer etter demokratiserende prinsipper, kan spørsmålet om universell tydelighet fort komme opp.

Målet med den tydeliggjøringen oppgaven ønsker er derimot ikke nødvendigvis basert på den umiddelbare forståelsen og formidlingen av disse teoriene til et bredt publikum, men heller å tydeliggjøre de teoretiske og akademiske mulighetene for denne tenkningen. Med andre ord er ikke denne oppgaven (eller dens praktiske element) primært ment å formidle til en bred gruppe, men heller for muligheten til å tenke annerledes rundt formidling til denne gruppen.

Som nevnt får det kunstneriske utviklingsarbeidet også sine egne problemstillinger knyttet til seg. Dette grunnet at de interne spørsmålene som dukket opp gjennom utviklingen av prosjektet ikke svarte presis på hovedproblemstillingen, og det ble tydelig at refleksjonene i det praktisk-estetiske arbeidet belyste andre, og mer spesifikke områder. Oppgaven greier ut om disse i empiri- og analyse-kapitlene.

De to er:

*«På hvilke måter kan gjennomføringen av en visuell undersøkelse belyse offentlige skulpturers iboende dynamiske meningsdannelse i møte med egen offentlighet.»*

*«På hvilke måter kan gjennomføringen av en visuell undersøkelse belyse formidlerens rolle som en aktiv del av kunstverkets dynamiske meningsdannelse?»*



## **Metode**

*The first question we should ask ourselves when looking at a work of art is: – Does it give me the chance to exist in front of it, or, on the contrary, does it deny me as a subject, refusing the consider the Other in its structure?*

**(Bourriaud, 2002)**

## Vitenskapsteoretisk forankring

Denne delen vil gjennomgå noen av de forskningshistoriske og -teoretiske forankringene oppgaven støtter oppgaven mot. Her vil det primært legges vekt på teori knyttet til kunstnerisk utviklingsarbeid og etnografiske prosjekter, men vil også presentere raskt tradisjonen for bruk av observasjon som metode. I tillegg vil jeg innledningsvis presentere litt av den grunnleggende metodetenkningen og vitenskapssynet jeg identifiserer oppgaven som tilhørende.

### *Kvalitativ forskning*

Denne oppgaven vil utelukkende benytte seg av metoder som ligger under det som kalles kvalitative forskningsmetoder. Dette er en praksis som er svært vanlig innad i humanistiske fagfelt og forskningstradisjoner, og står også sterkt i og som gjerne blir stilt som motstykke til de kvantitative metodene, på sin side mer vanlige i naturvitenskaplige fagfelt. Noe mer spesifikk og allmenn definisjon enn dette virker ikke å finnes, skriver Svend Brinkmann og Lene Tanggaard i introduksjonen til egen bok om temaet. De påpeker at når man utfører et kvalitativt prosjekt er det som regel fordi man interesserer seg for hvordan det man forsker på henger sammen, og hvordan det «gjøres , sies, oppleves fremstår eller utvikles» (Brinkmann & Tanggaard, 2012, s. 11). De påpeker også at det man er ute etter å komme frem til er «den menneskelige erfarings *kvaliteter*» (ibid), mens det i kvantitativ forskning stort sett handler om mengde eller utbredelse av noe.

Når det handler om menneskelig interaksjon, opplevelser eller andre sosiale fenomener, holder det ikke nødvendigvis å bruke tall. I sin bok «Skapte Virkeligheter» åpner forfatterne Aase og Fossåskaret med å slå fast at kvalitative metoder er metoder som går i dybden, mens de kvantitative heller søker i bredden (2014, s. 11). De tegner også et bilde av en svært bred og kompleks forskningsform, som legger stor vekt på nettopp ting som det menneskelige aspektet, og det å heller tolke tekster, intervjuer, bilder og observasjoner enn tall. Den kan på den måten gi oss innsikt i ting som brede, overfladiske optellinger ikke kan gi svar på.

Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg presenterer på sin side den kvalitative forskningen som kontekst-styrt, tolkende og materiell, og mener dens hovedfokus ofte (til forskjell fra kvantitative metoder) heller ved sitt studie-subjekts perspektiv, og håpet om å få ut nettopp dette perspektivet (Alvesson & Sköldbberg, 2008). Men selv om det kanskje er naturlig, og definisjonsmessig nesten nødvendig, å sette de to metodetradisjonene opp mot hverandre, påpekes det at skillelinjene stadig blir mer og mer uklare, ettersom tydeligheten av metodenes

forskjellige bruksområder økes. Den ene er med ofte avhengig av den andre for å gi et klart bilde av et gitt fenomen.

Den kvalitative forskningen ønsker altså å bli bevist på posisjonen og situasjonen til menneskene og situasjonen den undersøker ved å rette et spisset blikk mot denne situasjonen. Men i løpet av de siste 30-40 årene har det også vokst frem en markant tradisjon for også å sette spørsmålsteget ved den andre faktoren i denne ligningen, nemlig forskerens egne posisjon og rolle i tilblivelsen av forskningsfeltet og dets datamateriale. En slik subjektiv tenkning rundt dataene og fokus på perspektiv vil videre bli en viktig del av oppgaven. Dette har blant annet funnet utspring i den konstruktivistiske forskningsteoretiske tradisjonen.

### *Konstruktivisme*

I nettopp en slik perspektivvurdering, skriver Venke Aure i sin doktoravhandling «Kampen om Blikket» om sin plassering innenfor et konstruktivistisk perspektiv. Definerende for dette perspektivet mener Aure er «...bevistheten og åpenheten om at tekster alltid skrives ut i fra en bestemt posisjon, forankret i valgte teori- og verdigrunnlag» (Aure, 2011, s. 31). Dette vil si at forskeren alltid må være bevist egen posisjonering og vinkling, og ta til etterretning sin egen posisjonering i forskningen som aktivt avgjørende i forhold til hvilke svar en når.

En konstruktivistisk tilnærming forsøker på denne måten ikke å oppdage en ensrettet sannhet, men heller å skrive frem et utgangspunkt for videre problemstillinger, utforskninger og prosjekter. Dette er en posisjon som resonerer godt med mål og utgangspunkt for denne oppgaven, og sett i betraktning oppgavens uttalte målsetting om større åpenhet og selvbevissthet i forskningsmaterialet og grunntematikken (for eksempel kunstformidlerens rolle), ser jeg det naturlig å legge konstruktivistiske perspektiver til grunn for arbeidet.

Når en jobber med bilder og video som forskningsmateriale er det i tillegg nærliggende å identifisere seg med ideen om en subjektiv konstruksjon av det empiriske materiale. Debatten om subjektivitet i fotografiet står historisk sett nært selve dannelsen av fotografiet som kunstform. I oppgavens teorikapittel vil jeg blant annet forklare nærmere hvordan fotografiet var med på å løse opp den meningsstabiliteten som tidligere lå i kunstverket, og påvirket lesningen av kunstverket i retning av en mye mer sosialt ladet prosess. Disse tankene følger også fotografiet inn i forskningsteorien.



Både bruken av bilder og lesningen av dem krever en bevist posisjonering som forsker, noe som blant annet påpekes av Pat Thomson (2008) når han skriver om visuell forskning med barn og unge. Han påpeker blant annet at bilder i likhet med ord er menneskelige konstruksjoner, og blir automatisk ladet av kulturelle konnotasjoner, og fortsetter med å argumentere for at ikke bare er kunnskap kulturelt konstruert, men forskeren er også direkte implisert i denne kunnskapen. Dette fører til at bilder ikke lenger kan sees på som nøytrale, men kan leses på flere måter, utelukkende av hva bildets skaper skulle ha ment å legge i det. Thomson mener videre at dette fordrer en særskilt forsiktighet i arbeidet med visuelt materiale. Leseren må hele tiden kunne være bevist på forfatterens posisjon og lesning, og et bevist forhold til struktur og fremstilling er påkrevd for å opprettholde gjennomsiktigheten i forskningen.

## **Kunstnerisk utviklingsarbeid**

Den primære forskningsmetoden nyttet i denne oppgaven, er kunstnerisk utviklingsarbeid, en praksis som knytter tette bånd mellom akademisk forskning og kunstneriske, estetiske og utforskende praksiser. Når den nederlandske filosofen og musikkteoretikeren Henk Borgdorf skriver sitt kapittel i «The Routledge Companion to Research in the Arts», fokuserer han primært på den muligheten for kunnskapsdannelse som ligger i kunstneriske prosesser (2011). Han tegner et bilde av en forskningsgren som plasserer kunstnerisk arbeid i kjernen av prosessen, heller enn som et supplement, og påstår at selv om dette skaper en del gnisninger med de tradisjonelle akademiske prosessene, så er det nettopp i denne sammenflettingen at metoden fremstår som aktuell og nyttig.

Et viktig poeng i denne teksten er de forskjellige formene for bruk av kunstneriske perspektiver i forskningsprosesser. Disse deles her inn i tre kategoier; *Research on the arts*, *research for the arts* og *research in the arts*. Førstnevnte presenteres som forskning nærliggende de tradisjonelle humanvitenskaplige vitenskapene, hvor kunstneriske fenomener blir betraktet og analysert på avstand. Det neste fremstilles som et mer utilitaristisk perspektiv som er gjennomført for å komme kunstneriske prosesser til gode i respektive felt. Det er derimot i den siste kategorien, *research in the arts*, at det presenteres som kunstnerisk utviklingsarbeid. Dette er forskning hvor kunsten ikke bare er utgangspunkt eller mål, men også den utførende metoden, og er vevd inn i hele forskningsprosessen.

Borgdorf bruker konsekvent begrepet «Artistic Research», som ganske direkte kan oversettes med «Kunstnerisk forskning», men som han selv påpeker er det i mange tilfeller vanlig å heller bruke begrepet «Artistic development», noe som også virker å være normen i norske forskningsmiljøer, da oversatt som «Kunstnerisk Utviklingsarbeid». Dette er for å skille den spesifikke forskende praksisen fra den som foregår i mer tradisjonelle universitetsmiljøer, og poengtere en alternativ, om ikke mindre vesentlig, tilnærming. I et forsøk på å oppsummere metoden i noen få, konkrete nøkkelbegreper, lander Borgdorf på denne definisjonen:

*«Artistic research – embedded in artistic and academic contexts – is the articulation of the unreflective, non- conceptual content enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices and embodied in artistic product» (Borgdorf, 2011, s. 47).*

Nøkkelordene for hans argumenter og forståelse er her altså «unreflective» og «non- conceptual». Med andre ord valideres kunsten som vitenskap gjennom sin evne til å produsere en form for kunnskap som ligger utenfor vår vanlige, språklig orienterte kognisjon. Dette kan man tolke som muligheten til å produsere en ren form for konkret, sensorisk virkelighetsforståelse. Kunstneriske arbeid har en opplevelsesstyrt komponent, som ikke på noen effektiv måte kan uttrykkes på et tekstlig plan. Det unndrar seg «det forklarende blikket» (ibid.).

Begrepene Borgdorf benytter, som «non-conceptuality» og «unreflectiveness», henter han primært fra de fenomenologiske filosofene, blant annet Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty. (s.59) Et sentralt fokus i denne tradisjonen er å legge til side de språklige og tegnbaserte forkunnskapene vi har opparbeidet oss, for å kunne nærme oss, og bedre forstå, en verden som ellers hadde ligget utenfor vår fatteevne. Det er disse formene for kunnskap som forblir iboende i kunstneriske arbeid. Borgdorf setter dette begrepet som en interessant kobling mellom kunsten og virkeligheten, og forklarer:

*«The constructivist perspective holds that objects and events actually become constituted in and through artworks and artistic actions. [...] here lies the performative and critical power of art. it does not represent things; it presents them, thereby making the world into what it is or could be.» (Borgdorf, 2011, s. 61)*

Dette virker å stå i godt samsvar med de konstruktivistiske ideene presentert tidligere i oppgaven, samt grunnlaget for det gjennomførte prosjektet i seg selv. Det virker også naturlig, som følge av at problemstillingen legger til rette for en utforskning om hvorvidt et kunstnerisk arbeid kan falle sammen med en pedagogisk praksis, å faktisk utnytte seg av muligheten for

gjennomføring og analyse av et kunstnerisk arbeid, for å kunne vurdere om et slik potensiale kan finnes. Det kan i en slik situasjon også virke fristende å posisjonere seg enten som en akademiker på vei inn i et kunstnerisk arbeid, eller som en kunstner på vei inn i forskningen, men det virker viktig å både ha en åpen tilnærming til dette, og å vekte disse to sidene opp mot hverandre, og heller søke det rommet de skaper mellom seg. Dette poengerer også Janneke Wesseling i sin bok «The artist as Researcher» (som jeg vil diskutere videre i drøftingskapittelet):

«The exeptional thing about research in and through art is that practical action (the making) and theoretical reflection (the thinking) go hand in hand. The one cannot exist without the other, in the same way action and thought is inextricalbly linked in artistic practice» (Wesseling, 2011, s. 2).

Dette vil i denne oppgavens kontekst få en dobbel applikasjon, da opptakene vil forsøke å dokumentere både noe av måten kunsten blir sett og agert med av betraktere, samtidig som de aktivt vil forsøke å studere og dokumentere og belyse eget blikk. Disse målene gjør det naturlig å ta i bruk etnografiske metoder, og jeg vil i det neste kapittelet gjøre rede for hva dette vil si, og hvilken former for etnografiske tilnærminger jeg har valgt å benytte meg av.

## Etnografiske perspektiver

Etnografiske metoder innebærer, kort sagt, at forskeren undersøker og observerer hendelser eller fenomener i deres naturlige kontekst, for å prøve å oppnå en forståelse av dem (Aase & Fossåskaret, 2014). Denne forståelsen kommer primært fra en eller flere informanter, og det finnes flere metoder innunder den etnografiske «paraplyen» for å få tilgang til disse. Primært vil denne oppgaven nytte en kombinasjon av to av disse metodene, nemlig auto-etnografi med og videoobservasjoner. Dette kapittelet vil derfor gi en presentasjon av disse, for å så å forklare hvordan kombinasjonen kan nyttes i oppgaven.

### *Auto-etnografi*

Den neste underkategorien oppgaven vil benytte seg av er det auto-etnografiske perspektivet. Hovedgrunnen til dette valget er at meningsdannelsen i et auto-etnografisk prosjekt virker å ligge tett opp til det som foregår i et kunstnerisk utviklingsarbeid, da den primære kilden for begge metodene er forskerens egne praksis og utgangspunkt (Baarts, 2012). Auto-etnografi åpner for at forskeren kan bruke av egen subjektiv erfaring og forståelse, og utnytte en eventuell posisjonering i eget forskningsfelt.

Auto-etnografien vokste frem som en del av den representasjonsproblematikken forskningsmiljøene ble oppmerksom på i løpet av 80-tallet, og som er nærmere beskrevet i oppgavens presentasjon av sosialkonstruktivisme. Tanken om forskerens ufravikelige påvirkning på egen forskning grunnet sosial posisjon og kulturell tilhørighet førte til økt bevissthet rundt den refleksjonen og innsikten en slik posisjon faktisk kunne bringe med seg (ibid.).

I følge Barbara Tedlock ble auto-etnografi som metode blant annet utviklet i håp om å kunne forminske noe av skillet mellom det private og det offentlige verdensbildet (Tedlock, 2011). Dette skulle oppnås ved å kombinere det utover-vendte blikket fra etnografien med det innover-vendte blikket i auto-etnografien, og med det forandre mål fra distanse, objektivitet og nøytralitet til å heller søke nærhet, subjektivitet og engasjement (ibid.).

På denne måten ville forskeren også, med overlegg og intensjon, vedgå det faktum at han eller hun var en deltaker i den kulturen forskningen foregikk i. Tedlock oppsummerer denne ideen slik:

«Autoethnography at its best is a cultural performance that transcends self-referentiality by engaging with cultural forms that are directly involved with the creation of culture.» (Tedlock, 2011, s. 467)

Men selv om metoden på sitt beste kan oppnå et slikt resultat, har det negative potensialet i en slik tilnærming ofte blitt trukket frem. For det kan kanskje virke litt underlig å legge så mye vekt på subjektet og potensiale for kulturell skapelse i et forskningsfelt som fremdeles virker å være opptatt av generalisering og objektiv kunnskap. Norman Denzin er en av dem som trekker frem det vanskelige møte med feltet:

«Some charge that autoethnographers do too little field work, have small samples, use biased data, are navel-gazers, [...] Others say it is bad writing. Some contend it reflects the work of a writer who sits in front of a computer, never leaving a book-lined office to confront the real world.» (Denzin, 2014, s. 70)

Likevel fremstår Denzin som en av metodens fremste advokater. Han velger nemlig å se på denne faglige splittelsen som en styrke heller enn et problem, og argumenterer for at et auto-etnografisk prosjekt ikke bør forstås som verken ren etnografi eller ren litteratur, men heller en kombinasjon og mellomting, som trekker på kvaliteter ved begge, og legger seg et sted midt mellom de to (Denzin, 2014).

Med andre ord kan ikke et auto-etnografisk prosjekt dømmes ut fra det faglige rammeverket som er etablert for de to grenene det er basert på, men må sees som et utenforliggende felt mellom de to. Ved å gjøre dette grepet er denne metoden egnet til å oppnå målsettinger som ligger utenfor de to opprinnelige delenes rekkevidde.

I denne oppgaven vil auto-etnografien, selv om det kanskje finnes spor etter dens metoder i hele prosjektet primært være tilstede i empiri-kapittelet og analyse-kapittelet. Dette fordi disse delene forteller om den svært personlige utviklingen av det kunstneriske prosjektet, og tar for seg refleksjoner og argumentasjoner som ikke ville stå godt i en streng akademisk innramming.

## Observasjon

Observasjon, eller enkelt forklart, det å se på mennesker eller sosiale fenomener for å forstå dem bedre, ligger naturlig nok som en viktig grunnsten i det meste av forskning. Men det er også en ganske presis, målrettet og godt teoretisert måte å gjennomføre studier på. En av tingene det er skrevet mye om, er, evnen til å betrakte noen eller noe i en bestemt situasjon uten selv å være med på å påvirke denne nevnte situasjonen.

Dette temaet står også sentralt når Pirkko Rautaskoski skriver om observasjonsmetoder i et kvalitativt forskningsperspektiv (Rautaskoski, 2012). Her peker hun på at forskerens refleksivitet kontra -objektivitet som et av de sentrale spørsmålene feltet tar opp. Dette speiler oppgavens ønske om å oppnå en refleksiv og aktiv rolle i observasjonen av objektene som blir undersøkt. Rautaskoski presenterer også observasjonspraksiser som en naturlig del av en etnografisk undersøkelsesprosess, gjerne i kombinasjon med intervjuer eller spørreundersøkelser, da spesielt ofte i form av videoobservasjoner. Jeg vil videre følge opp disse to punktene som relevante for oppgaven, hvor en subjektiv innsamling av videomateriale vil stå i fokus.

Fra den nevnte teksten kan det være godt å ta med seg en logisk slutning forfatteren gjør når hun argumenterer for et observerende fokus i et etnografisk prosjekt:

«Vi tar som utgangspunkt at vi har å gjøre med empirisk materiale, det vil si at vi forsøker å forholde oss til fenomener som utspiller seg i den materielle verden (og ikke bare i forskerens hode). Vi kan således forutsette at empiriske metoder er nødvendige for å forsøke å fange inn de fenomener vi interesserer oss for i forskningen – vi trenger ikke stille spørsmålet:

«Hvorfor observere?»» (Rautaskoski, 2012, s. 83-84)

Det forskende blikket trengs for å produsere data til analysene. Men siden målet i denne oppgaven heller knytter seg til å dokumentere de pre-refleksive dataene Henk Borgdorf snakker om i kapittelet om kunstnerisk utviklingsarbeid, trengs det en måte å fange dette umiddelbare blikket på. Her har valget falt på videokameraet som observasjonsmetode.

### *Video som observasjonsmetode*

I den etnografiske forskningstradisjonen er Hubert Knoblauch en av dem som har skrevet frem muligheter og problematikker knyttet til video som forskningsmedium. I boken «Video Analysis», som han selv var med på å redigere, skriver Knoblauch om video nærliggende det

etnografiske prosjektets kjerne, da både lyd og bildeproduksjonen det fører med seg er observatoriske i en grunnleggende etnografisk forstand (Knoblauch, 2009).

I sitt kapittel om «Videography» i *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, gjør han sammen med René Tuma poenget at videokameraet kan produsere en spesielt fokusert form for etnografi. De to peker på at kameraet har en form for fokus i egen forstand, gjennom både linsens utvalgte fokuspunkt, brennvidde og innramming, men tilbyr også en konkret «sosio-teknisk» konstruksjon av datamateriale, blant annet gjennom dens reduksjon fra tre til to dimensjoner. Dette gjør scenen mer tilnærmelig for etnografisk analyse.

Det er blant annet denne reduksjonen i dimensjoner, i tillegg til kameraets evne til å skape en avgrenset billedflate som gjør mediet egnet til å produsere den type data denne oppgaven er ute etter. I tillegg til muligheten til en intuitiv håndtering av selve kameraet, vil filmens evne til å spilles om og om igjen gi mulighet til å trekke ut noen av de refleksjonene som gjøres i og ved hjelp av blikket.

I sin bok «Relasjonell Estetikk» skriver også Nicolas Bourriaud om bruken av video i samtidig kunstpraksis. Han forklarer at «I kunsten betyr og beviser videoen virkeligheten, den konkretiserer en praksis som noen ganger er for vag eller for spedt til å kunne begripes direkte» (Bourriaud, 2007, s. 109). Denne boken og dens teorier vil diskuteres nærmere videre i oppgaven, da Bourriauds teorier rundt sosial meningsdannelse vil bli viktig for arbeidets argumentasjon. Allerede her ser vi likevel en kobling mellom videoarbeidet og den sosiale muliggjøringen som ligger i mediet.

### *Subjektivitet i etnografiske perspektiv*

Antakelsen om kameraets egne subjektive plassering står viktig i både kunst og forskningsaspekter, og er noe denne oppgaven vil ta nærmere for seg i gjennomgangen av relevant teori. Men også i forskningen, og spesielt i etnografiske metoder, står subjektiviteten sentralt. Denne subjektivitet bør ifølge Sarah Pink håndteres som et sentralt aspekt når det kommer til etnografisk kunnskap, tolkning og representasjon (Pink, 2009, s. 23). Dette subjektive vitenskapssynet speiler også det sosialkonstruktivistiske perspektivet, samt grunntankene i det kunstneriske perspektivet og målsettingen.

Denne formen for forskning krever også en bevissthet rundt den representasjonen av virkeligheten den fremstiller, og forskerens kulturelle plassering i denne representasjonen.

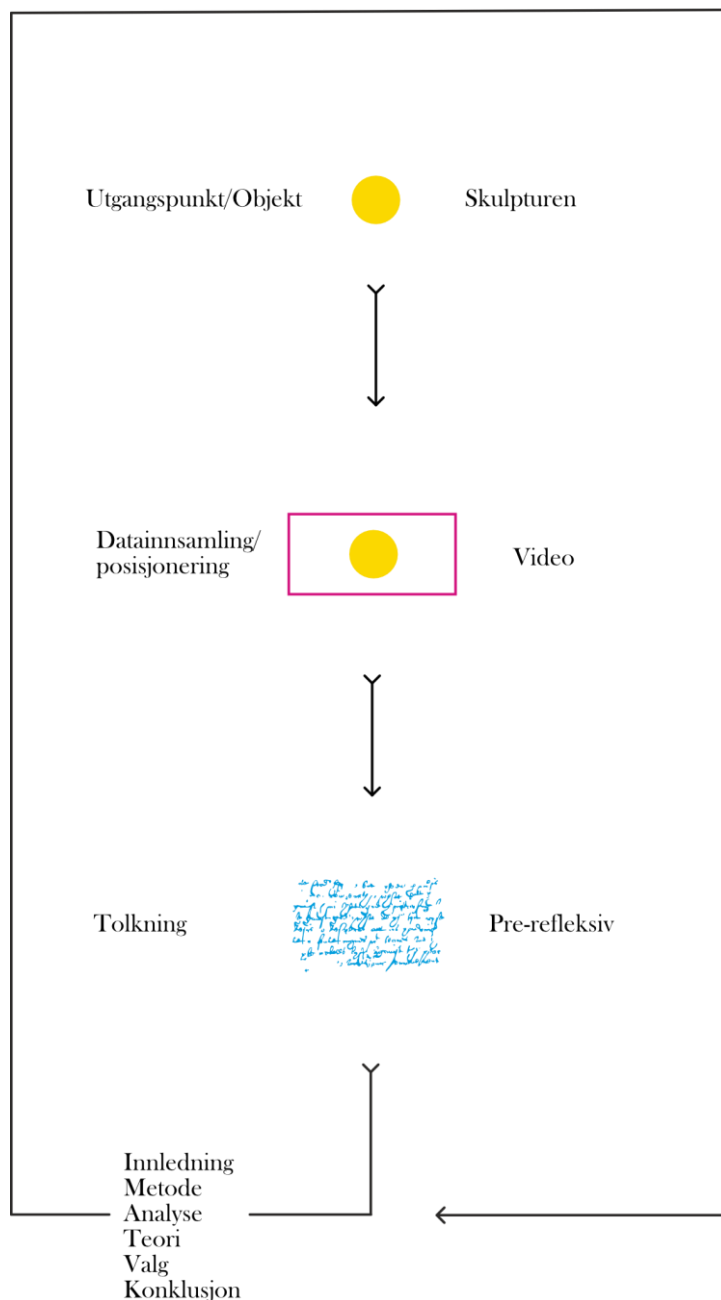
Dette blir spesielt viktig i en oppgave som denne, da den vil nytte seg av observasjoner og videoobservasjoner for å danne datagrunnlaget analysen vil baseres på. Det virker derfor som en både nyttig og ryddig prosess å kombinere de visuelle metodene med auto-etnografiske perspektiver, og sammen se på disse som utgangspunktet for det kunstneriske utviklingsarbeidet jeg presenterte tidligere.

Dette vil si at prosjektet blir strukturert med et kunstnerisk utviklingsarbeid som helhetlig, overrekkende plassering, og ved å nytte en subjektiv og skapende inngang i observasjonsarbeidet (gjennom en fotografisk tilnærming), vil det etnografiske arbeidet derfor ta form som en sammensmelting av visuell etnografi og autoetnografi. Deretter vil analysen ha en åpen, fortolkende form, i det håp å ikke overtolke eller miste noen av de «urefleksive» inntrykkene som kom ut fra videoarbeidet.



## Forskningsdesign

Å posisjonere seg selv midt i forskningen på denne måten, og å legge såpass mye vekt i både datainnsamling og analyse på metoder med så åpne strukturer, gjør at det etter hvert har blitt viktig å bygge oppgaven på en relativt tradisjonell måte for at jeg skal kunne opprettholde en akademisk oversikt og kontroll. Selv om det er utforskende og subjektive data jeg tar tak i har det derfor blitt viktig å se på de forskjellige elementene som bestanddeler i et enkelt forskningsdesign. Jeg har derfor kommet til følgende oversikt:



Som denne modellen tilsier har oppgaven skulpturen som sitt empiriske objekt, både fysisk, visuelt, strukturelt og analytisk. Deretter samler jeg inn de visuelle dataene fra skulpturene gjennom videoens innramming. Dette posisjonerer meg også som forsker, og gir et utgangspunkt for tolkning og analyse. Videoen produserer på mange måter et rom og en ramme for meg å skrive oppgaven i, både i konkret og metaforisk forstand.

Selve formen på teksten vil være strukturert ut fra et sterkt ønske om å selv fremstå som aktiv og tilstedeværende i egen forskning. Viktigheten av en subjektiv posisjonering som forsker har i løpet av prosjektet blitt mer og mer tydelig, det å være bevisst egen rolle gjennom det å stå som kunstner, formidler og akademiker og dermed være uløselig knyttet til de observasjonene som gjøres. Det er derfor verken naturlig eller ønskelig å gjemme dette bak en objektiviserende fasade. Dette valget er også koblet til både det vitenskapsteoretiske grunnlaget til de metodene som er brukt gjennom oppgaven, i tillegg til at subjektiv posisjonering i konstruksjonen av mening er et grunnleggende tema, og står til grunn for mye av teorien jeg drar på, både i kunstfeltet, pedagogikken, og de prosjektene som ligger mellom dem.

Den siste bestanddelen av oppgaven er, som illustrert med firkanten rundt oppsettet i figuren, de formelle delene av oppgaven, altså det som trengs for å posisjonere materialet som en reel akademisk oppgave, det være etablering og begrunning av problemområde, teori, metode, introduksjon og konklusjon og den mer formelle drøftingen av de dataene som ble funnet i analyseprosessen. Denne delen vil også forsøke å svare på hovedproblemstillingen, mens de tre ikonene i midten, altså det kunstneriske utviklingsarbeidet, primært løser sine egne problemstillinger. De vil deretter bli analysert som helhet og eksempel for å komme frem til hovedmålet.

Teksten vil altså deles inn i separate seksjoner, som hver speiler sin problemstilling. Først presenteres segmenter i datamaterialet som sammenfaller med de to underproblemstillingene. Disse danner et praktisk-teoretisk grunnlag for det kunstneriske utviklingsarbeidet og gjennom svarene dette gir, vil det bli mulig å bruke disse funnene for å argumentere for hovedproblemstillingen i oppgaven.



## **Teori**

*This space and time peculiar to the image is none other than the world of magic, a world in which everything is repeated and in which everything participates in a significant context.*

**(Flusser, 2000)**

## Offentlig kunst

I denne delen vil jeg presentere grunnleggende teori rundt offentlighet, offentlig kunst, og perspektiver rundt dette. Jeg vil videre knytte det sammen med tanker om meningsdannelse og deltakende praksiser, som igjen kan sees i sammenheng med tanken om sosialt engasjert kunst og kunstverket som pedagogisk prosjekt.

Hva er det med offentlig kunst som gjør at den er mer relevant å utforske i et kunstnerisk utviklingsarbeid enn for eksempel et samtidskunstverk? Et slikt vil kanskje være stilt ut ved en seriøs institusjon, med høy produksjonsverdi, og tale sin kunsthistoriske sak og posisjon tydelig gjennom institusjonens egne formidlingskanaler. En slik galleribasert og samtidig kunst kunne ha vært et naturlig sted å begynne, men grunnet en del grunnleggende faktorer, kan det være interessant å heller legge vekt på det til dels smale, men også svært omdiskuterte feltet «offentlig skulptur».

Dette gjøres hovedsakelig grunnet noen nøkkelfaktorer som vil være sentrale i oppgavens mål og problemområder, samt gi grunnlag for diskusjoner som strekker seg ut over kunstverket direkte, og inn i det samfunnet det er i kontakt med. Disse elementene er hovedsak knyttet til tid, sted og representasjon, men også meningsdannelse, politikk, subjektivitet og flere andre faktorer. Denne delen av oppgaven vil gjøre en rask presentasjon av noen av disse elementene.

### Definisjoner

Det finnes selvsagt en lang rekke forskjellige typer offentlig kunst. Hva og hvilke verk og prosjekter som faller inn under et slikt begrep er flytende, og vil variere ut fra definisjon av både kunstbegrepet og ikke minst hva som utgjør en offentlighet. Her kan vi først ta for oss kunstbegrepet.

For å holde ting nært og relevant, kan det være greit å se til den norske kunstsosiologen Dag Solhjell for en konkret og praktisk definisjon. I boken «Det Norske Kunstfeltet», som Solhjell i 2012 gav ut sammen med Jon Øien, diskuterer han det sosiologisk betingede kunstbegrepet i forhold til det samfunnet og den debatten det tradisjonelt figurerer i (Solhjell & Øien, 2012).

Han prøver gjennom dette å innsnevre og konkretisere sitt eget forskningsfelt, uten å komme med avgrensninger i forhold til god, dårlig, høy, lav, interessant eller uinteressant osv. Gjennom dette kommer han til to forskjellige konklusjoner: Den første, relativt brede

konklusjonen, er at kunst er «(...) alt som underlegges kunstrelevante handlinger,» (s.18). Denne kan likevel virke noe uklart, da det er usikkert hva som legges i «kunstrelevante handlinger».

Den andre definisjonen er dog mer konkret, og sier at «alt som noen peker på og gjør til gjenstand for smaksdommer som kunst.» (ibid.) Dette begrunner han med at om den kunstneriske kvaliteten til et objekt ikke lenger er viktig å diskutere, har diskusjonen strengt talt flyttet seg ut av kunstfeltet, og objektet kan dermed ikke lenger orienteres innenfor dette.

### *Offentligheten*

Vi har dermed et rammeverk for kunstbegrepet, men offentlighetsbegrepet er vel så filosofisk og uregjerlig. Institusjoner som for eksempel KORO (organ for forvaltning av kunst i offentlig rom, underlagt Kulturdepartementet), opererer på sine nettsider med svært enkle, praktiske definisjoner, tett knyttet til egne oppgaver. De bruker for eksempel fraseringer som «... fellesarenaene hvor folk ferdes og oppholder seg.» (KORO, u.å.) for å definere egne ansvarsområder. Det kan derfor være nyttig for den videre oppgaven å se litt nærmere på mer grunnleggende definisjoner om begrepet.

Her kan det være greit å se nærmere på teoriene Hanna Arendt har formet rundt offentligheten. Sammen med et knippe andre teoretikere, utgjør Arendt en form for teoretisk base når det er snakk om temaet offentlighet. I motsetning til mer struktur-orienterte teoretikere, er Arendt mer opptatt av de subjektive og filosofiske sidene av denne offentligheten. Hennes teorier og drøftinger blir stadig tatt opp, og flere andre teoretikere i oppgaven har i sine respektive tekster vist tilbake til henne.

Arendts oppsummeringer i hennes *Vita Activa*, forklarer offentligheten i to enkle, men likevel betydningsmettede poenger:

«Det betyr for det første at alt det som trer frem for allmennheten og er synlig og hørbart for alle og enhver, og på den måten er av størst mulig offentlighet», samt at «Begrepet offentlighet betegner verden selv, for så vidt som den er det vi har felles, og som sådan adskiller seg fra vårt private område i verden, det stedet som vi kaller privateiendom» (2012, s. 64).

Det offentlige er altså det som er tilgjengelig for alle, ikke bare, som det virker viktig for Arendt å understreke, i forhold til verden rent fysisk, men også det indre, følelsesmessige som

er kun vårt eget, og som er umulig å formidle i sin helhet. Med det i tankene tegner hun offentligheten som et metaforisk bord, som knytter oss sammen i vår tilstedeværelse rundt det, men som likevel hindrer at vi «faller over hverandre» (2012, s.65).

Med andre ord er den offentlige kunsten ikke bare den vi alle har tilgang til, rent fysisk, men også den som knytter oss sammen gjennom sosial interaksjon, og som vi selv er med på å skape (eller gi muligheten til å skapes) gjennom samfunnsmessige interaksjoner. I denne sammenhengen kan man se begrepet «offentlig kunst» som den kunsten vi som innbyggere ikke bare ubegrenset har fysisk tilgang til, men som vi også, gjennom politiske og byråkratiske prosesser har, eller i det minste burde ha, en viss form for påvirkningskraft over. Dette inkluderer all kunst som eies og forvaltes av statlige eller kommunale organer, etater eller organisasjoner, og utgjør størsteparten av den kunsten vi omgir oss med.

### *Nyere perspektiver på offentlig kunst*

Når man tenker på offentlige kunstverk er det svært enkelt å se for seg gamle, patinafargede rytterskulpturer, monumenter, vakre dyreskulpturer eller minnesmerker. Kanskje en også får en eim av litt utilgjengelige, modernistiske mastodonter eller en gammel byste som står gjemt litt godt inne i en gjengrodd hekk. Selv om noen av disse stereotypiene vil følge oppgaven videre i ganske stor grad, kan det på dette tidspunktet være nyttig å se nærmere på hva som faktisk foregår i offentlig skulptur, og hvordan vi kom dit.

Nå er det på ingen måte slik at all offentlig kunst verken er gammel, ment å være representativ for en hel befolkning, tiltenkt permanens i byrommet, eller i det hele tatt er opptatt av konsensus. Her i Norge kan en helt konkret ta utgangspunkt i for eksempel Per Gunnar Eeg-Tverbakks prosjekter innad i offentlige institusjoner (intervensjoner), eller mer sosialt rettede prosjekter som «Future Farmers» i Bjørvika, eller «Future Library», initiert av den internasjonalt anerkjente samtidskunstneren Katie Paterson.

I tillegg finnes det en rekke antologier og publikasjoner som omtaler offentlig kunst og dens status og virke i dagens kunstmiljø. Her kan en for eksempel trekke frem Claire Dohertys «Out of Time, Out of Place: Public Art (Now)», som setter seg fore å gjøre rede for dette område av kunstverden, og den utviklingen (eller mangel på sådan) som har skjedd i samfunnets blikk på kunst i offentlig rom (Doherty, 2015).

Hun trekker frem kunstnere og kunstverk som Alfredo Jaars «The Skoghall Kunsthall» fra 2000, hvor han brenner en modell av en imaginær kunsthall, med bruk av materialer produsert i og av det lokale samfunnet; Agnes Denes «Wheatfield in New Yorks Battery Park», hvor hun plantet to dekar med hvete på en landflekk kun et steinkast fra Wall Street og Downtown New York (vistnok verdt nesten halvannen milliard dollar), eller Doris Salcedos «Shibboleth», hvor en stor mengde mennesker ble invitert til å danse vilt og uhemmet til musikk fra egne hodetelefoner inne i et galleri (Doherty, 2015).

### *One Place After Another*

Mange av disse perspektivene henter Doherty fra kurator og kunsthistoriker Miwon Kwons inflytelsesrike tekst om offentlig kunst, «One Place After Another» (Kwon, 2002). I denne boken, som setter seg fore å gjøre en oppsummering av stedsspesifikk og offentlig kunst fra fenomenet dukket opp på 60-tallet og frem til i dag, presenterer hun blant annet en tredeling av paradigmer eller tilnærminger hun mener å identifisere gjennom denne perioden (Kwon, 2002, s. 60). Den første er «Art-in-Public-Places», som på mange måter minner om den tilnærmingen vi har blitt vant til her i Norge. Den består stort sett av kunst som plasseres ut i omgivelsene, uten å nødvendigvis ta hensyn til hvordan kunstverket og miljøet rundt kommuniserer og fungerer sammen.

Dette blir ifølge Kwon i mange tilfeller speilet av kunstnerens egen mangel på interesse for hvor og hvordan kunsten plasseres. Eksempelvis siterer hun Henry Moore, som helst ser at egne skulpturer henvender seg til åpen og tom himmel. Moore påstår i følge Kwon at han aldri forholder seg til sted når han lager en skulptur, men heller først finner en passende skulptur om et oppdrag skulle by seg. I disse tilfellene skal skulpturene helst ikke forholde seg til miljøet rundt, men heller trekke mot den åpne himmelen, sjøen, eller andre tomme landskap som kan gi den kontrastene den trenger (ibid.).

Den andre tendensen presenteres som «Art-as-public-spaces», og omfatter kunst som tilstreber en designrettet og funksjonell posisjon i urbane landskap. Den kunne gjøre seg nytte som offentlig møblement eller struktur, arkitektoniske eller landskapsbaserte konstruksjoner. Målet var ifølge Kwon å gjøre kunsten mer tilgjengelig og relevant for offentligheten, og satte i mange tilfeller funksjonelle verdier over rent kunstneriske eller «measured its aesthetic value over use value» (Kwon, 2002, s. 69).



### Intervensjoner

Denne tendensen til å bytte ut kunstens egenverdi med en form for nytteverdi, er angivelig det som skal ha inspirert skulptøren Richard Serra til å lage sin etter hvert legendariske «Tilted Arch» på Federal Plaza i New York. Verket, som besto av en enorm stålplate plassert slik at den blokkerte det naturlige gangløpet for tusener av reisene hver eneste dag, skapte en voldsom debatt. Det ble da også fjernet etter en større rettsak i 1989. Serras skulptur blir sett på som en helt ny vending i den offentlige kunsten, og satte den konfronterende og sosialt definerende kunsten bokstavelig talt på kartet i New York City. (Kwon, 2002, s. 78-79)

Noen av argumentene for at «Tilted Arch» ble fjernet, var at den ifølge kritikerne ikke representerte den gjengse befolkningen, og var et stygt og påtrengende element i det som tidligere visstnok hadde vært en aktiv plass. Den var rett og slett ikke en god representant for den befolkningen som mente de hadde krav på å kontrollere det offentlige rommet den opptok. Hvem som utgjorde denne «befolkningens stemme», kom i følge Kwon mindre frem enn det kanskje burde. (ibid.)

Som følge av Serras monumentale og kontroversielle form for stedsspesifisitet, skjedde det et nytt paradigmeskifte, hvor Kwon trekker frem den svært sosialt engasjerte og politisk aktive Suzanne Lacy som en av hoveddrivkreftene. Lacy, som senere også etablert seg som en viktig teoretiker og debattant i egen forstand, stod i dette tilfellet bak det enorme prosjektet «Culture In Action», et temporært og sosialt engasjert utstillingsprogram arrangert i Chicago i 1993. Dette er et av startskuddene for den tendensen som Claire Doherty snakker om, det Lacy selv kalte for «New Genre Public Art».

Dette sees på som en helt ny form for stedsspesifikk tendens, og en ny måte å tenke rundt temporalitet og meningsdannelse. Som Lacy selv sier det:

«What exists in the space between the words public and art is an unknown relationship between artist and audience, a relationship that may itself be the artwork.» (Kwon, 2002, s. 105).

## Meningsdannelse

Denne delen av oppgaven vil gå nærmere igjennom en mer generell forståelse av meningsdannelse rundt både kunst generelt, og offentlig kunst spesielt, og vil forsøke å knytte tendensene diskutert i forrige kapittel tilbake til de offentlige skulpturene. I og med at noe av premisset for oppgaven ligger i at meningsdannelsen i skulpturene som er valgt ut, oppstår i det betrakteren selv aktivt leser de bildene den danner. Men for å forstå litt nærmere hva som legges i dette begrepet, vil det være nyttig å gå litt nærmere inn i kunst- og bildeteoriens oppfattelse om hvordan mening dannes rundt kunst og bilder generelt.

Et eksempel på tidlige tanker rundt denne meningsdannelsen, finner vi et interessant eksempel på i en relativt tidlig, men også storstilt forekomst av offentlig kunst i Oslo. I 1901 gir maleren Frits Thaulow en storstilt gave til Kristiania by, nemlig Auguste Rodins skulptur «Mannen Med Nøklene». Denne skulpturen, også kalt den modige borger fra Calais, skulle for all overskuelig fremtid stå som et vakkert monument, og et definerende kunstverk i byens gater.

Det å sette opp en skulptur i offentligheten var likevel problematisk, da som nå. Det skal ha rast en opphetet debatt, og flere skal ha uttrykt misnøye med at en fransk kunstner skulle få en så sentral plass i Norges hovedstad. Thaulov selv skal kommet med tilsvaret at «Den brave borger fra Calais har intet med Kristiania å gjøre, intet med friheden, med Eidsvold eller Norge. Han skal bare staa der og være god kunst.» (Sørensen, 2009).

Men, som oppgaven videre vil gå nærmere inn på, er det ikke nødvendigvis mulig å sette frem en offentlig skulptur, og så tro at den ikke skal representere noe som helst. Om ikke annet danner den et bilde, både gjennom sin utforming, sin plassering og sin historie. Dannelsen av slike idébilder står sentral i tanken om meningsdannelse, og har lange røtter i filosofi og kunsthistorie, men også, naturlig nok, i det man kan kalle billedteori.

### Billedrepresentasjon

Som introduksjon kan det være greit å starte med den amerikanske akademikeren W.T.J. Mitchell, da hans tekster rundt bilder og tegn klargjør en del vesentlige elementer. I forordet til boken «What do Pictures Want?» (Mitchell, 2005), gjør Mitchell for eksempel et sentralt poeng av skulpturens plassering på et gitt sted, som en illustrasjon for sitt argument om at bilder kun i ordets aller strengeste forstand begrenser seg til de firkantede objektene man

skulle finne på å henge på veggen. For bilder, om en strekker ordet en smule lenger, vil også figurere i absolutt alle former for media en kan tenke seg, det være tradisjonelle eller moderne (Mitchell, 2005).

I videre forstand kan altså bilde-begrepet brukes om hele situasjonen der bildet har gjort sitt inntog, med alle de inkluderende faktorene som skulle følge med. Dette kan for eksempel innebære hvordan været er, hva klokken skulle være, hvilken politisk situasjon verden befinner seg i, eller ikke minst hvem det er som ser bildet (eller i dette tilfellet statuen), og hvilke forutsetninger og erfaringer vedkommende har med seg inn i nettopp denne situasjonen. Som Mitchell senere sier:

«A picture, then is a very peculiar and paradoxical creature, both concrete and abstract, both a specific, individual thing and a symbolic form that embraces totality.» (Mitchell, 2005, s. XVII)

I denne oppgavens tilfelle kan vi med andre ord slutte at det vil finnes to typer billedrepresentasjoner i de skulpturene som undersøkes. Det finnes en konkret variant, i bronse, stål eller zink, og det finnes en utvidet variant, som tar inn alt av kontekst og foranderlighet i seg. Det er dette som blir skulpturens symbolske bilde, og det er dette bildet som utgjør den samfunnsmessige koblingen, samt blir problematisk når man ser på kunstverket som representativt for en felles offentlighet.

### *Billedmessige Bedrageri*

Representasjonsbegrepet står sentralt i det meste av kunstproduksjon, da store deler av kunsthistorien virker å ha dreid seg om hvordan eller hvorvidt kunstverket representerer en gitt virkelighet. Begrepet henviser til måten vi konstruerer mening om verden rundt oss ved hjelp av bilder eller språk (Sturken & Cartwright, 2009, s. 12), og er selvsagt svært tett knyttet til den kunstneriske prosessen og historien.

En av de aller mest konkrete problematiseringene av representasjon i kunsten, dukker opp gjennom René Magrittes maleri fra 1929, hvor han maler en enkel men forseggjort pipe, hvor han under skriver den svært påståelige teksten: «Dette er ikke en pipe». Selvmotsigelsen er kun overfladisk, og ved nærmere øyesyn blir det selvsagt opplagt at det på ingen måte finnes noen pipe i maleriet, kun bildet av en. Vi er dog blitt så vant til å legge den billedlige

representasjonen så tett opp til den reelle tilstedeværelsen (i det minste i retorisk forstand) at det slår oss som en paradoksal påstand.

Eksempelet er tydelig nok til å bli stående som det selvsagte eksemplet på bildets «bedrageri», som Magritte selv kalte det, og brukes som eksempel i sentrale verker av alt fra John Berger til Lisa Cartwright og Marita Strukens bok om visuell kultur, fra hvor jeg hentet den overstående definisjonen på representasjonsbegrepet. I etterordet til Michel Foucaults bok med samme navn som Magrittes maleri, argumenterer Knut Ove for essayet som en av de mest sentrale i Foucaults studie av forskjellen på det som sees og det som sies (Foucault, 2001). Ifølge denne teksten er nemlig disse to handlingene basert på to helt forskjellige prosesser. Struken og Cartwright på sin side, legger frem påstand om at Magrittes maleri eksemplifiserer kunstneres trang til å bryte med de konvensjonene for og definisjonene av representasjonen som ligger iboende i samfunnsstrukturer. (Ibid. s.14-15).

I tillegg til maleriet av en enslig pipe, trekker de to frem (i liket med Foucault), den andre versjonen av Magrittes maleri, navngitt «De To Mysteriene», hvor en kan se det første bildet hengt på et staffeli, med en lik, men mer svevende og uklar pipe figurerende i bakgrunnen. Her introduserer Magritte et nytt lag med referanser, hvor maleriet faktisk refererer til det opprinnelige maleriet som igjen refererer til en pipe som egentlig ikke eksisterer, og bygger dermed videre på det intrikate nettet av semiotiske problemer han har opptegnet. Den opplagte, men likevel interessante slutningen de to forfatterne gjør, er at du selvsagt ikke kan plukke opp denne andre pipen for å røyke den. En kan dog heller ikke henge opp bildet av pipen som står i forgrunnen, selv om den på mange måter ligger nærmere virkeligheten enn den uklare iterasjonen gjør. En avbildning av denne typen kan rett og slett ikke gi en total opplevelse av objektet.

### *Stabile eller ustabile bilder*

Det er interessant hvor godt Magrittes eksempel sammenfaller med tidligere nevnte Mitchells bilde-teorier. Mer konkret kaller han denne problematikken for «The image-picture relation», hvor «Picture» altså står for den smale, konkrete billedformen, mens «Image» står for den utvidede (Mitchell, 2015). For å holde styr på de to, kan det være nyttig å tenke på en artists «Image». Dette begrepet omfatter på ingen måte bare artistens musikk eller kunst, men også måten vedkommende uttaler seg, kler seg, hvor og med hvem vedkommende blir sett osv.

Mitchell introduserer sin forklaring til dette forholdet med en frase som er meningsløs både på tysk, fransk og norsk, men som på engelsk gir et klart innblikk i begrepsproblematikken: «You can hang a picture, but you can't hang an image» (Mitchell, 2015, s. 16).

Han forklarer altså bildet som det som «overlever objektet». Selv om skulpturen skulle forsvinne, vil bildet av den altså leve videre, om ikke annet rent kunsthistorisk. Men her er det også viktig å huske på at Mitchell altså bruker bildebegrepet i en svært bred forstand, hvor alt som er rundt, bak og i relasjon til selve skulpturen også blir en del av selve billeddannelsen.

### Kontekstforandring

Selv om en skulptur ikke forandrer seg stort rent fysisk over store tidsperioder, er den kontekststyrte, politiske eller samfunnsmessige billedrammen på tross av dette, i evig foranderlighet. Den er både den samme skulpturen i den fysiske billedforstanden, men forandret i den idemessige. Det er noe av dette John Berger tar for seg mot starten av sin bok *Ways of Seeing* (Berger, 1972).

Berger påpeker at bilder i første omgang ble laget for å mane frem det som skulle være fraværende, men at det gjennom historien raskt ble tydelig at disse bildene skulle ha en tendens til å overleve de tingene de avbildet. Spesielt gjaldt dette bilder og ikoner som ble nedtegnede i kunstverk og andre visuelle manifestasjoner. Dette omfattet for eksempel politiske bilder, symboler på makt og rikdom, religiøse tegn og monumenter, eller øvrige representasjoner på ideer eller grupper.

Om en skulptur skal forventes å representere eller gi mening for befolkningen den utgjør en offentlighet sammen med, må det altså ta hensyn til dens iboende meningsforanderlighet i forhold til skiftende kontekster. Samtidig blir denne formen for meningsdannelse en egen del av skulpturens innhold, da den som historisk monument viser til en differanse mellom det samfunnet som var da, og det samfunnet som er nå. Det billedlige innholdet blir påvirket av mellomrommet mellom da og nå, eller som Berger sier: «History always constitutes the relation between a present and its past» (Berger, 1972, s. 11).

### *Subjektiv meningsdannelse*

Videre mente også Berger at etter kameraets inntog radikalt forandret måten vi så på bilder, og tankene om bildenes originalitet og helligdom. Han sluttet at menneskets introduksjon til

kameraet, og da spesielt videokameraet, gjorde at det visuelle ble uløselig festet til tiden det ble sett i: «What you saw, was dependent on where you were and when. What you saw was relative to your position in time and space» (Berger, 1972, s. 18). Han trekker også frem at denne muligheten til å kopiere bilder, ødelegger bildets unike posisjon, og erstatter den av et fragmentert meningsinnhold, som ikke lenger har den autoriteten det en gang hadde.

Det gjør også at hver eneste betraktning fremstår unik og subjektiv. Det at enhver erfaring og tolkning, eller for å bruke et mer spesifikt begrep, meningsproduksjon, kan sees som individuelle, utgjorde forståelig nok et vesentlig paradigmeskifte innenfor kunstteorien og kritikken. Spesielt er denne debatten spunnet rundt det fotografiske mediet, da det i sin fremvekst ble sett på som grunnleggende objektivt, og så virkelighetsnært som det var mulig å komme.

### Fotografiet og forfatteren

Etter hvert som både fototeori og filosofi utviklet seg, slo denne myten sprekker. For noen måtte jo stå bak kameraet, og peke linsen i en eller annen retning. Noen måtte jo trykke på utløseren. Et godt eksempel på dette var William Eggelston, som i sin fotografiske praksis aktivt valgte nærmest innholdsløse motiver, men ofte med unike perspektiver og visuelle fremtoninger og farger. Dette virket å sette betrakteren ut av sin ordinære synsvinkel, slik at vedkommende så verden på en litt annen måte.

Plutselig handlet ikke fotografiet om det objektive, men heller muligheten for forflytning, forskyvning av blikket og presentasjon av en aktiv, styrende fotograf.

En av de mest siterte og omtalte tekstene i denne sammenhengen, kommer fra den franske strukturalisten Roland Barthes. I 1968 gir han ut det etter hvert berømte essayet «The Death Of The Author», hvor han argumenterer for at det tross alt er i betrakteren at «trådene» samles, og teksten (eller i dette tilfellet kunstverket) kan leses i den konteksten det faktisk sees i:

«To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. [...] The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination.» (Barthes, 1968, s. 44-45)

Videre i teksten påstår Barthes også at en tekst (eller et bilde) i ytterste instans er sammensatt av flere «tekster», samlet gjennom flerfoldige kulturer og lesninger, og at alt først kan tolkes når de lander i leseren. Han argumenterer altså for en nærmest fristilling av kunstverket, hvor kunstneren er helt fjernet, og verket er helt uladet før møtet med betrakteren.

Denne åpenheten i måten bilder produserer mening på, oppsummeres ganske godt av Sturken og Cartwright, i det de to greier ut om hvordan meningene i bilder og kunstverk faktisk finner veien fra verket selv og frem til den betrakteren som leser det:

«Images generate meanings, yet the meaning of a work of art (...) do not, strictly speaking, lie within the work itself, where they were placed by the producer waiting for the viewers to find them. Rather, meanings are produced through the complex negotiations that make up the social process and practices through which we produce and interpret images.» (2009, s. 49)

Et interessant resultat av dette, er at denne formen for meningsutveksling gir en helt annen dynamikk mellom de forskjellige partene i møtet mellom kunstner, verk og betrakter. For det er med andre ord ikke lenger slik at kunstneren har mulighet til å skjære igjennom med en uimotsigelig påstand om hva verket mener og betyr. Den makten er ikke lenger sentralisert. Men kanskje burde heller ikke kunstneren ønske seg tilbake til en slik tid, for potensialet som ligger i tilskuernes makt, har potensiale til å tilføre kunstverket noe selv ikke kunstneren kunne tenke seg til.

### *Samarbeidet mellom kunstner og betrakter*

Denne endringen i dynamikken mellom kunstner og betrakter blir videre utviklet av filosofen Jaques Rancière, i det han tar tak i problemstillingene rundt maktstrukturene skapt av dette hierarkiet. I boken «Den Emansiperte Tilskuer», legger han nemlig til grunn dette møtet mellom, i hans tilfelle, teaterets tilskuer og det som foregår på scenen – og tegner et paradoks i det at selv om teateret er avhengig av sin betrakter for å overleve (og skape mening overhodet), blir betrakteren på ingen måte tillagt verken autoritet eller frihet. «Å være tilskuer er å være adskilt fra både viteevne og handlekraft» (Rancière, 2012, s. 10). Muligheten blir derimot å lage et nytt premiss for dette møtet; Hvis publikum kan anerkjennes ved at deres blick er det aktive, fortolkende, kan kunstverket heller sees på som et forslag, eller nærmest

som et slags utkast, som betrakteren kan ta imot og skrive om som han eller hun ønsker, opphøye eller forkaste.

På denne måten blir kunstneren fremdeles en faktor i ligningen, og en slipper det tilløpet til kunstnerisk anarki som kunne skimtes i Barthes' essay, men fremdeles unngå den låsingen av verkets potensial og lesing som en autoritær forfatterposisjon vil føre med seg. I tillegg legger denne posisjonen opp til et svært fruktbart samarbeid mellom kunstner og betrakter, hvor det Ranciere kaller «Den uvitende lærers paradoks» (Ibid. s. 27) også kommer til spille, og læreren (eller kunstneren i dette tilfellet) kan lære bort noe til eleven som han/hun selv ikke kan. Med andre ord kan det produseres øyeblikk og kvaliteter som læreren/kunstneren aldri kunne forutsett:

«Kanskje nettopp tilskuerne vil vite hva som må gjøres, forutsatt at fremføringen trekker dem ut av deres passive instilling, og gjør dem om til aktive deltakere i en felles verden. (...) Selv om dramaturgen eller iscenesetteren ikke vet *hva* de vil at tilskueren skal gjøre, vet de i det minste en ting: De vet at tilskueren må *gjøre noe*, komme seg over avgrunnen som skiller passivitet fra aktivitet.» (Ibid. s.23-24)

Dette fruktbare møtet mellom kunstner, kunstverk og betrakter, hvor deltakeren får komme inn å ta del i kunstverkets tilblivelse, er en tendens som etter hvert får et solid fotfeste i kunstmiljøet, blant annet hjulpet frem av konsepter som relasjonell estetikk, deltakerbaserte kunstprosjekter, og sosialt engasjert kunst. Disse involverer også et økt fokus på noen av de pedagogiske prinsippene som lå Rancière nært, og det virker derfor naturlig å legge fokus på koblingene mellom kunst og pedagogikk. Han har nemlig blitt stående som en viktig teoretiker i begge feltene, og utgjør derfor et godt eksempel på fellestrekkene mellom de to, hvor hans tanker om frigjøring blir stående som en viktig.

## **Kunst, utdanning og formidling**

Det finnes, som nevnt, klare koblinger mellom kunst og formidling, hvor det emansipatoriske prinsippet fremstår som sentralt. I og med at både kunst og utdanning er sett på som viktige komponenter i et velfungerende demokratisk samfunn, er det viktig at de begge innehar en form for offentlig deltakelse. Men det finnes også flere sammenfall mellom feltene.

Videre vil derfor oppgaven ta for seg noen av de viktigste historiske og teoretiske koblingene mellom disse to feltene. Det vil gjøres ved å først trå tilbake til problematikkene rundt



offentligheten og representasjon vi var innom i tidligere kapittel, og da gjennom Giroux og Biestas formaning om en offentlig pedagogikk av og for folket. Deretter vil det gjøres en presentasjon av pedagogikkens vektlegging av demokratiserende og frigjørende prosjekter gjennom teoriene til John Dewey og Paolo Freire.

### *Den demokratiserende pedagogikken*

Tanken om løsrivelse fra den institusjonaliserte samfunnsstrukturen som tidligere har dominert står sentralt i tanken om pedagogikken som demokratiserende, på lik linje med tenkningen om kunst. Dette taes opp av Henry Giroux i hans tekst «Public Pedagogy as Cultural Politics» (2000/2011), hvor han ser et stort politisk potensiale.

Giroux mener det offentlige pedagogiske prosjektet har muligheten til å redefinere måten vi ser på politiske strukturer, til den grad det forandrer de politiske strukturene i seg selv. Han plasserer også pedagogikk som en av de definerende prinsippene for sosial forandring. Det utfordrende i Giroux' teorier ligger i at denne pedagogikken skulle kunne befinne seg både inne i og utenfor de allerede tradisjonelle utdannende rammeverkene.

Det han beskriver er en utdanning og pedagogikk som må treffe befolkningen der de er, i det de gjør, og som må være tilstede i den faktiske meningsdannelsen som foregår i deres hverdag. Det er i nettopp disse rommene at denne meningen blir antatt, og hvor dens innhold blir omstridt. For det blir i dette tilfellet den kritiske pedagogikkens jobb å belyse hvordan bestemte meninger får fortrinn foran andre i lys av den historiske konteksten de befinner seg i, og dermed blir mer «legitime» representasjoner av virkeligheten enn andre.

Denne pedagogikken må altså finne sted utenfor de vanlige institusjonene, men heller finne sted i det offentlige rommet der meninger dannes og formidles; museer, media, bedrifter og så videre. Det fremstår viktig for Giroux å påpeke at det finnes en sterk iboende politikk i disse feltene, som heller ikke på noen måte står tilbake for den «virkelige» politikken som finner sted i de mer tradisjonelt makthavende fora.

### Offentlig pedagogikk

Teoretiseringen rundt begrepet blir blant annet fulgt opp av Gert Biesta i hans tekst «Making Pedagogy Public: For the Public, Of the Public or in the Interest of Publicness?» (2014).

Biesta, på sin side, opplever Giroux som analytisk og teoretiserende, og ønsker seg en mer

handlingsrettet og direkte forståelse av offentlig pedagogikk som begrep og praksis. Han er i tillegg interessert i diskusjonen rundt hva offentligheten egentlig innebærer, og bruker Hanna Arendts ordlegging for å definere denne offentligheten som «a space where freedom can appear» (Biesta, 2014, s. 16).

Han fortsetter med å legge frem en analyse av hvordan han mener offentlige pedagogiske prosjekter kommer til realisering i dagens samfunn, og, ikke så ulikt den slutningen Miwon Kwon kom til innenfor den offentlige kunsten tidligere i oppgaven, lander han på en inndeling i tre forskjellige former for offentlig pedagogikk. De er henholdsvis en pedagogikk «for» offentligheten, altså en instruksjon rettet mot offentligheten for å lære den opp, en «av» offentligheten, altså en som gjennomføres av offentligheten selv i etablerte institusjoner, og en i offentlighetens interesse.

I følge Biesta er denne en mer eksperimentell og åpen pedagogikk som er ment å unnsnippe hierarkiske strukturer i utdanningssituasjonene. Av disse tre er det helt klart den siste som av Biesta trekkes frem som viktig for å kunne oppnå en reell form for frihet, i den formen han leser fra Arendt. Denne siste kategorien er altså en pedagogikk som er mer aksjonsstyrt, og som utføres i offentlig rom uten hensyn til tradisjonelle strukturer. Igjen er likheten til Kwon og Lacys tanker om New Genre Public art påfallende, der begge virker som spontane, politiske og uten noen form for tanker om representasjon eller styring. Det blir i stedet den deltakende og felles utviklede kunsten som blir gjeldende.

### *Underviserens makt*

Biesta argumenterer i sin tekst for at mange av de eksisterende systemene for kunnskapsformidling innehar en grunnleggende skjev maktstruktur, ikke bare innad i institusjonen, men som også reflekterer det solide skillet i samfunnet mellom dem som mener de vet og dem som blir antatt å være kunnskapsløse. Dette henter han blant annet fra teaterpedagog og teoretiker Paulo Freire, som tar opp temaet i sin tekst «Pedagogy of the Oppressed» fra 1968.

Freire er blant annet kjent for en aktiv teoretisering og utforskning av drama og teater som pedagogisk og demokratiserende verktøy, men snakker i denne teksten også grunnleggende om de problemene han ser i det tradisjonelle utdanningssystemet. For i dette finnes det nemlig, ifølge Freire en projisering av uvitenhet; en fremstilling av andre mennesker som om de skulle være ute av stand til å kunne måle seg med dem som mener de har en rettmessig

posisjon i maktsystemet, blant annet på grunn av sin overlegne viten. Dette mener han kan sees på som et tydelig symptom og tegn på en ideologisk orientert undertrykkelse (Freire, 1999, s. 55).

Det at læreren står foran elevene i en særstilling blir i denne teorien et bevis på at elevene er uvitende, og de gir dermed læreren sitt eksistensgrunnlag. Og elevene blir overbevist om sin egne uvitenhet gjennom det faktum at de har en lærer, noe som sementerer makthierarkiet i situasjonen. Det er derimot gjennom dialog og utjevning av denne strukturen at man kan komme frem til et reelt mulighetsrom for elevene.

Først når de evner å si sin egen mening om verden, og får gjenhør for det, vil de kunne ende det Freire omtaler som den «fornedrende aggresjonen» de står ovenfor (Freire, 1999, s. 72). For at dette skal kunne skje, må dog alle deltagere, og det er også hele samfunnets gitte rett å delta, kunne snakke det språket som trengs for å forstå diskusjonen. Det hjelper lite å bli møtt med gjestfrihet og invitert inn i en debatt om man ikke forstår hva motparten skulle argumentere med. I en slik situasjon er vel heller ikke viljen eller motivasjonen for å engasjere seg spesielt tilstedeværende.

### Åpensinnet læring

En annen av de teoretikerne som historisk har stått sterkt innenfor både det estetiske og det pedagogiske fagfeltet, er amerikaneren John Dewey. I sin tekst «Demokrati og Utdannelse» fra 1916 skriver han at det skoleverket han så rundt seg var så opphengt i likhet og uniformitet, samt preget av behovet for eksternt gode resultater, at de hadde mistet evnen til å opptre åpensinnet (Dewey, 1916/2011).

Disse behovene begrenset elevenes synsfelt til den eneste veien underviseren skulle mene var den riktige. Et slikt skolesystem, selv om det lovet (og fremdeles lover) hurtige, konkrete og i stor grad riktige svar, fører, ifølge Dewey, til en pedagogisk metode preget av rigide og mekaniske framgangsmåter. På tross av tilsynelatende effektivitet, vil slike framgangsmåter kunne komme til hindrer for genuin intellektuell åpenhet og interesse.

I denne sammenhengen blir det også poengterert, med et treffende sitat, at «open-mindedness is not the same as empty-mindedness» (Dewey, 1916/2011, s. 30).

Men den mest dramatiske konsekvensen av denne hastige fremskyndelsen av resultat og svar, ligger for Dewey i mangelen på tilstrekkelig tid til å faktisk gjøre en reell erfaring. Om en kun

blir stilt ovenfor et objekt, fortalt at dette objektet er a, b, og c, og så geleidet videre for å gjøre en test på hva man kan om objektet, vil svaret svært ofte bli a, b og c, men forståelsen, tilknytningen og interessen vil ikke ha hatt tid til å sette rot.

I oppgavens neste del vil disse pedagogiske prinsippene settes mer direkte inn i det fagfeltet oppgaven opererer i, nemlig kunstformidlingen i dagens samtid og samfunn.

### *Kunstformidlerens makt*

Problematikken rundt meningsdannelse i formidlingen gjøres svært nær og relevant av tidligere nevnte Dag Solhjell. I en annen av sine kunstsosiologiske analyser, boken «Formidler og Formidlet», tar Solhjell nemlig nært for seg formidlingspraksisen, dens teorier og konsekvenser (Solhjell, 2001). Igjen bruker han første kapittel til å definere problemfeltet, og allerede her finnes noen interessante poenger i forhold til hvordan mening skapes i sammenheng med kunstverket:

«Mitt syn er at kunstformidlingen skaper objektive og objektiverende strukturer som innrammer subjektive erfaringer og handlinger. [Denne boken] er bygget på den overbevisning at kunstformidlere ikke er nøytrale bindeledd mellom kunsten og publikum, men at de alle er med på å påvirke selve det kunstbegrepet som anvendes» (Solhjell, 2001, s. 18).

Solhjell posisjonerer altså kunstformidleren svært aktivt mellom kunsten og de mottakerne som oppsøker dem. Han tegner et bilde av en veldig definerende rolle, og selv om han her påstår at målet er å skape så objektive og tilretteleggende strukturer som mulig, ligger det også i utsagnet at kunstformidleren er uløselig knyttet til den kunsten vedkommende prøver å formidle.

I tillegg tegner han en oppdeling av dem som opplever kunsten, hvor han påpeker at det for å få fullverdig innsikt i hvordan kunstverket opererer, er det nødvendig å ha innsikt i hvordan kunstverket og «kunstverden» fungerer. Om man ikke har denne kunnskapen og erfaringen fra tidligere, er man med andre ord nødt til å lene seg på en kunstformidler for å få et innblikk i denne verdenen. Han mener også kunstformidlerne selv blir en del av den rammen kunstverket leses i. De blir en del av formidlingen, og dermed på en måte også en del av kunstverket (ibid.).

Denne antakelsen virker å stemme på et billedteoretisk plan, der alt som inngår i konteksten er relevant for meningsdannelsen, men spørsmålet blir i så fall om hvorvidt betrakteren i det hele tatt er i stand til å skille disse to fra hverandre. For selv om en som formidler forsøker å stille seg selv i bakgrunnen, for å formidle kunstverket på best mulig måte, er det ikke sikkert dette oppfattes hos betrakteren. Om man i utgangspunktet har lite innsikt i kunstneriske metoder, er sannsynligheten for at man klarer å skille den meningen formidleren gir fra den opplevelsen en selv får fra verket, liten.

Dette fører også Solhjell til konklusjonen at «Formidlere utøver makt» (Solhjell, 2001, s. 19), og at som all annen makt bør den ytes med gjennomtenkt myndighet ovenfor publikum, kunstner og situasjon. Kunstformidlere bør altså i så stor grad det er mulig «synliggjøre – flagge – den innflytelse de har over kunsten, kunstnerne og deres publikum, og ikke skjule den.»

Dette kobler altså teoriene tilbake til oppgavens mål om å danne et emansipatorisk felt, med et kritisk syn på meningsdannelsen i kunstner og formidlerrollen, og rommet mellom disse.

## **Empiri**

*I want the public to be inside a brain in action.*

**(Hirschhorn, 2004/2006)**

## *Introduksjon*

Empirien i dette prosjektet består primært i utviklingen av det praktisk-estetiske arbeidet, og det kunstneriske utviklingsarbeidet som er bygget rundt dette. Derfor vil denne delen av oppgaven gå gjennom dette steg for steg, og forsøke å tegne et presist og nært bilde av hva denne prosessen har inneholdt, samt hvor prosjektet endte opp.

På grunn av den svært tette tilknytningen til egen rolle i datainnsamlingen har det blitt naturlig å i denne delen av oppgaven tilstrebe en større ærlighet rundt egen subjektivitet i produksjonen av dette materialet. Som følge av de grunnleggende vitenskapelige strukturene som foreligger i kunstnerisk utviklingsarbeid som metode, og som jeg har forklart tidligere, vil en analyse av slikt egenprodusert materiale naturlig introdusere forskeren som aktiv deltakende i denne produksjonen. På grunn av dette vil denne presentasjonen og den påfølgende analysen foregå med et auto-etnografisk utgangspunkt, med en større tilstedeværelse av det akademiske jeget.

Det hele begynte som tre litt tilbaketrukne skulpturer, gjemt bort i all offentlighet, plassert rundt i Oslo by. Det endte som en videoinstallasjon, tre enkeltstående, spesialbygde stativer med tilkoblede skjermer og hodetelefoner. Tre saktegående, nesten stille bilder, rullende i jevn frekvens, med en lang og flytende tekst fremført i rolig tempo som bakteppe, hvor en stemme prøver å oppsummere hva det er som sees i bildet. Det eneste av info gitt utover dette er teksten i begynnelsen av videoen:

«Disse undersøkelsene er intuitive, fotografiske undersøkelser av offentlige kunstverk. Den oppleste teksten er en umiddelbar og ukritisk tolkning av dette videomaterialet. Teksten er kun redigert for å passe innlesningen.»

For å kunne bedre forstå de dataene forskningsprosjektet er basert på, virker det nødvendig å gjøre en nøye gjennomgang av det arbeidet som blir stående som dets datamateriale.

Empirien det er tatt utgangspunkt i utgjør i hovedsak det kunstneriske utviklingsarbeidet, og mer spesifikt det praktiske arbeidet som er gjennomført i dette. På grunn av dette arbeidets dynamiske natur, har det blitt viktig å ikke bare presentere det ferdige resultatet i seg selv, men også prosessen som ledet opp til dette. Her redegjøres mange av de kunstneriske valgene som er tatt i løpet av den perioden dette arbeidet har blitt utviklet.

Det å jobbe med videoene, teksten, installasjonen og prosessen har vært et svært prosessuelt arbeid, og uten noen klar erindring om hvor jeg kom til å ende opp ved prosjektets slutt.

Derfor ser jeg det å tillegge redegjørelsen av denne prosessen en personlig og åpen tilnærming som nødvendig for å oppnå en akademisk gjennomsluktighet. Gjennom prosessen har jeg i stor grad latt valgene i prosessen styres av en kunstnerisk rettet bevissthet, med en teoretisk orientert retning i bunn.

Sentralt i denne forskningsprosessen står selve den praktisk-estetiske delen av arbeidet. Dette har vært et mange-faset prosjekt, som underveis har formet mye av oppgaven. Jeg vil gå igjennom de forskjellige delene av prosjektet som ble skissert i forskningsdesignet, og forklare litt av disse, samt gjøre rede for de mediale og praktiske valgene som er tatt. Til sist vil jeg også gjennomgå konkret hvordan det praktiske arbeidet faktisk tok form, og den ferdige formen som ble presentert i utstillingen.

## **Offentlig kunst**

For å ta den første avgjørelsen først, ble valget om å fokusere prosjektet på en serie offentlige kunstverk tidlig klart. Dette var for meg i første omgang et ganske overraskende valg i seg selv, da jeg ikke har hatt nevneverdig omgang med offentlig kunst tidligere, annet enn det hver og en av oss gjerne har i gatene rundt omkring i byen. Den erfaringen jeg tidligere har hatt med formidling har enten skjedd i klasserom eller på museum, da i hovedsak med søkelys på samtidskunst. Men i inngangen til prosjektet åpnet det seg en mulighet, en interesse og et teoretisk nedslagsfelt som gjorde at de offentlige skulpturene ble interessante å undersøke.

Utgangspunktet for prosjektet, å kombinere mine kunstneriske erfaringer fra skole og utdanning, med de pedagogiske og formidlende aspektene fra klasserom- og museumsarbeid, fikk i første omgang utslag som et forprosjekt. Ønsket var å finne et kunstverk som egnet seg for å gjennomføre et bredt utvalg forsøk på praktisk rettede forsøk på bearbeidelse og formidling. Her viste det seg at spørsmålet om tilgjengelighet fort ble introdusert. For selv om samtidskunsten i museet gjerne kunne synes mer umiddelbart relevant, gjorde konteksten det vanskelig å arbeide, presentere og gjøre det tilgjengelig.

I tillegg ble det raskt tydelig at det å jobbe med offentlige kunstverk hadde flere fordeler. For det første fantes det svært lite formidling om disse verkene fra før. Spesielt eldre skulpturer i byrommet har ofte en tendens til å ha blanke ark i formidlingen. Dette er riktignok heller ikke noe jeg har inntrykk av at folk etterspør, da disse ofte er en naturlig del av det bybilde folk er vant til. Dette ble en mulighet til å ikke bare tilføre en formidling der denne ikke virket å



finnes, men også å kunne danne egne historier og fortellinger gjennom disse, som ikke trengte å ha en distinkt by- eller kunsthistorisk kobling.

I bakhodet har jeg alltid betraktet offentlig kunst som relativt problematisk, og ofte svært ortodoks i fremstillingene. Når en skulptur først er plassert ut, virker det som om den får en permanent status, den er nå en del av byen til evig tid. Den får lov til å definere stedet den står på så lenge den makter. Dette tidsaspektet resonerte også med de teoretiske interessefeltene rundt meningsdannelse og representasjon som jeg tidligere har tatt opp.

## Skulpturene

### *Løveflokk*



Slik startet det praktiske prosjektet altså med den første skulpturen. I valget av denne var flere av premissene satt. Den var offentlig, den var forkommen, den var svært ordinær. En løveskulptur jeg gikk forbi ved veien, og bet meg merke i, primært på grunn av den litt tilbaketrukkne og mystiske fremtoningen dens. Den virket medtatt og gammel, og virket som om den hadde stått der for alltid. Den hadde på mange måter sitt eget lille revir, der inne mellom trærne. En løvemor med hennes unge, stående fremoverlent mot byen.

Jeg fikk lyst til å fortelle historier om den, om alt den hadde sett og gjort, om alt den hadde opplevd. Den ble det blanke arket som jeg kunne fylle med mine historier. Det var på mange måter ikke så viktig hvem som hadde laget den, eller hva vedkommende hadde lagt i dette. De ideene kunstneren måtte ha lagt i den, virket å være forduftet for lenge siden.

I det jeg kom tilbake til kontoret valgte jeg likevel å utforske noe av bakgrunnen dens, av ren nysgjerrighet, og det viser seg at dens datering til 1891 gjør den til en av Oslo kommunes aller eldste skulpturer. Det eneste utover dette jeg finner ut om den, er at den var donert som en

gave til byen, og at den i det den ble montert ikke bare hadde en unge, men to. En av dem har med andre ord forduftet i løpet av den perioden skulpturen har stått på sin plass.

Alle disse elementene førte med seg en form for mystikk jeg ønsket å ta tak i. De to neste skulpturene ble derfor valgt ut på det grunnlaget å inneha en form for iboende historie eller meningsdannende element, samtidig som de virket uvillige til å dele av sin informasjon.

Denne første skulpturen fikk dermed etter hvert med seg to andre. Prosessen med å velge dem ut ble styrt av denne fascinasjonen for de skjulte historiene i skulpturen, og gjerne komplimenterende kvaliteter til den løveskulpturen som allerede var med.

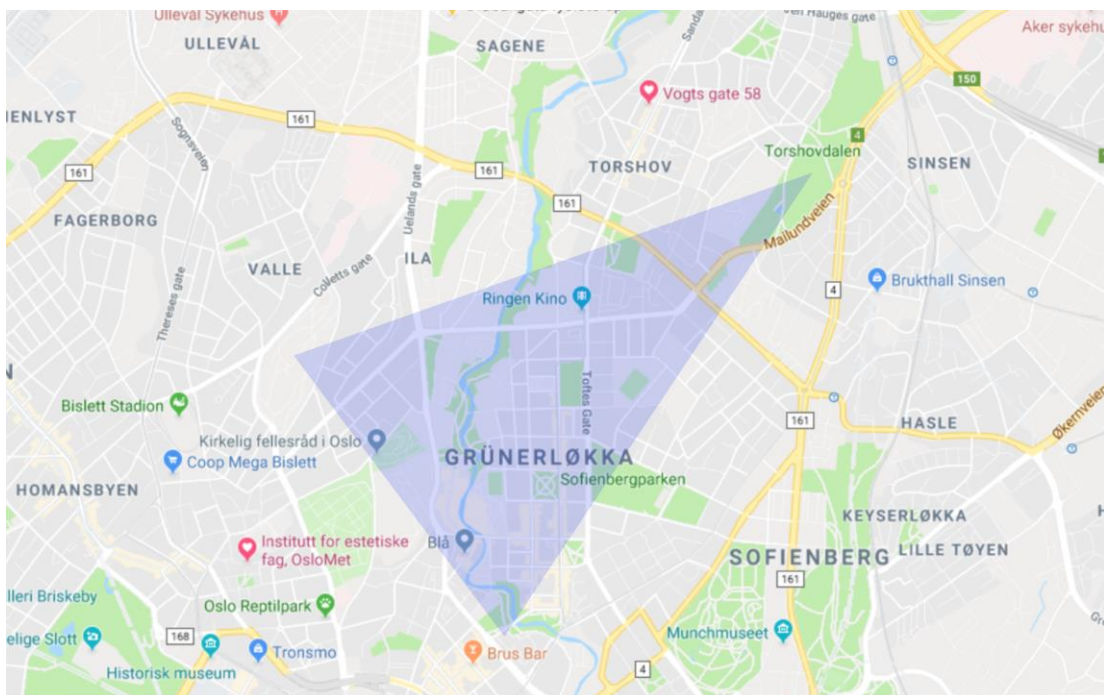
Det endelige valget falt på to svært forskjellige skulpturer, plassert på forskjellige steder i Oslo sentrum. Det ble også et mål at de tre skulle kunne sees på som representative for mye av den offentlige kunsten vi omgir oss med til daglig. De tre stammet i tillegg fra forskjellige tidsperioder, med påfølgende kunstneriske og politiske baktepper. De har dermed forskjellige kvaliteter og problematikker knyttet til seg.

De tre som ble med i det endelige utvalget var:

«Løvinne med unger» av H. Stuetzer, plassert på St.Hanshaugen

«Bølge» av Arnold Haukeland, plassert på Ankerstorget.

«Hodet N.N.» av Marianne Heske, plassert i Torshovdalen.



De tre er alle svært tilgjengelige i sine respektive miljøer, de er alle tydelige representanter for sine perioder og tradisjoner, og oppfyller også til dels forskjellige funksjoner i byrommet. Felles for alle tre er også en tradisjonell og gjenkjennelig formfaktor, og en form for permanens i byrommet.

### *Bølgen*



Arnold Haukelands bølge ble i utgangspunktet tiltalende fordi den virket å være over gjennomsnittet usynlig i det daglige livet. Skulpturen står på et tungt trafikkert område midt i Oslos sentrumsjerne, men har så lenge jeg har bodd i byen aldri skilt seg nevneverdig ut før jeg aktivt begynte å se etter offentlige kunstverk. Dette var også inntrykket jeg fikk av de fleste jeg snakket med om den. Den strengt modernistiske formen gir lite fra seg om den ikke må, og glir med sin grå form rett inn i omgivelsene i området. Den følte interessant som studie-objekt, på grunn av sin litt malplasserte men likevel stolte fremtreden.

Den speilet også det litt mystiske vesenet jeg møtte i løveskulpturen. Det var mer eller mindre ingenting å oppdrive om informasjon om den på internett, verken med tanke på formidling eller spesifikk informasjon. Navneplaketten sier bare noe om navn og kunstner, ikke en gang årstall er spesifisert. På grunn av lignende skulpturer antar jeg den er laget mellom 1980 og 1983, men jeg er på ingen måte sikker.

Her stanset også min etterforskning av egen vilje, for i og med den nesten imøtekommende åpenheten i å betrakte disse skulpturene som åpne, rene og visuelle, ble deres foregående historie mindre viktig. De skulle betraktes visuelt og tolkes på det grunnlaget.

## *Hodet*



Dette ble også tilfelle med det siste valget. Marianne Heskes hodeskulptur i Torshovparken er ganske ulike de to andre, men virker likevel å speile dem. Der løveskulpturen representerer en klassisk, figurativ tradisjon uten tydelig behov for kontekstualisering, og Haukelands Bølge har en modernistisk trang til å avstå fra en slik, har Heske gjerne blitt omtalt som konseptkunstner. Denne merkelappen har en tendens til å denotere et strengt fokus på den omliggende konteksten for å finne mening i verket, men Heske har likevel virket tilbakeholden i informasjonen om den.

Skulpturen er relativt ny, den ble satt opp i parken i 2014, som en del av Sparebankstiftelsens prosjekt «Skulpturstopp», ment å bringe kunst av høy kvalitet ut i områder der denne ikke vanligvis finnes (Skulpturstopp, U.Å.). Dermed finnes det riktig nok noe mer formidlingsmateriale om denne, men i og med at Heske selv har holdt på at verkets betydninger må forbli åpen, finnes det her en annen type åpenhet, nemlig en konseptuell åpenhet. Det at kunstverket er udefinert virker nesten å bli en del av verket i seg selv. Det går på denne måten godt inn i de to andre verkenes opplevde «blanke ark» modus.

Dermed var de tre skulpturene representative for hver sin tidsperiode, hver sin kunsthistoriske kontekst og hver sin måte å være tilbakeholdne med egen meningsdannelse på.

## **To prosesser**

De tre skulpturene var nå samlede, og prosjektet var i gang. Målet var at det til slutt skulle ha en visuell, intuitiv form, for å på denne måten speile litt av de «Pre-refleksive» prosessene som kunstneriske utviklingsarbeid bygger på.

For å oppnå dette trengte jeg en måte å bearbeide de skulpturelle arbeidene på, som jeg slapp å tenke igjennom, noe som bare lå i fingrene. Målet var å bare kunne nærme seg skulpturen, for så å nærmest gjennom muskelminne kunne prosessere de dataene og opplevelsene jeg møtte der.

Her landet jeg altså på to forskjellige prosesser jeg tidligere har jobbet mye med, for å kunne ha den nærheten og tryggheten i prosessen som trengtes for å kunne koble meg sammen med subjektet. De to jeg landet på var derfor fotografi (eller mer spesifikt videografi), og tekst.

Skulpturene dannet utgangspunktet for en prosess hvor jeg først gjør en utforskende studie med videokamera, som igjen produserer et materiale jeg kunne bearbeide gjennom tekstlig og teoretisk utforskning.

Det initiale videoarbeidet hadde flere funksjoner utover en ren verks-analyse, da primært ment å være en umiddelbar og intuitiv forming av mitt blikk på skulpturen. Dette setter min tilstedeværelse og opplevelse som forsker i sammenheng med det skulpturelle arbeidet. Videomediet tilfører også nye dimensjoner og problemstillinger i forhold til for eksempel tid og sted. Deretter fulgte en tekstlig analyse for å forsøke å prosessere, betrakte og bli mer bevisst på egne valg og eget blikk slik det ble formet i videoarbeidet.

### *Videoen*

De tre videoene begynte som fotografisk utforskning, men utviklet seg raskt til å bli mer meditative i sin form. Fra et forsøk på å bli kjent med skulpturene ble det hele mer performativt, da det hadde en tendens til å følge litt det samme mønsteret hver gang. Alltid gjennomført alene, med det samme utstyret, noen ganger tidlig på morgenen, andre ganger sent på kvelden, men alltid i en egen mental sone. Vinklene, lengden på opptakene, posisjoneringen og fokus var alltid intuitivt, men med mål om å gjøre en bred presentasjon av de enkelte skulpturene, samtidig som det fotografiske materialet i seg selv var interessant.

Valget av kameraet og foto som medium, kom for det første gjennom behovet for noe som konkret og objektivt plasserte meg i sammenheng med skulpturene. Like fullt la dette også til rette for en konkret bearbeidelse, prosessering, og subjektiv vinkling av skulpturene, nemlig videokameraet.

Den grunnleggende debatten rundt subjektivitet og objektivitet i fotomediets historie er noe som lenge har opptatt og fascinert meg, og potensialet i å blande sammen det akademiske og det skapende i et fotografisk arbeid slo meg som spennende. Kameraet fører med seg sin egen form for objektivitet, men, som jeg også har diskutert tidligere i oppgaven, innehar også en evne til å dokumentere og konkretisere det subjektive blikket.

De separate opptakene i videoen varte stort sett mellom et halvt og ett minutt, tatt opp på stativ, og med få unntak så stillestående som mulig. Fokus var primært statisk, brennvidde og vinkling variert for å få frem mest mulig interessante fotografiske bilder.

Her ble altså videoens natur som repeterende og tidsbasert et verktøy for å kunne hente ut noen av de refleksive observasjonene og tolkningene som var gjort gjennom den visuelle utforskningen av materialet, samt utførelsen av selve filmingen.

### *Tolkningen*

Den neste delen av prosjektet er en tekstlig gjennomarbeiding av det datamaterialet som kommer frem gjennom videoprosessen. Denne teksten ble utformet nærmest som en transkripsjon av videoen, og hadde som mål å ta opp det kunstneriske utviklingsarbeidets egne problemstillinger.

Måten denne teksten ble skrevet på tok utgangspunkt i videoverkenes natur. Ved å dra nytte av videoens natur som repeterende og tidsbasert materiale, samt selve opptakenes relativt korte og stillestående natur, ble det mulig å vurdere hvert enkelt opptak (eller tagging, som det ble kalt i tekstmaterialet), i rask repetisjon helt til det var produsert nok tekst om det til at noen av de iboende tendensene og karakteristikkene i klippet var kommet til syne.

Denne delen av utforskningen var også basert på en fascinasjon for mediets dualistiske natur. Jeg har i flere år vært opptatt av det paradokset tekst som medium innehar, da det på samme tid fremstår som ekstremt rigid, logisk og strukturelt, men på samme tid innehar hele menneskehetens poetiske uttrykk, subtiliteter, emosjoner og patos. Den filosofiske motsetningen slår meg som fascinerende.

I tillegg er det problematisk at den fenomenologiske, pre-refleksive utforskningen av fenomener i dette tilfellet faktisk er nødt til å gå innom en form for språklig kognisjon før den kommer til rette. Her har inspirasjonen kommet fra surrealistiske litteratur-praksiser, og da spesielt André Bretons «Les Champs magnétiques», eller «De magnetiske marker», som den er oversatt til på norsk. Her praktiserer Breton det han kaller automatisk skriving, for å nå inn til de kroppslige, pre-refleksive sannhetene (Breton, 1972).

Dette går til kjernen av det surrealistiske prosjektet hans, og i sitt manifest skriver han om surrealistiske praksiser at de er «Pure psychic automatism ... the dictation of thought in the absence of all control exercised by reason and outside all moral or aesthetic concerns» (ibid.) Denne formen for automatisk skriving virker dermed å oppnå en kognitiv automatikk som samsvarte mye med det jeg prøvde å oppnå i det jeg tolket filmene.

### Tolkningen og analysen

Tekst-delen av oppgaven ble også mer komplisert grunnet mediets sammenfall med den teoretiske delen, altså denne skrevde oppgaven. I håp om å separere de to prosessene så klart som mulig blir det automatiske, opprinnelige materialet kun sitert i denne oppgaven i kortere bolker, som utgangspunkt for analyse. I selve det praktisk-estetiske arbeidet blir hele denne teksten presentert, men da som voice-over.

For å separere de to, blir den første teksten omtalt som en tolkning, mens den andre omtales som en analyse. Dette har sitt grunnlag i at den ene er ment å produsere data inspirert av bildene, mens den andre forsøker å forstå hva den første teksten sier.

Det kan også være verd å ta med at den tolkningen som står igjen som datamateriale for analyse, allerede har gjennomgått en filtreringsprosess. I arbeidet med å spille inn voice-over materialet, som i utgangspunktet var en nødvendighet for å naturlig kunne ta med det tekstlige materialet i videoinstallasjonen, ble jeg raskt minnet på hvor fundamentalt forskjellige skriftlige og muntlige tekster kan fremtone seg.

Ved å lese teksten høyt og presist for en så kritisk og avdekkende mottaker som det en mikrofon og et opptak er, ble jeg bevisst på de delene av teksten som ikke hang sammen, var for intetsigende eller meningsomme. Noen følte å være for patosladede til å i det hele tatt kunne leses høyt med selvrespekt og overbevisning.

Valget av redigeringsprosess følger også godt logikken i oppgaven, da det ikke er noen beviste eller faglige avgjørelser som har gjort at deler av teksten er modifiserte, men heller en intuitiv og kroppslig erkjennelse over hvilke deler som fungerer og gir mening, i uttrykkets rette forstand.

Denne formen for redigeringsarbeid oppnådde også en viss poetisk dimensjon, da det ble modifisert gjennom noe så konkret og fysisk som stemmebruken. Det å lese ble redigeringen og arbeidet med det akademiske i seg selv. Stemmebruken, den intuitive utforskningen og det skriftlige arbeidet virket å falle sammen til en prosess.

Den personlige stemmen, som i sin skriftlige form har blitt såpass sentralt i denne oppgaven, fikk her også et mye mer konkret motstykke i den faktiske stemmebruken. I den praktisk-estetiske presentasjonen forsøker denne stemmen å skape en form for nærvær mellom den ikke-tilstedeværende formidleren og betrakteren, gjennom å låne litt av den fortellende stemmens intimitet. Men stemmen blir også her et bindeledd mellom det visuelle og det skriftlige. Innholdet i opplesningen kan altså sies å fylle begge de forskjellige rommene, det tekstlige og det fysiske.

### *Utstillingen*

Som nevnt i introduksjonen til denne delen av oppgaven, endte den praktiske delen av prosjektet opp som en tredelt videoinstallasjon. Hver skulptur viste en ca. 30 minutter lang video. Festet til hver av de tre var også et sett hodetelefoner, som presenterte informasjonen som var skrevet, og deretter lest inn og tatt opp i studio. I tillegg kunne det høres et bakenforliggende lydspor fra skulpturenes plassering.

Det ble et viktig element å la de tre være så frittstående og autonome som mulig, så enkle å ha med å gjøre at man helst kunne la dem stå der alene og rulle i fred, ventende på at noen skulle komme og sette seg, ta plass og dele av det innholdet som fantes. Denne autonomien var ment å speile de tre stillferdige skulpturene på sine plasser rundt i byen. Derfor ble det også viktig å la teknologien bli så usynlig som mulig. Skjermene ble innlemmede i treplater som stod selvstøttet på gulvet, alt annet enn selve video-flaten ble skjult inne i konstruksjonen for å skape et renere og mer fokusert uttrykk.

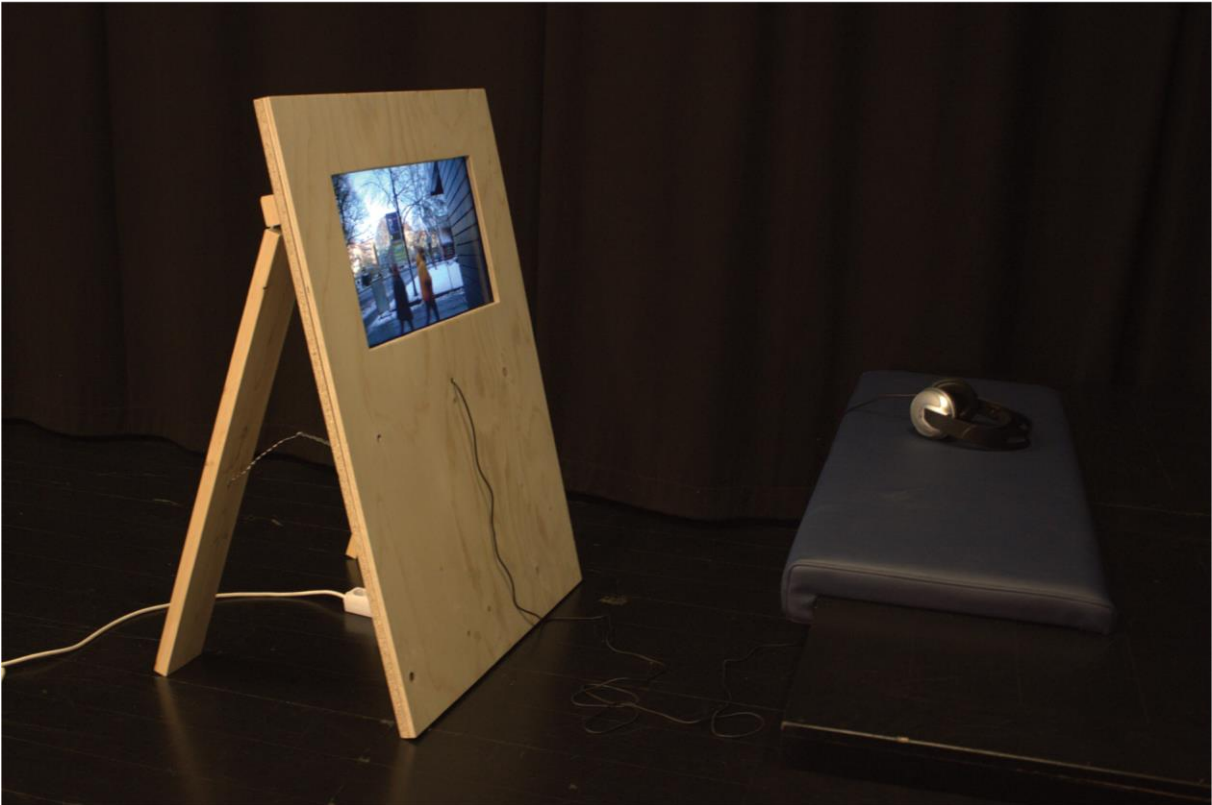
Som avspillingsmedium brukte jeg en påmontert Raspberry Pi enkorts-datamaskin, som inneholdt et program som kun hadde en eneste funksjon; i det maskinen fikk tilført strøm,



ville den starte opp og begynne å spille av videoen, som deretter gikk i loop helt til enheten ble skrudd av igjen. Her var også tanken at det skulle være så enkelt og rent som mulig i avspilling og presentasjon, og selv om disse elementene gjerne ikke var synlige for publikum i betrakningsøyeblikket, ble det for meg en del av helheten i prosjektet. Følelsen av å gi videoene den installasjonen de trengte for å igjen begynne å nærme seg skulpturelle objekter, ble viktig for følelsen av at dette faktisk var et kunstnerisk prosjekt.

Det ble også viktig at selve innspillingen av stemmematerialet var av så høy kvalitet som mulig. Dessverre tillot ikke budsjettet innkjøp av mer enn helt enkle hodetelefoner uten all verdens lydkvalitet, men selve opptaket ble gjort hos Notam, i deres profesjonelle studio, med høy kvalitet på mikrofoner og opptakere. Dette ble viktig da min tilstedeværelse i prosjektet endte opp som denne stemmen, og koblingen mellom meg og betrakteren var begrenset til dette. Derfor var også hodetelefonene et vesentlig verktøy for å øke intimiteten i betraktningssituasjonen.





## Analyse

*We only see what we look at. To look is an act of choice.  
As a result of this choice, what we see is within our reach.*

**(Berger, 1972)**

## Analysens mål og utforming

Denne delen av oppgaven vil gå nærmere inn på de forskningsmessige dataene som fremkommer fra det innsamlede materialet, og dets bearbeidelse. Disse dataene vil i stor grad knytte seg sterkt til det praktisk-estetiske arbeidet, og veie dette opp mot problemstillingene og noe av teorigrunnet for å gi et bilde av det innsamlede materialet, og utgjøre et utgangspunkt for drøftingen. Datamaterialet vil i første omgang analyseres ut fra de to underproblemstillingene jeg har satt for oppgaven, da det er disse som primært knytter seg til det innsamlede datamaterialet, og en sammenknytting med hovedproblemstillingen i oppgaven vil altså først være mulig etter at dette materialet er analysert.

De to underproblemstillingene kan på sett og vis sees på som hypoteser som er fremkommet gjennom arbeidet. For å gjenta, lyder de to som følger:

1. «På hvilke måter kan gjennomføringen av en visuell undersøkelse belyse offentlige skulpturers iboende dynamiske meningsdannelse i møte med egen offentlighet.»
2. «På hvilke måter kan gjennomføringen av en visuell undersøkelse belyse formidlerens rolle som en aktiv del av kunstverkets dynamiske meningsdannelse?»

Det finnes også andre tematikker som kommer frem gjennom arbeidet, og disse vil presenteres og kobles sammen med relevant teori for å kunne danne et bilde av hvilke fenomener som utspiller seg rundt skulpturene.

Som tidligere påpekt er den videoenes tekstlige komponent allerede en tolkning av det visuelle, fotografiske arbeidet. Derfor vil denne delen av oppgaven nå ta seg fore å presentere, kontekstualisere og teoretisere, denne teksten. Dette gjøres med mål om å kunne knytte sammen de spontane og intuitive observasjonene og vurderingene med det fagfeltet og de teoriene de er ment å kommunisere med på et forskningsmessig plan. De tre tekstene vil analyseres hver for seg, for å best mulig få frem de individuelle kvalitetene, forskjellene og likhetene.

Spørsmålene som stilles opp mot hver av de tre tekstene vil i stor grad være de samme, for å se hvordan de tre forskjellige skulpturene åpner for muligheter i denne formen for prosess. Dette gjøres for å forsøke å finne felles egenskaper som ikke påvirkes av subjekt, men som heller er et resultat av selve prosessen, da det er prosessen som er hovedfokus for undersøkelsen i oppgaven.

Hver tekst er delt opp i mindre kapitler, eller «tagninger», hvis nummerering tilsvarer hver eneste gang utløseren har blitt trykket ned. Disse er derfor nummerert fra 1 - 29 i første serie, 1 - 23 i andre og 1 - 48 i den siste. Dette betyr derimot ikke at den siste serien (og dermed skulpturen) har en vesentlig lengre tekst enn den første, men heller det at det har vært flere tagninger i prosessen, og lengre spredning mellom dem som har virket å inneholde interessant nok materiale til å faktisk analyseres.

## **Del 1: Løveflokk**



Løveflokk på St. Hanshaugen var den skulpturen som først kom med i prosessen, og dermed den som gikk inn i tolkningsprosessen med mest etablerte tanker rundt kobling til teori og hva det var som resonerte ved skulpturen i utgangspunktet.

De hovedpunktene som ble diskutert i denne delen av teksten satte søkelys på:

- kameraets tydelige tilstedeværelse i selve observasjonen,
- skulpturens unaturlige representative tilhørighet,
- dynamikken mellom sted og skulptur,
- kunstens dekorative funksjoner,
- skulpturens tidsparadoks,
- offentlig og billedlig representasjon,
- skulpturens egne narrativ,
- kameraets egne narrativ syklus.

## *Kameraets tilstedeværelse*

Et av temaene som går igjen gjennom store deler av tolkningen, er hvor synlig å tydelig selve kameraets tilstedeværelse er i selve videoen. Etter å tidlig i «transkripsjonsprosessen» ha blitt klar over at kameraets egne artefakter, feiltrinn, skakninger og lignende faktisk var et vesentlig element i selve videoen, og at dette kanskje også kunne ha et teoretisk relevant potensial, ble dette en sentral del av arbeidet. Dette blir introdusert allerede i de aller første setningene skrevet av den aller første tagningen:

*Det første glimtet er en feil. Det blir forkastet som en ukonsentrert og flakkende tanke. Det finnes ikke. Det var i utgangspunktet ikke annet enn et tastetrykk, en feil innstilling på kameraet.*

Dette klippet var akkurat dette; et feilgrep. I utgangspunktet bare en manglende innstilling på kameraet som gjorde at opptaket ble avbrutt etter omtrentlig to sekunder, i den intensjon om å bare gå videre og gjøre opptaket på nytt. I seg selv er dette et godt eksempel på at mye av refleksjonene gjort i denne teksten på ingen måte var planlagte, for denne type feilsteg var absolutt intendert til forkastelse. Men når det var festet til video, og dermed kunne spilles av igjen og igjen, viste det seg at det kunne finnes relevans i det likevel, ikke minst fordi det etablerte kameraets ufravikelige tilstedeværelse i betraktningen. Dette var ikke et vanlig blikk, men et blikk som kunne evalueres i detalj, hvor både feilgrep og intensjoner ville kunne bli synlige.

## *Tidsparadokset*

I mange av taggingene blir man også minnet på tiden som tema på flere måter. Den første tar form som det ganske konkrete faktum at skulpturen fremstår svært gammel, samtidig som skulpturen forsøker å forestille et barn.

*For den er virkelig fanget mellom flere tider, denne delen av statuen. Den litt ubestemmelige representasjonen av barndom, med alle de kvalitetene det projiserer, er kanskje hovedbildet som dannes. Så vi står altså igjen med dette bildet av barndommen, til dels basert på løftet om sin egen forgjengelighet når barnet en dag må vokse opp, men som i realiteten aldri vil forandres.*

Her kan det også være interessant å vurdere den offentlige intensjonen ved å sette frem offentlige skulpturer og kunstverk. Kunstverk, når de først er satt opp, er nemlig ment å vare nærmest for evigheten. De skal opprettholdes så lenge det er (økonomisk) forsvarlig. For selv om en kunne håpet på en mer dynamisk tilnærming til akkurat denne praksisen, er faktum at svært mange offentlige skulpturer står i bybildet ualminnelig lenge. Dette virker også å ha mandat i en folkelig opinion om at kunstverkene har grunnleggende verdi fordi de er historiske monumenter og taler om en annen tid.

Bare denne helt enkle faktoren er med på å underbygge det faktum at skulpturen forandrer seg. Det faktum at skulpturen eldes, og dermed tar på seg en annen kappe enn den den ikledde seg da den var ny, om det så bare skulle være tiden i seg selv som utgjorde denne kappen, er aktivt med på å endre meningsinnholdet i skulpturen. Dens «aura» er tett knyttet til dens alder. Riktignok vil dette ikke ha noe å si om man betrakter kunstverket utenfor tiden, som et eget, opphøyet ikon, men hver gang kunstverket blir betraktet – hver gang det blir sett, blir det på nytt plassert i tiden, litt lengre unna der det startet.

### *Fortellingen*

På grunn av at tiden så vidt får tid til å komme til før det blir forkastet, etableres det også en intensjon om at videomaterialet ikke skal sees på som et tradisjonelt filmatisk produkt, for et slikt produkt vil være avhengig av tiden for å skape det narrativ som skal formidles:

*Det står som en introduksjon, en lovnad – men ville aldri eksistert om jeg så på dette prosjektet som et rent narrativt produkt. Det har ikke den formen for tid og utfoldelse som finnes i det tradisjonelle filmatiske universet.*

Dette virker å si noe om prosjektets intensjon, og hva det er som sees etter i selve tolkningsprosessen. Her kan en trekke inn litt av det som var den opprinnelige motivasjonen for å gå i gang med dette prosjektet, nemlig å utforske muligheten for en formidling som unnsnapp noe av den styrte og fargede historiefortellingen som den tradisjonelle museumsformidlingen gjerne er offer for. Dette samsvarer godt med de problemstillingene som Dag Solhjell trekker frem rundt kunstformidlerens posisjon i egen kunstformidling (Solhjell, 2001), og som ble presentert nærmere i teorikapitlet.

Poenger knyttet til historiens struktur og narrativ kommer også tilbake senere i tolkningen av denne filmen, da mot slutten av hele syklusen, nærmere bestemt tagging 29. I den aller siste



av de taggingene som er skrevet om i tolkningen, blir det nemlig poengtert at selv om det ikke er planlagt, virker det å oppstå en nærmest narrativ syklus i de presenterte klippene, og at de ender opp omtrent der de starter, men med en annen forståelse:

*I denne tagningen virker kameraet å bevisst ha plassert seg med vegetasjon mellom seg og skulpturen, som i et ønske om å inkludere naturen i dens fortelling, eller for å kunne trekke seg tilbake, og la naturen på nytt ta overhånd. - Som det siste i en kort serie av utsnitt som trekker seg ut fra skulpturen, blir vi på mange måter tatt tilbake til utgangsklippet*

Selv om litt av håpet skulle være å danne et produkt uten noen iboende lesbart narrativ, og heller utforske subjektene mer fritt og hemningsløst, virker det som om selve den intuitive filmingen, og valget av kameraets posisjonering gjennom landskapet nesten utgjør en fortelling. Den begynner på en side, beveger seg nærmere, gjør en studie, og beveger seg ut igjen, men nå med en slags nyvunnet kunnskap om situasjonen som ikke hadde fantes tidligere.

I tillegg til dette virker det som om den åpne og ukritiske tilnærmingen til de rent formmessige aspektene av tolkningen, førte med seg et mer poetisk og metaforrikt språk enn hva en akademisk analyse kunne ha bidratt med. Dette kan på sett og vis også kollidere med tanken om å fjerne den personlige stemmen fra kunstformidlingen, men gjennom det mer poetiske språket åpner det seg på mange måter et mer ærlig ståsted i forhold til Solhjells problem. Et eksempel på dette finner vi i tagging 4, hvor kameraet har nærmet seg skulpturene, men ennå ikke kommet helt innpå dem.

*Trærne ligger drapert foran de to figurene som et sceneteppes, og jeg ser for meg en stor teatersal, med en skuespillerinne og en spent sønn som er med i teateret for første gang, hvorpå han blir tatt med bort til scenekanten og får lov til å kikke ut mellom forhenget, og utover den enorme tilskuermassen. Men i denne varianten av historien er tilskuermassen fremdeles en enslig barnevogn på vei forbi uten å ha tid til å stanse.*

For som nevnt tidligere, blir det fristende å skrive historier om disse skulpturene. De er som illustrasjoner i en historie som ennå ikke er skrevet. De denoterer noe som ikke finnes. Likevel er de som historier i seg selv, gjennom sin illustrative form. De er dekorative, de skaper en myte om representasjon, verdi og hierarki.

## *Dekorasjonen*

Et av de spørsmålene som etter hvert kom frem i tolkningen var skillet mellom det som var kultur og det som var natur. Dette er i og for seg et naturlig fokus når disse to elementene er det som utgjør mesteparten av bildet som tolkes. Hvordan forholder man seg egentlig til en skulptur i et parkanlegg? Hva er naturlig og hva er fiktivt, og om hele scenen strengt tatt er kultivert og tillaget, hva er det da som føles mest naturlig?

Det første som gjør at spørsmålet om naturlig tilhold og intensjon melder seg, er faktumet at dette faktisk er to løver.

*For hva gjør egentlig to løver her, så langt fra naturlig tilhold?*

Dette poenget blir i teksten tolket blant annet gjennom det konkrete skillet mellom skulptur og natur, metall og organisk materiale.

*Det går et svært skarpt skille mellom hva som er skulpturen og hva som er parkanlegget rundt. Den er plassert der, og det svært bevisst. Den har ingen naturlig forklaring, og det har blitt lagt til rette for dens inntredelse på en måte som også virker å løfte frem den iboende absurditeten i plasseringen. Den er løftet frem, hevet opp på en pdestall, fått navneskilt og datomerking. Den er et fiktivt tilskudd til naturen.*

Det er altså skulpturen i seg selv som virker som det tillagte elementet i denne scenen. Den er fremmed, metallisk, tilgjort og fremstilt. Den har ikke noen naturlig forklaring. Det har selvsagt aldri skjedd at det har vokst frem en sort metallfigur mellom noen trær helt av seg selv. Parken kunne gjerne være mer troverdig i så måte, da trær og blomster og gress faktisk finner sted utenfor, på naturlig vis.

Men likevel, når tolkningen av videoen går disse mytene over i sømmene, er det noe som skurrer i så måte. For parken og blomstene og trærne inngår på mange måter i den samme fiksjonen som det skulpturen gjør. Og kanskje er de også enda lenger fra sannheten enn det skulpturen er, for de er plassert ut og basert på posisjonen som skulpturen i utgangspunktet hadde, og er formet rundt dens eksistens;

*Men om den virkelig er så fiktiv som dette gir inntrykk av, så er det vanskelig å skille mellom dens fiksjon, og den fiksjonen som er dannet rundt den. For blomstene hadde ikke blitt arrangert på denne måten om det ikke hadde stått noen løveskulptur der. Trærne ville ikke hengt slik de gjør, og parken ville fremstått helt annerledes. Men likevel er det skulpturen som oppleves fiktiv, ikke blomstene eller trærne.*

Dette kan leses som det første tilfellet av et spørsmål som kommer tilbake flere ganger gjennom tolkningsteksten, nemlig skulpturens meningsnoterende begrensning, og da spesielt i møte med publikum. For ikke bare er skulpturen en aktiv former av opplevelsen av stedet den står på, men stedet den står på er også en aktiv former av den. Blomstene og trærne er alle aktivt plantet for å løfte frem skulpturen, og kan sees på som forlengelser og forhøyelser av den og dens viktighet, dens posisjon, dens naturlighet og så videre.

I tilfellet med løveflokkene, er dette spesielt tydelig, da intensjonene rundt skulpturen i utgangspunktet virker å primært ha vært dekorativ, på samme måte som hageanlegget generelt. Her er vi altså tilbake til spørsmålet «Hvorfor løver?»

*Det mest nærliggende svaret er at løven er ikke mer gjennomtenkt enn hva blomstene er. Den viser et syn på kunsten som ren og pur dekorasjon. Den denoterer ingenting annet enn vakre former, eksotiske detaljer og skulptørens enestående evner til å klare å produsere noe som tett ligner en løveform.*

Skal man lese denne skulpturen i en samtidig kontekst blir det faktum at løvene er løver likevel et svært sentralt spørsmål. Om man nærmer seg skulpturen med et billedteoretisk blikk, for eksempel basert på de billedteoretiske perspektivene fra Mitchell som er lagt frem i teorikapittelet, vil man bli nødt til å lese kunstverket som inklusivt hele inntrykket man får. Dette vil derfor inkludere spørsmål om eksotisme og representative maktstrukturer, eller som en lesning av datidens tidsånd og kultursyn. Denne kontekstualiseringen endrer seg naturlig nok for hver betrakter, og for hver tidsperiode som settes i kobling med skulpturens utgangspunkt.

## *Interaksjonen*

Mot slutten av tolkningens første del, går teksten igjen inn på det mer konkrete offentlige aspektet ved skulpturen. Her deles denne offentligheten i to deler - den ene kobler seg godt til den delen av denne tolkningen som omtaler kameraets tilstedeværelse, og setter søkelys på speilingen av betrakteren (i dette tilfellet forskeren) i selve overflaten på skulpturen:

*Her kan man for første gang se mitt speilbilde i skulpturens blanke overflate. Jeg blander meg altså ikke med verket kun som videokaper, men også rent fysisk i verkets overflate. Både blikket mitt og dens refleksjon av meg gjøres synlig. Det er nesten som om den ser på meg.*

Denne effekten, som en vel trygt kan anta ikke var en planlagt del av det opprinnelige kunstverket, virker å komplimentere tendensen i en del mer kontemporære prosjekter om å la verkets overflate være med på å dra inn omverden og samfunnet i dens meningsbetydning. Et godt eksempel her er den Indisk-Britiske kunstneren Anish Kapoor, og hans berømte «Cloud Gate» i Chicagos Millenium Park. Her er den speilblanke overflaten ment å trekke inn omverden, og blande sammen bildet av betrakterne med byen, himmelen og alle omliggende elementer. Kunstverket blir derfor først ferdigstilt når en som betrakter trår inn i det, og blir en del av dets overflate. På tross av dets minimale utseende kan det derfor likevel beskrives som sosialt og inklusivt.

Den samme effekten kan man altså merke om en er oppmerksom på betraktningen av flere offentlige skulpturer. Selv om effekten ikke virker å være en sentral del av kunstnerens intensjon, i alle fall ikke om en tar til etterretning at verket er laget i 1892, er mekanismene Kapoor peker på allerede tilstede i løveskulpturen.

Det andre elementet av interaksjon blir i tolkningen omtalt både som mer intrusivt og demokratisk. For skulpturen er unektelig full av bevis på tidligere interaksjoner. I tagging 18 får disse inngrepene et helt tydelig fokus.

*For midt over den ene siden har noen, på et helt uvisst tidspunkt, risset inn det som kan se ut som et navn. Opp ned, bak frem, og i svært utydelige bokstaver. [...] Dette er et personlig tegn. Noen har vert her, og de har ment å gjøre skade på skulpturen.*

I motsetning til de mer abstrakte merkene som dekker skulpturen etter de siste hundre års herjinger, er dette navnet og innrissingen et helt tydelig tegn. Det er lesbart, altså har det en

konkret avsender, og en intensjon. Hva denne intensjonen er kan bare spekuleres i, det være ungdommelig rastløshet og destruksjonstrang, opposisjon eller en trang til å sette sitt eget spor på skulpturens narrativ. Kanskje er det delvis aggressivt, slik angrepene på Barnet Newmans minimalistiske kunstverk en gang fremsto. Kanskje er det noe annet – rastløshet, neglisjering, uhell.

Det kan også nevnes at Asger Jorn var innom en teoretisering av vandalisme i sin bok «Estetikken ekstreme fenomenologi» (Jorn, 2017), hvor han blant annet knytter begrepet til demokratiserende prosesser i Frankrike i tiden rundt revolusjonen. Interessant nok stiller han også, gjennom franskmennenes teoretisering av begrepet, om neglisjering av ansvaret for vedlikehold også kan kalles vandalisme. Det kan godt tenkes at Oslo Kommune ville falt for en slik dom.

Selv om en slik innrissing som en finner på skulpturen både er ulovlig og på de aller fleste måter destruktivt, velges det i tolkningen å heller legge et positivt fokus i innrisset. Det vurderes nemlig her som et demokratisk tilskudd til den offentlige debatten:

*Det viser den direkte interaksjonen mellom kunst og det samfunnet den opptar. Det viser en form for debatt. På en måte er det at vedkommende kan brukt tid, energi og innsats på å risse eget navn inn i denne gamle, utdaterte skulpturen som for 100 år siden ble satt her av uviss grunn, kanskje det mest offentlige av alle sider ved dette kunstverket*

Her kan det også være interessant å trekke linjer tilbake til de opphetede debattene rundt offentlig kunst og sosial representasjon som jeg presenterte i teorikapittelets avsnitt om nye perspektiver på sosial kunst. Denne direkte interaksjonen mellom betrakter og kunstverk kan på sett og vis minne om en form for anti-institusjonell og anarkistisk ladet versjon av Kwon og Lacys «New Genre Public Art», uten egentlig å ha intensjon om det. Om ikke annet, indikerer det at offentlig skulptur kanskje ikke er så urokkelig i sitt uttrykk som vi kanskje har en tendens til å tro.

## Del 2: Bølgen



Skulpturen «Bølge I» av Arnold Haukeland står altså på Ankertorget, like ved Eventyrbroen over Akerselva. Den er sentral, til tider opplyst, satt på en høy pidestall, men likevel forsvinnende usynlig. Hovedkarakterismen som trakk den inn i dette prosjektet må sies å være den tomheten den virket å projisere.

Hovedpunktene som ble trukket frem i denne delen av tolkningen var:

- Likheten med omgivelsene
- Modernismen og det hellige
- De konkurrerende visuelle elementene
- Turisme og normaliserte blikk
- Fragmenterte narrativ
- Overgangen til en nattlig scene

### *Det offentlige*

Det aller første denne delen av tolkningen går inn på, er den dramatiske forskjellen på miljøet denne skulpturen står i, sammenlignet med det der man møtte den forrige. Her er byen så absolutt tettere, asfalt, gjærer, parkeringsplasser og lignende etablerer scenen heller en de klare park-tablåene. Dette gjør at områdebeskrivelsene blir sentrale i de første taggingene, heller enn skulpturen. Denne virker nesten å forsvinne inn i den metalliske bakgrunnen:

*Skulpturen er plassert nærmest midt i bildet, men er allikevel vanskelig å få øye på.*

*[...] Om en ikke hadde vist at den var der, eller enda mer, om en ikke hadde intensjon*

*om å se den, ville skulpturen forsvunnet helt. Den er på alle måter et monument for den kalde, grå vinterbyen.*

Den litt skjulte tilstedeværelsen av skulpturen i bildet åpner opp for et ganske nærgående studie av det som lå rundt skulpturen, i stedet for selve verket. De første taggingene brukes til å etablere scenen, for så å gå inn i en nesten metaforisk analyse av de elementene som finnes rundt skulpturen. Dette, virker det som, fordi disse elementene fremstår som mer levende og organiske enn det selve skulpturen, som jo er senteret for det hele, virker å være.

De innehar noen få av fargeelementene i bildet, og utgjør både kontraster og innehar sine egne små fortellinger. Disse virker umiddelbart lettere å sette seg inn i enn det skulpturen har å oppdrive, og blir derfor viet mer oppmerksomhet i den flytende og uplanlagte tolkningen. De oppleves som motstykker til det skulpturelle uttrykket:

*En kan se en koblingsboks full av plakater. Disse fremstår som kulturelt signifikante, mange av dem opprevne og ødelagte, men på denne måten også et pek til en kultur i fremdrift og skifte.*

På denne måten blir områdebeskrivelsene ikke lenger bare beskrivelser, men de virker å bli satt opp som motstykker, kontraster til alt det skulpturen er eller ikke er. De denoterer forskjellene i seg selv. Siden skulpturen ligger såpass «dypt» i det visuelle tablået, blir disse koblingene nesten viktigere enn selve kunstverket.

Sterkest blir dette motstykket fremstilt i foranderligheten. For selv om sammenligningene med forkastede juletrær, plakater, og høye parktrær nok er litt arbitrære, og primært skyldes videoens posisjonering og betraktning, fastholder analysen på at disse elementene oppleves som mye mer levende og dynamiske, innehavere av tid og sted. Interessant nok omtaler tolkningen trærne og omgivelsene også som tidløse, men med en mer dynamisk og syklisk tidløshet, da skulpturens bare fremstår som statisk:

*Den andre referansen er altså skulpturen, som i likhet med de enorme trestammene har en tidløshet. Den har også, i likhet med trærne sannsynligvis blitt oppført som et tiltak for å forskjønne det rommet den befinner seg i. Men tidløsheten den innehar fremstår som statisk. Den har ingen mulighet for å påvirkes av tid eller interaksjon der den står på sin høye pidestall.*

## *Den innesluttete skulpturen*

En av de vanligste kritikkene når det kommer til abstrakt og modernistisk skulptur, er at de er vanskelige å forstå. De har på mange måter ikke lyst til å slippe deg innpå seg, og unnviker entydig meningsbæring, i alle fall i de tradisjonelle, tekstlige sammenhengene. De virker rett og slett ikke å i spesielt stor grad ønske å forholde seg til samfunnet rundt dem i det hele tatt. Dette ble på mange måter svært tydelig under tolkningen:

*Når man kommer gående langs veien kan skulpturen virke flat, kompakt og innesluttet. Men trekker man lengre inn, og lar den stå opp mot den klare himmelen, kommer både kontrastene og kurvene i skulpturen tydeligere frem. Den virker nesten å ønske seg bort fra alt dette, og hjem til en verden der den ikke trenger å forholde seg til noe eller noen, omgitt av en nøytral overflate, utilsnakkelig og uimotsigelig.*

Den abstrakte skulpturen blir i dette tilfellet ganske overensstemmende med det Miwon Kwon presenterte som den første bølgen av «Art-in-public-place», altså den bølgen som fra 60-tallet og utover presenterte kunst i det offentlige rom som trekker seg bort fra landskapet, og ikke ønsker å ha noe med det å gjøre. I følge Kwon var de tidlige offentlige kunstverkene ofte heller utvidelser av de reglene som dominerte i de institusjonelle gallerirommene, og fungerte nærmest mer som reklame og statussymbol for kunstnerne og deres samlere, enn noe annet:

«Many critics and artists argued that autonomous signature-style art works sited in public places functioned more like extensions of the museum, advertising individual artists and their accomplishments (and by extension their patrons' status) rather than making any genuine gestures toward public engagement» (Kwon, 2002, s. 65).

Det virker i stor grad som om skulpturen ønsker seg bort og inn i et annet rom, et rent og referansefritt rom, litt som det Kwon trakk frem som et trekk ved den første bølgen av offentlige kunstverk, og som ble nærmere omtalt i teorikapittelets del om nye perspektiver for offentlig kunst. For det er nesten som om den søker mot himmelen:

*Skulpturen virker å strekke seg så langt som mulig bort fra det publikumet den er ment å beskues av. Disse betrakterne virker små, og alle passerer med god klaring selv opp til bunnen av skulpturen. Den er åpenbart ment å hovre, flytende i luften mellom bakke og himmel, selv om den så åpenbart er lenket til bakken av det tykke stålrøret den står på.*



Tilfeldigvis er det nettopp Henry Moore som tas opp som tema når John Berger, i sin bok «Portraits» tar opp problemstillingen. Her skriver Berger blant annet om Moores manglende ønske om å forholde seg til mer enn bare det konkrete objektet han arbeider med:

«But an artist must do more than create an object. A craftsman creates an object – usually one that can be used. An artist creates an image. An object is simply itself. An image connects and is a comment on something other than itself» (Berger, 2015, s. 311)

Berger mener at Moore er skyldig i å nedprioritere denne distinksjonen, og dermed la objekt-fokuset og håndverket i den kunstneriske situasjonen dominere den kunstneriske prosessen. Skulpturene hans virker å forsøke å stenge ute alt som ikke er egen materialitet.

Nå er det gjerne både upresist og ugunstig å dømme Haukeland for Moores synder, men jeg trekker det frem i denne sammenhengen fordi nettopp disse mekanismene som Moore blir beskyldt for fort blir gjenkjennelige i Haukelands skulpturelle tablå. Det skal også poengteres at Haukeland selv med stor sannsynlighet ikke har vært aktivt deltakende i plasseringen av skulpturen. I denne konteksten, og i lys av Bergers anklagelse, dannes det et ganske tydelig bilde av en skulptur som ikke ønsker å inneholde noen sosiale aspekter ut over egen fysiske tilstedeværelse og kunsthistoriske kontekst.

### *Fragmentene*

I et av de siste taggingene som ble med i analysen har kameraet beveget seg helt inn, med utsnitt og fokus direkte på direkte på skulpturens overflate, kurver og former. Denne innsnevringen fører med seg to enkle men interessante observasjoner.

Det første elementet er hvordan denne innsnevringen ofte virker å være avhengig av det som skjer utenfor skulpturen og dens flate for å kunne oppnå fotografisk interessante vinklinger:

*På mange måter er det kontrastene til bakgrunnen som skaper de interessante mellomrommene.*

Den enkle, minimalistiske og metalliske overflaten er enkel, reflekterende, og utgjør svært lite dramatik rent visuelt sett. Den danner rom, kurver, snor seg frem og tilbake, men, som tolkningen antyder, har den et reelt behov for omverden for å i det hele tatt kunne ha noe å

stilles opp mot. Skulpturen trenger en bakgrunn, en kontekst og et rom å falle inn i for å klare å danne de interessante koblingene, komposisjonene og rommene.

Her ligger allusjonen til diskusjonene i forrige del av tolkningen tett på overflaten. Det er selvsagt vanskelig å argumentere for at en skulptur, uansett hvor autonom, enestående og folkesky den skulle være, skulle kunne fremstå like spennende uten et historisk og sosialt perspektiv.

Det andre elementet som blir tydelig i disse nærbildene er måten en som betrakter blir tvunget til en helt annen type historiefortelling:

*Det blir tydelig i nærbildene av skulpturen at det er mellomrommene som definerer mer enn noe annet hvilken former som blir interessante. Det som ikke taes med er like viktig som det som gjør det, både rent fotografisk, men også narrativt.*

Alle valg velger bort noe annet. Slik er det for alle former for skapelse, skulpturer og fotografiske analyser inkludert. Det blir likevel påfallende tydelig når en grunnet selvpålagte restriksjoner ikke har evnen til å formidle helheten. Men muligheten til å formidle nettopp disse mellomrommene, de manglende delene, ytterkantene og kontrastene, er også vesentlig for å få frem selve essensen i skulpturen.

Å bli tvunget til å fragmentere egen fortelling gjør at en mye mer aktivt må posisjonere seg, ta valg i forhold til hvilke deler av historien som er med på å bære den videre, og posisjonere den riktig for at den som mottar skal få riktig informasjon om skulpturen.

*Dette mikro-narrativet kan dog være med på å fortelle en større historie. Behandlingen av kurver, vinkler, måten lyset reflekterer, måten formene dannes i forhold til hverandre. [...] Posisjonering er uansett ikke noe man kommer utenom.*

Denne type fortelling er dermed kanskje mer styrt av betrakteren, som danner fortellingen i sitt bilde, men alle blikk har et utgangspunkt. Her kan man nesten høre ekkoet fra de vitenskapsteoretiske og metodiske teoriene oppgaven som helhet er basert på.

### *Mørkets forandring*

En av de aller største konkrete visuelle forandringene som fant sted under selve observasjonsprosessen var da mørket la seg over Ankertorget, og hele opplevelsen av både

stedet og skulpturen dramatisk endret seg. I dette skiftet oppstår det et brudd med den oppfattelsen av skulpturen som ble fokuset i tolkningen av de første tagningene:

*Som en følge av dette blir skulpturen med en gang mye mer tydelig i bybildet. Selv om det også er mer som skjer i leilighetene i bakgrunnen, er det nå en større differanse mellom de to, i stor grad fordi skulpturen har sitt eget lys. Den setter seg selv aktivt i fokus, og produserer egen refleksjon. Den virker faktisk å trives bedre når omverden svinner hen.*

Det er som om skulpturen trives bedre i mørket. Den kan fremstå som separert fra den mørke omverdenen, speile sitt eget lys ut i mørket, og være høy og verdig. Kan hende dette mørke landskapet har med til felles med de hvite og referanseløse white-cube områdene abstrakt skulptur opprinnelig ble utviklet rundt.

En annen tematikk som kom opp i denne delen av tolkningen, var en slags gjenopptagelse av diskusjonen rundt løveskulpturens forhold til sine omgivelser. Her blir det nemlig spørsmål om hvor vidt lyset som kastes på skulpturen er en del av kunstverket, eller bare logistisk tilretteleggelse.

*Spørsmålet blir kanskje i dette tilfelle hvorvidt disse lyskasterne er en del av skulpturen, eller bare ment å fasilitere for den. Om de ikke hadde vert her på dette tidspunktet ville skulpturen nærmest vert forsvunnet. De gjør det mulig å betrakte den.*

Dette spørsmålet blir her satt på spissen som følge av tolkningens form og intuitive utforming. Alle skulpturer trenger lys om det er mørkt, og alle får det på forskjellige måter. Hadde skulpturen stått i et galleri, ville den ikke hatt denne typen lyskasterne. Dette spørsmålet er derfor litt feilstilt. For selv om ikke skulpturen er uløselig knyttet sammen med dette lyset, er den likevel uløselig knyttet sammen med behovet for en kontekstualisering for å i det hele tatt kunne bli lest. Den trenger å posisjoneres og tilrettelegges for, uansett om den er i et galleri eller på Ankertorget. Selv om ikke lyset er en del av materialet selve skulpturen består av, er det likevel med på å forme bildet den avgir.

### *Skiltet*

Til sist er det vanskelig, akkurat som i filmingen og opplevelsen av Haukelands bølge, å komme utenom det store, blinkende parkeringsskiltet. Selv om det først blir virkelig

dominerende etter mørkets frembrudd er det tilstede gjennom mesteparten av filmmaterialet, og er beskrevet allerede i tagning 6:

*En annen er et svært reklame- og informasjonsskilt som står like ved skulpturen, og som dermed får en ganske klar kobling til denne. Den har en enorm, gul, lysende pil som endeløst blinker av gårde i stødig tempo.*

Skiltet markerer, som det kommer frem i tolkningen, en motsetning og nærmest en motstand mot skulpturen. Det blir nærmest som en antagonist å regne, om dette var et mer tradisjonelt narrativ. Skiltet blir en metafor på det funksjonelle, det markedsrettede og det evig støyende informasjons-jaget som bybildet alltid er så fanget av.

*Det presser sin mening på oss, og vil fortsette å gjøre det igjen og igjen, hver gang vi legger merke til det. Dets betydning skyller inn over oss, som om det faktisk var den egentlige simulasjonen av bølgene skulpturen er ment å gjengi.*

Om man gir et slikt skilt den tid og oppmerksomhet som det har fått i det gjennomførte filmarbeidet, så fremstår den nærmest som meditativ og fangende. Effekten av dette blir spesielt tydelig om natten, og i mørket virker til og med det gule lyset fra skiltet å speile seg i skulpturens stål-flate.

Som en av de siste linjene i denne delen av tolkningen, antydes det at skiltet i seg selv nærmest virker å påta seg et eget narrativ av et slag:

*Det er nesten så parkeringsskiltets egne absurde poesi overgår skulpturens. [...] For mot markedsføringens sansebombardement, hvilken sjanse har vel en lett aldrende, litt underlig plassert, modernistisk, selvhøytidelig og innesluttet skulptur?*

Og for å speile et tidligere poeng: Uten egen kunsthistorisk kontekst og verdi ville den nok vert levnet liten sjanse i et såpass ugjestmildt miljø.

Dette miljøet og vår oppfatning av det oppsummeres godt med et sitat fra Marshal McLuhans berømte tekst «Understanding Media» (McLuhan, 1997), hvor han argumenterer for at vi ikke forstår hva et medie er eller hva det gjør før vi ser det fylt av et konkret innhold:

«The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no “content.” And this makes it an invaluable instance of how people fail to study media at all. For it is not till the electric light is used to spell out some brand name that it is noticed as a medium» (McLuhan, 1997, s. 149).

### Del 3: Hodet



Mange av punktene som tas opp i tolkningen av denne delen av videomaterialet, knytter seg i stor grad til de samme temaene som ble tatt opp i den første delen av analysen. For igjen blir temaer som kameraets tilstedeværelse, betrakterens subjektivitet, stedsdannelse og skulpturens merker og spor tatt opp. Det som derimot ikke er med er problematisering av representasjonspolitikken som ble såpass gjeldende for løveskulpturen.

Det er tydelig at dette kunstverket er ment å være her. Det ønsker ikke seg tilbake til noe galleri eller visningsrom, og det er tydelig at det ønsker å komme betrakteren i møte. Det står ikke bak noe gjerde, det er ikke gjemt bak busker eller trær, men i stedet dominerer det hele den dalen det står i.

#### *Det pittoreske*

De første taggingene virker i denne delen av tolkningen å være blendet av omstendighetene. For solskinnet er lavt, himmelen er dyp, dalen er snødekket og skulpturen virker å fremstå tilslørt, mystisk, omsluttet av naturen:

*... himmelen åpner seg som et nasjonalromantisk maleri. Lyse blå, rosa og gule sjatteringer, oppbygning av trær og store, klassiske bygg på begge sider, en utsikt mot byen, langt der nede i det fjerne. Det er nesten noe lengselsfullt i utsikten.*

Denne romantikken har også sitt fokuspunkt i selve skulpturen. Tolkningen leser den nesten som en slags nasjonalromantisk skikkelse, stirrende inn i landskapet:

Det mystiske objektet kan, på tross av sin udefinerbare fremtoning minne litt om et vesen, et subjektivt punkt, som stirrer utover dalsøkket, [...] Som en ryggvent skikkelse stirrende utover det landskapet tåkehavet og vinteren virker å gi slipp på

Selv om slike beskrivelser kanskje ikke er avhengige eller påvirket av Hodet i seg selv, har de likevel en viss funksjon. Uten videoens dokumentariske og tidsbefestende posisjonering ville denne sammenligningen med klassisk nasjonalromantisk maleri vert nærmest absurd. Det finnes i utgangspunktet svært få likhetstrekk mellom for eksempel Caspar David Friedrich, hans høy-romantikk og Heskes forvokste dukkehode. Denne koblingen forekommer først i det kameraet fester skulpturen til en spesifikk vinkling og en vær-situasjon som gjør koblingen tydelig.

Enhver betraktning av skulpturen vil selvsagt være unik med tanke på hvilke forhold som er tilstede i betraktningen. Skulpturen innehar potensiale for å være dem alle.

### *Rom i et åpent landskap*

De første tolkningene som går utover det rent observerende og metaforiskapende, er refleksjoner rundt hvordan Hodet danner et fysisk og sosialt rom i parken:

*Rundt den er sporene i snøen mer tydelige enn noen gang, og det er åpenbart at dette er en skulptur som, selv om den står på en tom og åpen slette, virker å skape et rom. Kanskje det rommet har vært der hele tiden. Kanskje den heller tar opp dette rommet.*

Måten skulpturen opptar dette rommet på kan altså virke både positivt og negativt i forhold til hvordan den påvirker romopplevelsen. På en side splitter den opp flatene, skaper en fortettet opplevelse, og legger et konkret visuelt element der det tidligere var en form for demokratisk åpenhet. Likevel har den, om man skal ta spor og observerte bevegelser i betraktning, blitt et ankerpunkt i landskapet. Snøen som kan sees rundt skulpturen danner tydelige spor etter aktivitet, hvor mye av den har en tendens til å trekkes mot monumentet:

*Men noen av merkene i snøen virker i det minste å sirkle seg rundt den. En kan nesten lese snøen som et kart over menneskelig bevegelse. En analog sporing av den tilstedeværelsen som har fantes her siden forrige gang det kom snøfall.*

Disse observasjonene kan minne om diskusjonene i tidligere kapitler med tanke på skulpturen som danner av et eget offentlig rom. Forskjellen ved denne skulpturen er at sporene her primært kan leses i landskapet, i stedet for å rent teoretiseres eller sees på skulpturen selv.

En kan også si at skulpturen i natur av sin representasjon og spesifisitet fordrer en større offentlighet enn tilfellet ville vært om parken var åpen og tilgjengelig. Som debattelement, i diskusjonen rundt dens estetiske faktor, funksjon eller rett til eksistens, danner den en slags «Arendtisk» offentlighet; Den samler folket i det å ytre seg, men skiller dem fra hverandre i opinion. Den gir også et felles, svært synlig, punkt, som i motsetning til resten av dalen, er bortimot umulig å overse.

Men et tydelig forsøk på å tillegge skulpturen et konkret, sosialt element, virker kanskje ikke å være like vellykket:

*I tillegg til dette har kameraet passet på å få med det lille forumet som er bygget ved siden av skulpturen, som for å invitere folk til å komme å sette seg, og å stirre ut over dalen sammen med den forvokste figuren. Det har i løpet av materialinnsamlingen ikke virket som om noen faktisk bruker dette, og en kan anta at det som var ment som et sosialiserende prosjekt, kun fungerer som en ny metafor.*

Her kan man vagt høre det billedlige ekkoet fra den tendensen Miwon Kwon omtalte som den andre bølgen av kunst i offentlige rom, og som jeg presenterte i teorikapitlet om nye perspektiver på offentlig kunst. Her inngår funksjonalitet som for eksempel tenker i det kunstneriske uttrykket, da offentlig funksjon var sett på som forhøyende for kunsten i seg selv. (Kwon, 2002, s. 69)

I Heskens variant virker det derimot å være rettet mot skulpturen selv, og kan nesten virke som et amfi for å beskue selve skulpturen. Det forblir, om en skal ta utgangspunkt i den gjennomførte observasjonen, et ubrukt potensial.

### *Gjentakende tidsperspektiver*

Et annet perspektiv som vi ser igjen fra tolkningen av løveskulpturen, er det sykliske perspektivet som finner sted i valget av kamerautsnitt. Det som derimot er nytt i denne delen, er at denne syklusen virker å være todelt. I og med at materialet er spilt inn i to forskjellige bolker (noe som i utgangspunktet ble gjort grunnet tekniske vanskeligheter), kan en merke dette oppdelte mønsteret tydeligere. Det virker som om syklusen blir tilbakestillt i den andre delen av opptakene:

*Vi trer åpenbart inn i et litt nytt tidsperspektiv. Videoene er skutt i to separate bolker, noe som har gitt våren en sjanse til å ta et litt bedre tak om omgivelsene. [...] Kameraet har igjen trådd tilbake, som om narativet på et vis begynner på nytt igjen, med en ny historie og en ny linearitet. Men den bronsefargede kulen mot senter av bildet er fremdeles den samme vi ble kjent med i forrige runde.*

Repetisjonen over flere filmsekvenser, og da spesielt den doble forekomsten i denne delen av materialet. Her finnes oversiktsbilder med stedsetablering som hovedoppgave, hvor tolkningene raskt dreier seg rundt rene beskrivelser. Deretter nærmer kameraet seg skulpturen, gjør detaljobservasjoner, for så å trekke seg ut igjen:

*Her virker det som om kameraet har begynt å trekke seg tilbake igjen, men i motsatt retning av den kameraet har virket å ha kommet fra i utgangspunktet. Dette gjør at vi i stedet for å møte en ryggvent og mystisk skikkelse, nå ser rett inn i ansiktet og øynene på skulpturen*

Etableringen av scenen virker igjen og igjen å være svøpet i en form for mystikk. Som en måte å trekke betrakteren inn i historien uten å avsløre for mye på en gang. Etter hvert som de forskjellige delene blir ferdig forklart og presentert, trekker altså kameraet ut igjen, tilbake fra detaljene, og reintroduserer scenen med et klart tillegg av informasjon. Dette gjør at hele tablået får et helt nytt fokus og innhold.

En slik dramaturgi virker å være tydelig formet av kunnskapen om hvordan fortellinger bygges, og hvordan handlingsforløp presenteres. Selv om dette ikke var intendert eller planlagt, har denne utrettelige sannheten om hvordan informasjon skal formidles klart å snike seg inn i noe så banalt som kameraets posisjoneringer.

### *Kameraets narrativ*

Igjen er det mange av de diskusjonene som var gjeldende i de to første skulpturene som dukker opp på nytt i tolkningen av denne skulpturen. En av de mer tydelige gjenopptagelsene er kameraets egne tilstedeværelse og forming av meningsutbyttet i skulpturen. Selv om utvalget nok er farget av både hvilke typer optikk som var tilgjengelig i opptaksøyeblikket, og et forsøk på å skape så stor visuell variasjon som mulig, er en del av valgene likevel påfallende konstruerte:



*I mange av vidvinkel-utsnittene virker parken skulpturen står i endeløs. Det er ikke tilfellet. I dette klippet ser det ut som om den står nesten nede i byen. Det er heller ikke tilfelle.*

Her kan man merke de kinematografiske effektene av kameraets utsnitt, og illusjonene som skapes av det. I det ene øyeblikket virker bildet å forsøke å knytte sammen skulpturen med byen i bakgrunnen. Dette er en kjent effekt fra mer narrative filmer, basert på et optisk fenomen som gjør at om en øker brennvidden til et objektiv, vil bakgrunnen øke i størrelse i forhold til forgrunnen. Det motsatte vil være tilfelle med et vidvinkel-objektiv. Med andre ord, jo mer av det nære landskapet en får med i billedrammen, jo lenger borte vil bakgrunnen være.

En slik effekt vil aldri forekomme da menneskeøyet bare har en «brennvidde», og dermed aldri vil kunne oppfatte de effektene kameraet produserer på egenhånd. Disse effektene er derfor rent fiksjonelle i sin historiefortelling, men kan ikke unnslippes i det en forsøker å dokumentere et objekt fotografisk.

I tillegg til de kameratekniske løsningene for å manipulere skulpturens fortelling, foregår det i opptakene en form for aktiv kobling mellom skulpturen og scenen som foregår rundt den. Vinklingen av kameraets perspektiv blir nemlig justert konkret for å speile handlinger og hendelser som foregår i parken. Et eksempel på dette er en scene hvor en mann kaster ball med hunden sin opp en bakke, og kameraet lar skulpturens ytterkant speile ballbanen:

*Det interessante her er at denne handlingen ville være helt urelatert til skulpturen, om det ikke hadde vært for den eksakte posisjonen av kameraet som fanger opp det at bakken og hundens bane krummer på samme måte og i samme retning som skulpturen. Den sosiale scenen blir speilet av et ørlite utsnitt, og får derfor en bredere relevans.*

Denne koblingen er selvsagt konstruert, men det gjør den ikke mindre reell. Det finnes plutselig en sammenheng som ikke fantes der før kameraet posisjonerte de to elementene sammen, og dermed skapte koblingen mellom skulpturen og handlingen. Dette kan leses som at kameraet konkret posisjonerer kunstverket i tid og rom.

## **Drofting**

*The city, as we most intimately know it, is made up of asphalt and anxiety, bricks and beliefs, concrete and confusion – an endless list of facts and fantasy and everythingelse in between.*

**(Highmore, 2014)**

## *Introduksjon til drøftingen*

I denne delen vil jeg gå gjennom mer konkret hvilke konsekvenser og muligheter informasjonen jeg har funnet i analysen åpner for. For å gjøre dette er det først nødvendig å trå tilbake til hovedproblemstillingen i oppgaven. Gjennom analysen har innholdet og problemstillingene i det kunstneriske utviklingsarbeidet tatt form og blitt presentert.

Dette har som tidligere nevnt sine egne problemstillinger for å kunne fungere som et kunstnerisk utviklingsarbeid, og knytter seg tett til selve betraktningen av skulpturene og refleksjonene som kom av dette. Likevel er det teoretiseringen og kontekstualiseringen av disse betraktningene som nå vil nyttes for å svare på oppgavens hovedproblemstilling.

Målet med dette prosjektet er å utforske feltet mellom det utøvende kunstfeltet og den tolkende kunstformidlingen. Med bakgrunn i tradisjonelle delingen av disse som en praktisk-estetisk og et lingvistisk-teoretisk dikotomi, vil denne delen av oppgaven drøfte det kunstneriske utviklingsarbeidet som et felt mellom og på tvers av disse. Med andre ord vil den forsøke å se på det gjennomførte kunstneriske utviklingsarbeidet som en helhet, og vurdere det opp mot hovedproblemstillingen:

«Hvordan kan en intuitiv videoanalyse av tre utvalgte, offentlige kunstverk, bidra til tydeliggjøring av et praktisk-teoretisk felt mellom kunst og formidling?»

For å få til dette vil det først gjøres en presentasjon av noen av de summerte poengene fra analysen, for å gjøre det enklere å drøfte denne opp mot oppgavens problemstilling. Poengene og konklusjonene som gjøres i analysen er i stor grad knyttet mot KU-arbeidets egne interne mål, og har derfor godt av å rammes inn av en oppsummering før det drøftes videre.

Deretter vil det gjennomførte arbeidet kobles opp mot kunstneriske og pedagogiske kvaliteter og svakheter, samt teoretiske grunnlag. Her vil ikke poenget være å etablere det som enten det ene eller det andre, men heller å trekke linjer inn i de møtende feltene oppgaven ønsker å grense mot.

Som problemstillingen antyder, er målet en tydeliggjøring av det som knytter de to feltene sammen, uten å helt falle over i noen av dem. Med andre ord vil argumentasjonen ikke gå på at prosjektet er et godt kunstprosjekt, men heller at det i tilstrekkelig grad kan knyttes til kunstnerisk teori.

Til sist vil det diskuteres hvorvidt et KU-prosjekt er egnet til denne type arbeid, i hvilken grad et slik forskningsprosjekt er i stand til å nå de målene som er satt for arbeidet, hva arbeidet har oppnådd, og hva som skal til for å ta prosjektet videre.

## **Analysens Konklusjoner**

Det analytiske arbeidet har vært sentralt i å ta prosjektet fra en ren (og tilfelle svært enkel) kunstnerisk utforskning til å etablere det som et pedagogisk og akademisk arbeid. En enkel grunn er muligheten i formatet til å koble sammen den billedlige eller kroppslige kognisjonen med det mer akademiske og analytiske. Det er ved å gå omveien via både videoarbeidet og den umiddelbare tolkningen at oppgaven søker en sammenføring av de pre-refleksive prosessene som bor i det intuitive blikket, og den lingvistisk baserte akademiske tolkningsprosessen som gjør det mulig å analysere materialet.

Med andre ord, ved å utnytte de mekanikkene som ligger i kameraets natur, har denne delen av oppgaven forsøkt å omforme det nysgjerrige, utforskende og språkløse blikket til et datamateriale det er mulig å omgjøre til en akademisk oppgave.

Det blikket som skaper det første møtet mellom betrakteren og kunstverket kan sees på som det krysningspunktet hvor mening produseres både i språk og bilde, og har derfor en sammenknyttende effekt. Det er denne koblingen som vil være interessant å prøve å få ut av analysen.

I tillegg har en målsetting i oppgaven vært å forsøke å se nærmere på verket som en formidlingsplattform i et mer umiddelbart og intuitivt format enn det man ville kunne klare å oppnå om man konstruerte et narrativt materiale for fremføring. Dette ble gjennom arbeidet med tolkningen og analysen tydelig at var et noe naivt foretak, da undersøkelsen selv på valg av retning og fokus var farget av en form for narrativ.

### *Det subjektive blikket*

Når målet om å utforske det meningsdannende blikket ble utformet, ble det samtidig satt en ramme for prosjektet. I stedet for å presentere et perspektiv som rettet seg utover, og forsøkte å se hvordan samfunnet som helhet oppfattet og dannet seg en mening om skulpturene, falt valget heller på en metodologi som i mye større grad rettet seg innover. Dette arbeidet har

derfor hele veien omhandlet eget, subjektivt og partisk blikk. Hovedgrunnen til dette var for å få en så klar og uforstyrret akademisk oppfatning av de indre prosessene som foregår i dannelsen av disse meningsstrukturene.

En av de faktorene som ble tydelig i dette var min egen konsentrasjon, evne til betraktning, og evne til å gå meg vill i egne tankerekker. Gjennom innlesningen ble det svært tydelig at noen av passasjene var tilnærmet meningsløst lange landskapsbeskrivelser, som i stor grad var tatt med på rent estetisk grunnlag. Når kunstteoretiker-blikket ble lagt til side, var det heller susingen i trærne, blinkingen i skiltet eller sporene i snøen som ble viktig. Samtidig gav disse observasjonene mulighet for å kontekstualisere skulpturen, og plasserte den på et vis i vår samtid gjennom sammenstillingen med sine umiddelbare omgivelser.

Når en for alvor betraktet videoen som kun en video, og ikke en fortelling eller historie, så blir det tydelig at bildet både ble uadskillelig både fra egen føring av kameraet og kameraets egne optiske og mekaniske funksjoner. Når alle data hentet fra videorammen ble behandlet på samme måte, ble det tydelig at det «eksterne blikket» oppgaven har operert med på ingen måte er en perfekt overføring av det menneskelige blikkets egenskaper.

Likevel kan det argumenteres for at kameraet er en måte å se på og en måte å tenke på, som utgår fra en subjektiv pre-kognitiv praksis, selv om utgangspunktet varierer fra blikkets egne. Denne kameraets fenomenologiske utforskning er derfor ikke perfekt som metode for å belyse det menneskelige blikket, da det forekommer en form for narrativ forming i arbeidet, men virker likevel egnet som utgangspunkt for videre refleksjon rundt temaet.

### *Det narrative blikket*

En av grunnene til kameraets problematiske status som blikk-erstatte er altså kameraets aktive bruk av innramming og ufrakommelige kognitive valg. Dette kommer som følge av de behovene for utsnitt og komponering som mediet bringer med seg. Som tidligere påpekt var altså håpet å unnsnippe disse styrende elementene ved å ta valg basert på intuisjon og følelsesstyring, noe som gjennom den nærgående analysen av videoen ble avslørt som noe naivt.

Resultatet i videoen ble, heller enn å være en abstrakt meditasjon over skulpturenes form og posisjon, i stedet ble en relativt styrt fortelling. Denne hadde riktignok verken handling eller manus, men hadde likevel en form for lesbar fremtoning, da de tre sammensatte videoene følger mer eller mindre samme, relativt lineære struktur i tilnærmingen. Først avstandsstudier

hvor skulpturen var relativt skjult, deretter i økende nærhet til skulpturen, for så å dykke inn i nærbilder av overflate og fremtoning. Mot slutten trekker kameraet seg ut og får overblikk på nytt, men med en mer tydelig posisjonering av skulpturen.

Som sagt er denne strukturen fremdeles ganske abstrakt, spesielt hva historiefortelling angår, men det er fremdeles tydelig i sammenligningen av filmene, og må tas til etterretning. Selv i det underbeviste kameraarbeidet ligger de logiske språkstrukturene som gjør arbeidet ordnet og narrativt.

I tillegg florerer tekstene med metaforer. Igjen kan nok dette spores tilbake til egen skjønnlitterær bakgrunn og ryggmargsrefleks, samtidig som dette ønsket om å fortelle historier går på akkord med håpet om å forbli intuitiv og abstrakt. Det kan nevnes at det finnes flere eksempler på viktige filosofer og teoretikere som levner metaforen en viktig plass i sine epistemologier. Her kan en for eksempel raskt trekke frem Paul Ricoeur og Hans Blumenberg som viktige forkjempere (Blumenberg & Savage, 2011; Ricoeur, 2003).

Metaforens kobling mellom bildebruk og tekst står godt med denne oppgavens forsøk på å knytte sammen disse feltene, og har lenge blitt brukt som en måte å forene disse to domenene. Dette kan nok også være tilfelle i oppgavens tolkning, da de legger grunn for sammenligninger og teoretisk refleksjon som ellers ikke ville kunne komme ut av betraktningene.

Selv om mye av metaforbruken kan oppfattes som romantiserende og som forsøk på å strukturere og fortelle, virker det på denne måten som om det opprinnelige utgangspunktet for oppgaven kan ha vært feil måte å gå frem på. I stedet for å skygge unna fortellingene, kan det ligge muligheter for å skape bånd mellom de to domenene i en konkret, men annerledes historiefortelling. Det virker uansett ikke som om den er mulig å unnsnippe.

### *Det akademiske koblingspunktet*

Et annet sentralt element for oppgavens argumentasjon er muligheten for en sammenkobling av blikket og den teorien som etablerer muligheten for kommunikasjon med feltet. Den teorien som presenteres i analysen er ikke likevel ikke like utviklet og forseggjort som den ville være i et tradisjonelt etnografisk arbeid. Dette er, som tidligere forklart, fordi det kunstneriske utviklingsarbeidet her fungerer som et verktøy for å finne ut av en større

problemstilling utenfor seg selv, og vil derfor fremstå som mindre sentralt i denne oppgaven enn det ville gjort om det skulle presenteres som et helt selvstendig prosjekt.

Gjennom den teoretiseringen som er foretatt kan det likevel sees en eksemplifisering på hvordan en ikke-tekstlig opplevelse som det opptaket som ble gjort av skulpturene, samt den fenomenologiske forståelsen av disse dataene, kan dreies mot en teoretisering. Dette er forsøkt gjort gjennom oppbygningen av forskningsdesignet, som legger til grunn en sammenkobling av oppgavens elementer:

- Først det rene blikket til det fotografiske blikket,
- så det fotografiske blikket til den intuitive tolkningen av det,
- til sist den akademiske analysen av den tolkende teksten.

Denne oversettelsen av data fra ett medium til et annet er ikke en ideell akademisk måte å bevare data, men det kan heller sees på som en bevisstgjørelse, eller et forsøk på å tydeliggjøre en mulighet for uthenting av data som ellers ville forblitt personlige. Ved hjelp av medier som lyd og billedopptak, og videomediets mulighet til å arkivere øyeblikk, finnes det en mulighet for å angripe et materiale akademisk som ellers ville være vanskelig å skrive om.

På denne måten er det altså ikke selve undersøkelsen av de tre skulpturene som utgjør tydeliggjøringen av krysningen mellom de kunstneriske tradisjonene og de formidlende, men de egenskapene som ligger i det kunstneriske utviklingsarbeidet.

KU-arbeidets muliggjørelse av flytting av data fra det ikke-lingvistiske domenet og inn i det lingvistiske gjennom sin kobling av kunst- og forskningsstrategier utgjør på denne måten en bro mellom de to feltene, uten å ta residens i noen av dem. Dette speiler de auto-etnografiske teoriens problem om å aldri bli verken god litteratur eller god etnografi, men ved å fraskrive seg disse egenskapene åpnes det altså for nye koblinger.

Det skal på ingen måte påstås at det ikke finnes KU-prosjekter som er både gode forskningsprosjekter og kunstprosjekter, men hovedpoenget er at det ikke har behov for å være solid etablert i noen av leirene for å ha evnen til å aktualisere et felt mellom dem, som innehar egne mulighetsrom.

## **Kunstneriske og pedagogiske kvaliteter**

Som nevnt i introduksjonen vil denne delen av oppgaven legge frem noen av de kunstneriske og pedagogiske teoriene og praksisene som oppgaven kan sees i sammenheng med, for å forsøke å drøfte hvorvidt disse er tilstrekkelig tilstede og relevante for å kunne etablere prosjektet som reelt tilknyttet begge disse feltene.

Flere av de pedagogiske teoriene er allerede lagt frem i oppgavens teorikapittel, og denne delen vil forsøke å trekke linjer mellom disse teoriene og det faktisk gjennomførte arbeidet. De kunstneriske tradisjonene ligger nærmere det utgangspunktet som jeg som forsker tar med meg inn i oppgaven, og jeg vil forsøke å koble prosjektet sammen med aktuelle praksiser i feltet, for å orientere det i en samtidskontekst

### *Pedagogiske treffpunkt*

Prosjektet i sin nåværende form, presentert som en dialog mellom et skrevet masterarbeid og en utstilling med begrenset visningstid og -område, minner lite om et tradisjonelt pedagogisk prosjekt. I lys av oppgavens subjektive vinkling må jeg også vedgå at det minner lite om de pedagogiske prosjektene jeg selv har vært en del av tidligere. Det er heller ikke denne praksisen oppgaven primært strekker seg mot, men heller et teoretisk mulighetsrom tilknyttet denne pedagogikken.

Selv om skulpturen nok i seg selv kan minne om et ganske tradisjonelt, om enn litt underlig formidlingsprosjekt, hvor en belest kunstformidler snakker om skulpturer i byen til et bredere publikum, skiller det seg fra denne tradisjonen på flere måter. For det første har den ikke, som diskutert i oppgavens introduksjon, ingen bestemt mottakergruppe, noe som er nærmest obligatorisk i alle institusjonelle pedagogiske og didaktiske arbeider.

For det andre mangler den en umiddelbar pedagogisk intensjon. Videoinstallasjonen slik den ble presentert på utstillingen har ikke som primært mål å gi informasjon og kontekst rundt disse offentlige skulpturene; De inneholder knapt noe informasjon om kunstnerne, kontekstene eller annen etablert meta-informasjon som kan gi betrakteren et tydelig helhetsbilde av skulpturen. Det disse videoene derimot er ment å formidle, er den informasjonen som oppstår i blikksituasjonen. De skal formidle dette blikket, ikke skulpturen i seg selv.



Det pedagogiske konseptet er altså angrepet i en relativt vid forstand, med hovedfokus på en kunstformidling i et utvidet felt, hvor alt som grunnleggende øker bevissthet rundt kunstneriske verk og prosesser kan gjelde som formidlingsprosjekter.

### Giroux og Biesta

Som spesifisert i innledningen til kapitlet om «den demokratiserende pedagogikken», er det i disse utvidede forståelsene av pedagogikk og pedagogiske prosjekter det kanskje er størst overenstemmelse med de teoretiske perspektivene i de kunstneriske og pedagogiske feltene. Både Giroux og Biesta, som begge presenteres i dette kapitlet, trekker frem behovet og potensialet i overføringen av maktstrukturene fra institusjonen til betrakteren og offentligheten. (Biesta, 2014; Giroux, 2000/2011).

En kan vurdere om denne formen for utforskning i seg selv er offentlig nok til å kalles offentlig pedagogikk, da den strengt tatt fremdeles er knyttet til en høyere akademisk institusjon, og blir presentert i et begrenset uttrykk. For å oppnå en form for offentlig pedagogikk som presentert av Giroux må denne formidlingen heller være tilstede der den faktiske meningsdannelsen tar sted. Dette ville i denne oppgavens vedkommende vert ved skulpturene, i stedet for i et utstillingsrom eller lignende.

Likevel kan det sies at den overensstemmer med denne teorien på grunn av sitt ønske om å forflytte meningsdannelsen fra det solide og evigvarende i de offentlige kunstverkene over til det mer situasjonsbestemte betrakterblikket. Med andre ord forsøker prosjektet å belyse et rom for mening som ligger utenfor de allment aksepterte, og tydeliggjøre at dette rommet er like legitimt og politisk valid som det offisielle.

Dette emansipatoriske elementet forsterkes ved at prosjektet tar opp og forsøker å problematisere sannheter som har fått stå i årevis i det offentlige samfunnet. Bare ved å gjøre en filmatisk og assosiativ presentasjon av skulpturer som (i noen av tilfellene) virker å bli mer og mer usynlige i bybildet, lager et nytt diskusjonsrom. Et slikt rom kan være med på å aktivere det Biesta altså kaller «A space where freedom can appear» (Biesta, 2014, s. 16), da det vil føre verket inn i nye fora, med nye grunnlag for meningskapelse og diskusjon.

Likevel kommer man ikke utenom at dette rommet blir hemmet av oppgaven og prosjektets begrensede utstrekning når det gjelder publikumsmottakelse. For å oppfylle disse kravene trengs det i større grad en meningsutveksling rundt disse prosessene som det per i dag ikke er

rom for i denne oppgavestrukturen. Det blir derfor viktig å understreke at dette prosjektet heller står som en demonstrasjon og teoretisering av det mulighetsrommet som finnes.

### Freire og Dewey

Det kan også nevnes at det finnes linjer mellom oppgavens intensjoner om en kunstformidling hvor hvert eneste blick former sin egne mening, med teoriene til pedagogene John Dewey og Paulo Freire. Disse, som presentert nærmere i teorikapitlet, går ut på å i større grad fjerne skillet mellom underviser og elev, og heller trekke frem en felles meningsdannelse basert på erfaring og utveksling (Dewey, 1916/2011; Freire, 1999).

Dette kan sees i sammenheng med oppgavens mål om å danne en desentralisert meningsdannelse basert på publikumsblikket, hvor de prosessene som vises ikke er en fasit i seg selv, og som på ingen måte har noen svar, men heller er en demonstrasjon av den situasjonen erfaringen dannes i. Kunstneren/formidleren blir i dette tilfellet ikke noe mer eller mindre kunnskapsrik enn betrakteren, og blir kun en del av den større meningsproduksjonen.

Et av hovedproblemene slik oppgaven og prosjektet står per i dag, er nok at denne formen for emansipatorisk idéutforskning ikke kommer tydelig nok frem i videoene i seg selv, i og med at de kan virke til forveksling like autoritære, institusjonelle påstander. Det kunne kanskje med fordel vert lagt større vekt på formidlingen av dette, men grunnet oppgavens natur som akademisk arbeid, samt ønsket om å kunne teoretisere dette materialet, ble denne informasjonen nedprioritert til fordel for formal enkelhet. Presentasjonen er rett og slett en praktisk-estetisk utgave av datamaterialet, og blir dermed kunst og formidling kun i andre rekke. Det er ikke dermed sagt at den ikke kan eller bør vurderes som kunst, men i siste instans er kjernen i prosjektet det akademiske og teoretiske elementet.

### *Kunstneriske treffpunkt*

Denne delen vil raskt presentere tre kunstteoretiske ideer og tendenser som kan virke nyttige i forståelsen av videoinstallasjonene som kunstneriske elementer, og vurdere deres sammenknytning med prosjektet.

### Appropriasjon

En av de umiddelbare kunstneriske reaksjonene på den billedteorien Roland Barthes, Rosalind Krauss og andre postmoderne teoretikere stod for, var en fundamental endring i kunstnerens

bruk av funnet billedmateriale. Etter Barthes tidligere nevnte «The Death of the Author» (1968), og Krauss' noe senere «The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths» (1985), ble det åpnet for betydelige nye muligheter i måten bilder ble brukt i kunstverden.

Kort sagt går appropriasjon ut på å bruke funnet eller allerede eksisterende materiale, for så å sette dette inn i nye kontekster i håp om å skape nye meningsstrukturer på bakgrunn av disse endringene. Når verden er så saturert med billedmateriale som den etter hvert har blitt, er det både mer konstruktivt og mer interessant å prøve å prosessere dette materialet heller enn å lage noe nytt helt fra bunnen av.

Disse ideene blir selvsagt nærliggende når grunnelementet i det prosjektet denne oppgaven tar for seg kunstverk som allerede er laget, men likevel forsøker å finne en ny kjerne i disse som del av eget kunstprosjekt. Her står prosjektets bruk av video sentralt for å skape nye forhold i tid og rom rundt skulpturene.

Videoens evne til å forflytte skulpturene inn i en helt annen kontekst, gir muligheten til å forandre det meningsgrunnlaget kunstverket sitter på. Det kan dermed argumenteres for som en ganske tradisjonell appropriasjons-praksis.

Gjennom mediets kvaliteter gir videoen oss muligheter til å bryte opp, dele, fokusere, vri og manipulere. Den gir oss muligheten til å filtrere kunstverket gjennom egen bevissthet, for så å gjenskape den re-kontekstualisert, omgjort og forandret.

### Postproduksjon

Postproduksjon som konsept er ikke fryktelig avvikende fra appropriasjon som tema. Det kan derfor virke noe repetativt å ta dette opp som en kategori, men det innehar også en del elementer som skiller det fra sine forgjengere, og noen av disse gjør det i større grad anvendelig om skulpturprosjektet.

Postproduksjon som begrep stammer fra Nicolas Bourriauds bok ved samme navn (2005). Bourriaud er også teoretikeren som blant annet introduserte kunstverden for den relasjonelle estetikken, en kunstteori basert på den estetiske vurderinger av mellommenneskelige relasjoner og situasjoner (Bourriaud, 2007). Dette kan også skimtes i hans versjon av appropriasjonens praksiser, postproduksjonen er nemlig i mye større grad basert på sosiale praksiser og utveksling av kulturelle uttrykk for å skape en mer sammensatt kulturell

forståelse. Bourriaud har i flere sammenhenger, blant annet i artikkelen «Deejaying and contemporary art», sammenlignet kontemporære kulturelle praksiser med en DJ som mikser sammen lydspor i en produksjon:

«DJ-culture denies the binary opposition between the proposal of the transmitter and the participation of the receiver at the heart of many debates on modern art. The work of the DJ consists in conceiving linkages through the works flow into each other, representing at once a product, a tool and a medium» (Bourriaud, 2002/2009, s. 158).

Han omtaler disse utforskningene som en arkeologi i moderne kultur, noe som på mange måter føler treffende for det målet dette prosjektet har satt seg fore. Å rekontekstualisere, resituere og remediere disse skulpturene gjennom filteret av betrakterens egne blikk, for å produsere en sammenheng mellom produktet, dens mening og et akademisk verktøy.

Det å bruke disse skulpturene til nye og annerledes prosjekter enn hva de var tiltenkt i utgangspunktet er i seg selv med på å aktivere disse i en offentlig og vital diskurs. Selv om det kanskje er å bryte med deres tidligere oppfattede autonomi og herredømme over eget narrativ, er det med på å gi dem en ny og mer aktiv posisjon i en kontemporær kunstnerisk diskusjon.

I boken «Relasjonell Estetikk gjør Bourriaud også en presentasjon av kunsten etter videokameraets inntreden, og trekker her inn dets evne til demokratisering av den kunstneriske meningsproduksjonen (Bourriaud, 2007, s. 110). Han mener her blant annet at «... kunsten etter videokameraet gjør formene nomadiske og fluktuerende, den tillater en analog rekonstruksjon av fortidens estetiske objekter, en «påfylling» av historiske former.» (ibid.).

Med andre ord poengterer han konkret videokameraets evne til å re-kontekstualisere og dermed på mange måter reaktivere gamle historiske objekter, som for eksempel skulpturer, ved å sette dem inn i kontemporære situasjoner og meningsdannelser.

### Sosiale aspekter

I tråd med Bourriauds tanker kan prosjektet også på andre måter knyttes opp mot samtidige tendenser i kunsten til å involvere betrakteren og publikum i sin meningsproduksjon. Allerede i analysen har oppgaven presentert noen av disse, da i forhold til de effektene som kom fra refleksjonene i skulpturen, og dermed publikums egne inntreden i billedrammen.

Men de sosiale treffpunktene strekker seg også lengre enn dette. Oslo Kommune er i år godt i gang med OsloBiennalen, et femårig kunstprosjekt med mål å aktivere kunstproduksjon og å øke oppmerksomheten rundt offentlige kunstprosjekter i byrommet. Dette prosjektet har et relativt bredt satsningsområde, men forprosjektet til «biennalen», kalt OsloPilot, hadde et mer spisset målområde, og et som sammenfaller godt med denne oppgavens tanker om reaktivering og sosiale meningsdannende strukturer. På sine nettsider skriver de blant annet:

«Hvordan kan et kunstverk gripe inn i byens offentlige rom når disse hele tiden er i endring? Hvordan kan kunstneren påvirke disse rommene ved å ta usikkerheten i besittelse heller enn å nøytralisere den? Hvordan skape kunst innenfor byens og det offentlige roms stadig skiftende kontekst på en slik måte at arbeidet utfordrer og utforsker tilvante forestillinger om det permanente og det flyktige?

For å tilnærme seg disse spørsmålene er prosjektet bygget opp rundt fire temaer for undersøkelser: Reaktivering, Periodisitet, Forsvinning og Offentlig» (OsloPilot, U.Å.).

Her kan vi altså kjenne igjen både problemstillinger knyttet til både usikkerheten i sosiale, offentlige byrom og meningsdannelse i flyktige omstendigheter, samt tematisk vekt på reaktivering og offentlighet. Det kan også nevnes at en av kuratorene under både OsloPilot og OsloBiennalen er Per Gunnar Eeg-Tverbakk, som oppgaven tidligere har nevnt i forbindelse med nye perspektiver på offentlig kunst.

Både biennalen og OsloPilot har primært arbeidet med produksjon av kunst, heller enn den konkrete formidlingen av denne. Samtidig gir de uttrykk for at det å produsere kunst i byrommet (og da spesielet kunst satt i forbindelse med allerede eksisterende kunst) skaper et sosialt rom for debatt, og en synlighet rundt kommunens praksiser når det kommer til kunst i offentlig rom. De deler med andre ord mye av målsettingene denne oppgaven har satt seg fore.

I en artig tilfeldighet er også eksemplene på offentlig kunst som dras frem av OsloPilot på deres nettside overlappende med eksemplene fra denne oppgaven, da både Fritz Thaulov, Rodin, og Henry Moore er nevnt som hovedfigurer (OsloPilot, U.Å.). Disse kan alle finnes igjen i oppgavens teorikapittel. Om ikke annet understreker dette viktigheten Oslo Kommune tillegger disse verkene, kunstnerne og deres posisjoner.

## Akademiske Spørsmål

### *Det offentlige utviklingsarbeidet*

Det kan også i denne sammenhengen være passende å vurdere hvordan bruken av kunstnerisk utviklingsarbeid som metode i en oppgave som denne faktisk fungerer. Her er spørsmålet igjen litt splittet grunnet oppgavens problemstilling, akademiske fokus og overordnede mål og interesser.

I og med det kunstneriske utviklingsarbeidets natur som en i utgangspunktet akademisk og institusjonell praksis, hvor en trenger en teoretisk faktor for å komme til sin rett, kan dette på mange måter komplisere umiddelbarheten i publikumsforståelsen. I det prosjektet ble presentert, var dette uten at den akademiske oppgaven var ferdig produsert. Dette førte naturlig nok til at store deler av grunnlaget i oppgaven falt bort fra den visuelle presentasjonen, og at denne stod igjen som en konseptuelt enkel presentasjon som også kunne være lett å misforstå.

Denne presentasjonen av hele prosessen kunne nok med fordel vert tydeligere for at KU-arbeidet skulle komme til sin rett, da disse prosessene, slik Jannecke Wesseling her forklarer, trenger en offentlig side for å fungere optimalt:

«For research to be research it has to be debated in the public domain. (...) For example, the research needs to yield fresh insights, not merely into one's personal work, but for art in a broader sense as well» (Wesseling, 2011, s. 3)

Her gjør Wesseling et poeng av at den kunstneriske forskningen er helt avhengig av å tilføre ny og relevant informasjon for i det hele tatt å kunne kalle seg forskning. En kan ikke være en del av en offentlig diskurs og feltutvikling om en kun sirkler i sin egen boble.

Men alternativet som blir presentert er paradoksalt nok ganske overensstemmende med nettopp dette, skjønt på ett nivå høyere opp: Den kunstneriske forskningen må kunne si noe generelt, men den trenger kun å si noe generelt om kunsten i sin grunnleggende form. Dette kan i og for seg virke relativt selvsagt, da kunstnerisk forskning selvsagt har best forutsetninger om å si noe om eget felt, men problemet kommer når en innser at disse forutsetningene for det første ligger til grunnen for en hel vitenskapskategori, en hel utøvende, vitenskapelig praksis, og samtidig virker unektelig begrensende.

For er det virkelig sånn at kunstnerisk forskning og utviklingsarbeid utelukkende har potensiale for å avdekke empiri innenfor eget fagfelt? Og påfølgende; vil dette gjøre KU-arbeid ute av stand til å bruke kunstnerisk utviklingsarbeid for å utvinne informasjon som går utover den strenge feltmessige rammen som utgjør kunstnerisk praksis i og for seg selv?

Derfor ble det likevel viktig å gjøre et reelt forsøk på å så konkret som mulig prøve å omforme data som forekommer i den kunstneriske prosessen, og å transformere dem på en presis måte for å kunne sette dem inn i en tekstlig, logisk og analytisk setting.

Når man jobber med en så flyktig datakilde som det improviserte fotografiske blikket, og de meningsbærende valgene dette tar med seg, er det klart at en presis analyse av dette er problematisk i alle former. Det er derfor KU-arbeidet likevel får komme til sin rett i prosjektet. Det har muligheten til å innlemme praksis og teori på lik linje, det har muligheten til å innlemme både tolkende og analytiske, etnografiske og auto-etnografiske metoder, uten at disse nødvendigvis går i veien for hverandre.

For å svare på en problemstilling som forsøker å finne et konfliktfylt mellomrom mellom to praksiser, er en slik form for uklar, men likevel konkret metode kanskje det mest presise verktøy en kan nytte seg av. Denne kombinasjonen er selve naturen i kunstnerisk utviklingsarbeid. På et annet punkt i den tidligere refererte teksten, peker hun på nettopp denne kvaliteten:

«The exeptional thing about research in and through art is that practical action (the making) and theoretical reflection (the thinking) go hand in hand. The one cannot exist without the other, in the same way action and thought is inextricably linked in artistic practice.»  
(Wesseling, 2011, s. 2)

Et kunstnerisk utviklingsarbeid kan ikke eksistere uten både teoretisk og kunstnerisk refleksjon. Dette går kanskje på bekostning av noen av de kunstneriske, pedagogiske og etnografiske grunnkvalitetene, men kan kanskje erstatte disse kvalitetene med en annen: En mulighet for å skimte konturene av et landskap mellom grensepunktene.

## *Oppnåelser*

Oppgavens problemstilling er på mange måter enkel nok å forholde seg til, og skisserer klart målet for oppgaven; å bruke et undersøkende videoprojekt for å utforske rommet mellom kunst og formidling. Samtidig som dette målet er lett å forstå, finnes det på ingen måte et enkelt svar på denne problemstillingen. Det ville være umulig gjennom en oppgave som denne å verken konkret etablere et slikt felt eller en metode for å nå det. Derfor var også ordleggingen i problemstillingen valgt for å understreke at det er tydeliggjøring som er målet.

Det denne oppgaven primært har oppnådd, er en mulighetspresentasjon. Det prosjektet som har vært utviklet og presentert gjennom denne oppgaven vil, uavhengig av både kunstnerisk, etnografisk og pedagogisk vellykkethet, stå som et konkret eksempel på et arbeid som tematisk krysser de epistemologiske motsetningene i kunst og formidling, og forsøker å bruke dette for å gjøre sine poeng.

Oppgaven kan også leses som et forslag til en akademisk tilnærming til billedkunsten, hvor de splittede epistemologiske grunnlagene er forsøkt tatt høyde for i teoretiseringen og registreringen av de pre-refleksive dataene som produseres gjennom kunstneriske prosesser. Disse prosessene og metodene er på ingen måte universelt appliserende, men det har vært en interessant og berikende prosess å prøve å få de to verdenene til å passe sammen på en måte som følte logisk og balansert, uten at prosjektet ble for tungt i den ene eller andre retningen.

Det som til slutt, nå som prosjektet går mot en (i det minste midlertidig) avslutning, er dette omrisset av en mulig metodologi. Selvsagt har prosjektet også produsert estetisk materiale, som på sin egen måte vil stå seg utenfor den forskningsmessige konteksten, men som akademisk utforskning, er det prosessen i seg selv og veikartet for å ha kommet seg gjennom terrenget som vil stå igjen.

En av målsettingene som kanskje ikke har resonert like mye i sluttproduktet, var håpet om å utforske alternativer til dagens formidlingsmetoder. Selv om prosjektet kanskje er interessant i og med at det resonerer bedre med kontemporær pedagogisk teori enn det den tradisjonelle kunstformidlingen gjør, har det liten reel formidlingsevne utenom synliggjøringen og en litt smal, introvert syning rundt skulpturene. Dette faller mye i de samme fellene som var oppfattet som problematisk i den opprinnelige praksisen.



Likevel kan oppgaven sies å ha tegnet noen koblinger mellom meningsdannelsen og formidlingen av skulpturene, og de emansipatoriske mekanismene som deles av både pedagogisk og kunstnerisk teori.

I tillegg har oppgaven demonstrert et mulighetsrom i de offentlige skulpturene i seg selv, ved å vise noe av deres meningsdannende grunnlag. Gjennom sammenknytningen med teorien og refleksjonene som gjøres gjennom videomaterialet i teksten, vises en direkte kobling mellom skulpturen og det stedet den står på, både visuelt, historisk og sosialt. Alle betraktninger som gjøres av disse er direkte deltakende i å etablere skulpturene på nytt og på nytt.

### *Veien videre*

I videreførelse av dette prosjektets litt splittede natur, står det til følge at veien videre nok også vil være delt. Det ville være naturlig at de praktiske og akademiske delene av prosjektet fikk til dels individuelle baner, da disse problemstillingene også til dels har vært separerte.

Når det kommer til hovedproblemstillingen, om utviklingen og tydeliggjøringen av et felt mellom kunst og formidling, kunne det ha vært interessant å dra på noen av de funnene denne oppgaven gjør, og tatt dette med inn i en mer renspektet kunstner-forelesning. I dette formatet kunne problemstillingen fritt og i mer direkte fora utforsket spørsmålet og nærliggende problematikker, nært opp mot den opprinnelige formidlerrollen.

I og med at videoinstallasjonene etter hvert fikk en ganske tydelig posisjon som «prosjekt-i-prosjektet», kunne det være interessant å utvikle disse som et renere kunstprosjekt, med mindre krav til umiddelbar akademisk etterprøvbarehet. Forprosjektet og utprøvelsene i forkant av selve gjennomføringen inneholdt allerede en stor variasjon i uttrykk og potensielle visuelle og idemessige elementer, men det er noen forslag til videreføring som skiller seg fra resten.

Det første og helt klart mest interessante i videreutviklingen av dette prosjektet er å forsøke å tilrettelegge det for inkludering av flere parter. Det ville i så fall kreve en litt annen tilnærming til prosjektet, da det i sin nåværende form, som tidligere diskutert, har forsøkt å etterstrebe et nivå av selvbeskuelse. Dette var kanskje nødvendig for å etablere de dataene og metodene som finnes på et akademisk nivå, men det begrenser helt klart prosjektet både som kunstverk og forskningsmateriale. En inkludering av andre betraktere og deltakere ville kunne danne en større bredde, mer interessante fortellinger og visuelle tilnærminger, samt ta form som et mer demokratisk, inkluderende og mer tydelig formidlende.

En annen retning det hadde vært interessant å utforske, ville være inklusjonen av videoene eller lydsporet i området rundt selve de skulpturene som formidles. Det ville i større grad være med på å interagere med både miljø og kunstverk, og kunne tatt problematiseringen og diskusjonen rundt skulpturen til et nytt nivå.

En måte å gjøre det på kunne være å forsøke en faktisk installasjon av enten lyd eller video som en diskret medieinstallasjon på stedet. Dette ville selvsagt kreve interaksjon og samkjøring med kommunen og dens etater, men ville vært spennende å prøve å løse rent teknisk. En annen er å forsøke å gjøre en mer performativ variant, og forsøke å utvikle en stedsspesifikk fremførelse, opplesning eller lignende.



## **Konklusjon**

*«Rather than speaking of identity as a finished thing,  
we should speak of Identification, and see it as an ongoing process.»*

**(Rascaroli, 2009)**

Dette har vært et forsøk på å presentere formidlerens blikk og historiefortelling på sitt aller mest sårbare. Det har blitt en utforsking av muligheten til en kunstformidling som foregår uten alle de sosiale og teoretiske holdepunktene en formidler vanligvis støtter seg på når et fremlegg eller foredrag blir til. Det har blitt et forsøk på å formidle den grunnleggende og kroppslige opplevelsen og betraktningen av kunstverk.

La oss et øyeblikk trå tilbake til museumsrommet. For ikke så lenge siden hadde jeg en samtale en venninne rundt det å gå på museum. Hun var, som hun selv sa, ikke så "bevandret" i kunstverden, men at det hun så etter for å kunne "få noe ut av det", var at kunsten og utstillingen måtte "gi henne noe".

Hva dette "noe" skulle være, er selvsagt både vanskelig å sette fingeren på, variabelt, og på mange måter uvesentlig. Det som er viktig er at vedkommende går ut fra gallerirommet med en følelse av berikelse. Dette er en helt naturlig tankegang, og en jeg er ganske sikker på svært mange deler. Det som er interessant er den implikasjonen som ligger i det at denne interaksjonen fremstilles som en enveis-kommunikasjon. Kunsten skal gi, betrakteren skal få.

Det er ikke så unaturlig at man har denne innstillingen, i og med at det meste annet man inntar og konsumerer av mediert og fremlagt materiale har gjerne denne formen. Underholdning og designkulturen står fryktelig sterkt. En er vant til at all informasjon skal være klar, tydelig og ferdig for fordøyelse i det den møter betrakteren.

Slik er ikke nødvendigvis kunsten.

Kunst, slik denne oppgaven har presentert, virker først å danne sin mening i det øyeblikket betrakteren går det i møte, og deltar i den diskusjonen verket inviterer til. Verket formes derfor av nettopp dette blikket og den innrammingen det har. Dette gir betrakteren en frihet og en definisjonsmakt, en mulighet til å ta del i denne prosessen. Men en slik emansipasjon blir nesten paradoksalt å snakke om, fordi den ikke virker å møte publikum i gallerirommet.

Derfor har denne oppgaven ønsket å først og fremst synliggjøre blikket. Den har ønsket å vedgå at kunstformidlende praksiser har det samme utgangspunktet som all annen betraktning, og gjøre en studie for å bedre forstå hvordan dette blikket fungerer. Ved å se nærmere på hvordan meningene oppstår i blikksituasjonen kan det kanskje bli klarere hvordan disse prosessene kan snakkes om og reflekteres over.

Ved å benytte video som observasjonsmetode blir dette blikket etterprøvbart og mulig å konkretisere. Men dette blikket og denne meningsskapelsen er på mange måter todelt, satt

sammen av en språklig og en utenomspråklig, kroppslig forståelse av situasjon og objekt i samspill. Denne oppgaven har derfor satt seg fore å dokumentere begge disse konstruksjonene ved å, i tillegg til tradisjonelle akademiske metoder, nytte kunstneriske logikker og metodologier som legger til rette for pre-refleksive epistemologier.

Oppgaven har forsøkt å utforske mellomrommet mellom de to polaritetene i kunst og kunstformidlingens tekst/bilde-motsetning som jeg skisserte opp i starten av oppgaven. Den trekker på den ene for å skape alternativer og muligheter i den andre, og motsatt.

Om en kan, gjennom teori og konkrete eksempler, vise at en som kunstformidler står på samme nivå som betrakteren av kunstverket, og danner mange av de samme refleksjonene som vedkommende kan være i stand til å gjøre, vil noe av distansen mellom formidler og betrakter minskes. Men om en skal møte betrakteren på deres umiddelbare bevissthets-nivå, må en være i stand til å reflektere rundt eget blikk og egen meningsdannelse. For å kunne være imøtekommende ovenfor en så ømfintlig situasjon som betrakterens diskusjon med verket, må en være svært bevist eget blikk, tolkning og meningsdannelse rundt kunstverket.

Denne oppgaven har vært et forsøk på å utforske den prosessen.

Ved å innlemme kunstneriske praksiser som hele veien inneholdt muligheten for å manifestere kroppslige og pre-refleksive meningsinnhold, kan denne prosessen både komme nærmere betrakterens blikk, samtidig som den tar høyde for at alle nye blikk vil tilføre et foranderlig meningsinnhold.

Det høres kanskje rart ut å skulle kalle forskningsresultater for imaginære, men i denne situasjonen er det fristene. For resultatet av dette prosjektet er, heller enn en håndfast teori eller et konkret verk, en mulighet for å forestille seg den utenomspråklige oppfattelsen av kunstverket i en akademisk sammenheng.

Selv om oppgaven er teoretisk og rettet mot et teoretisk felt, heller enn å være umiddelbart formidlende, kan denne utforskningen stå som et forslag og eksempel for videre utforskning av dette mellomrommet mellom kunst og formidling. Dette feltet kan finnes i helt ordinære kunstsituasjoner, rundt helt ordinære kunstobjekter, fordi disse allerede er definerte av sosiale situasjoner og dynamisk meningsinnhold. De må bare diskuteres som sådan.

«Virkeligheten er det jeg kan diskutere med en tredjepart.», skrev Bourriaud, «Den defineres bare som et forhandlingsprodukt» (2007, s. 114).



## Litteraturliste

- Aase, T. H. & Fossåskaret, E. (2014). *Skapte virkeligheter : om produksjon og tolkning av kvalitative data* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion : vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. oppl. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Arendt, H. (2012). *Vita activa : det virksomme liv*. Oslo: Pax.
- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket : en longitudinell studie der formidling av kunst til barn og unge danner utgangspunkt for kunstdidaktiske diskursanalyser* Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet, Stockholm.
- Baarts, C. (2012). Autoetnografi (W. Hansen, Overs.). I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder : empiri og teoriutvikling* (s. 171-185). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Barthes, R. (1968). The Death of the Author. I C. Bishop (Red.), *Participation: Documents of contemporary art* (s. 41-45). London & Cambridge, Mass.: Whitechapel ; MIT Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Group.
- Berger, J. (2015). *Portraits: John Berger on Artists*. London, New York: Verso.
- Biesta, G. (2014). Making Pedagogy Public: For the Public, Of the Public or in the Interest of Publicness? I J. Burdick, J. A. Sandlin & M. P. O'Malley (Red.), *Problematizing public pedagogy* (s. 15-25). New York: Routledge.
- Blumenberg, H. & Savage, R. (2011). *Paradigms for a Metaphorology* Cornell University Press.
- Borgdorf, H. (2011). The Routledge companion to research in the arts. I M. Biggs & H. Karlsson (Red.), (s. 44-63). London: Routledge.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics* Les Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction : culture as screenplay : how art reprograms the world* ([2nd ed.] utg.). New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk* (B. Christensen-Scheel, Overs.). Oslo: Pax.
- Bourriaud, N. (2009). Deejaying and Contemporary art. I D. Evans (Red.), *Appropriation* (s. 158-162). London: Whitechapel Gallery. (Opprinnelig utgitt 2002)
- Breton, A. (1972). *Manifestos of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2012). *Kvalitative metoder : empiri og teoriutvikling* (W. Hansen, Overs.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Denzin, N. K. (2014). *Interpretive autoethnography* (2nd ed. utg.). Los Angeles: Sage.
- Dewey, J. (2011). Democracy and Education. I F. Allen (Red.), *Education* (s. 30-31). London: Whitechapel Gallery. (Opprinnelig utgitt 1916)
- Doherty, C. (2015). *Out of time, out of place : public art (now)*. London: Art Books.
- Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography* Reaktion Books.
- Foucault, M. (2001). *Dette er ikke en pipe*. Oslo: Pax.
- Freire, P. (1999). *De undertryktes pedagogikk*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Giroux, H. A. (2011). Public Pedagogy as Cultural Politics. I F. Allen (Red.), *Education* (s. 48-51). London: Whitechapel Gallery. (Opprinnelig utgitt 2000)



- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* Jorge Pinto Books.
- Highmore, B. (2014). Metaphor City. I M. Darroch & J. Marchessault (Red.), *Cartographies of Place: Navigating the Urban*. MQUP.
- Hirschhorn, T. (2006). 24h Foucault. I C. Bishop (Red.), *Participation* (s. 207 p.). London & Cambridge, Mass.: Whitechapel; MIT Press. (Opprinnelig utgitt 2004)
- Jorn, A. (2017). *Eстетikkens ekstreme fenomenologi* (A. Øye, Overs.). Oslo: Pax.
- Knoblauch, H. (2009). Videography: Focused Ethnography and Video Analysis. I H. Knoblauch, B. Schnettler, J. Raab & H.-G. Soeffner (Red.), *Video analysis : methodology and methods : qualitative audiovisual data analysis in sociology* (2nd.rev.ed. utg.). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KORO. (u.å.). Om Koro. Hentet 20.02 2019 fra <https://koro.no/om/koro/>
- Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Kwon, M. (2002). *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- McLuhan, M. (1997). *Essential McLuhan*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phenomenology of Perception* Taylor & Francis.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? : the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image science : iconology, visual culture and media aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Myrvold, C. B. (2019). Fra Dialog som Metode til Dialog som Situasjon. I C. B. Myrvold & G. E. Mørland (Red.), *Kunstformidling : fra verk til betrakter* (s. 116-135). Oslo: Pax.
- OsloPilot. (U.Å.). Om OSLOPILOT. Hentet fra <https://archive.oslopilot.no/nb/oslo-pilot/about-oslo-pilot/>
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. Los Angeles ;,London: SAGE.
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer* (G. Uvsløkk, Overs.). Oslo: Pax.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera : subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower.
- Rautaskoski, P. (2012). Observasjonsmetoder (W. Hansen, Overs.). I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder : empiri og teoriutvikling* (s. 81-99). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Ricoeur, P. (2003). *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language* Routledge.
- Skulpturstopp. (U.Å.). [www.skulpturstopp.no/oslo](http://www.skulpturstopp.no/oslo). Hentet 01.08 2019 fra <https://www.skulpturstopp.no/oslo>
- Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet : en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforl.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforl.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2009). *Practices of looking : an introduction to visual culture* (2nd ed. utg.). New York: Oxford University Press.
- Sørensen, G. (2009). *Fargelegg byen! : Oslo kommunes utsmykninger*. Oslo: Oslo kommune - Kulturetaten Unipub.
- Tedlock, B. (2011). The Observation of Participation and the Emergence of Public Ethnography. I E. Margolis & L. Pauwels (Red.), *The SAGE handbook of visual research methods* (s. 467-481). Los Angeles: SAGE.
- Thomson, P. (2008). *Doing visual research with children and young people*.
- Wesseling, J. (2011). *See it again, say it again : the artist as researcher*. Amsterdam: Valiz.

