

# PLURALISÉR!

## Det politiske potensialet i scenekunst

Karoline Skuseth

### Abstract

This article seeks to identify a political potential in the performing arts, through defining the social construction 'audience' as a plural form, seen in parallel to society at large and dichotomies such as active/passive, agonism/antagonism and the inherent relationship between the artwork and its spectator. Plurality as such is defended by emphasising that diversity of opinion and disagreement may be necessary for positive social development. By looking at a variety of examples of audience participation in contemporary performing arts, the article defines several modes of voluntary and involuntary participation, drawing lines to established art theories as spectator emancipation and relational aesthetics.

**Keywords:** audienceship, plurality, spectatorship

### Om forfatteren

Karoline Skuseth er teaterviter utdannet ved Universitetet i Bergen og Justus-Liebig Universität i Giessen, og leverte sin mastergradsoppgave «Den abnormale kroppen. Kropp og funksjonshemming: freaks i teater og film» i 2011. Hun har siden vert fast ansatt ved BIT Teatergarasjen som kurator for diskursprogrammet til festivalene Meteor og Oktoberdans samt som produsent for forestillinger i sesong. Skuseth var i perioden 2009–14 engasjert som kritiker for [scenekunst.no](http://scenekunst.no), en redaksjonelt uavhengig nettavis for profesjonell scenekunst og kulturpolitikk. Hun var medlem av Heddajuryen i sesongen 2012/13 og tiltrådte nylig som styremedlem i Danse- og Teatersentrum.

[karoline@bit-teatergarasjen.no](mailto:karoline@bit-teatergarasjen.no)

---

Teatervitenskapelige studier 2019 © Karoline Skuseth  
Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie  
Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen  
Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – [tor.trolie@uib.no](mailto:tor.trolie@uib.no)  
Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen  
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>  
ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

## PLURALISÉR!

### Det politiske potensialet i scenekunst

Whether in Tahrir, Zuccotti, Syntagma, Taksim or Majdan Squares, in front of the Kremlin, in Japan after Fukushima, or in the midst of the iconic architecture of Brasilia, artists are always among the first to get involved. But one question constantly reoccurs: what role should art play in this?<sup>1</sup>

Sitatet over, av kurator og teoretiker Florian Malzacher, stiller et grunnleggende spørsmål: Hvilken rolle bør kunsten egentlig spille – i samfunnet og livet for øvrig? Stedene Malzacher bruker som eksempler er i hovedsak knyttet til politisk ladede situasjoner, der samfunnsendring er oppe til vurdering – steder det er erklært en kontekstuell unntakstilstand, et kollektivt perspektivskifte. I slike situasjoner er gjerne sosiale spilleregler utfordret og stilt spørsmål ved. Kan samfunnet fungere på en annen måte?

Siden 90-tallet har vi snakket om en såkalt sosial vending innen samtidskunsten. Tilskueren – eller deltakeren – ble sett på som en integrert del av kunstverket, og den uuttalte fiksjonskontrakten mellom tilskuer og scenisk verk ble dermed utfordret ved at kunstnere inviterte publikum til å delta i kunstverket, i mer eller mindre konkret forstand. En av teoretikerne det ofte refereres til i denne sammenheng, er kuratoren og kunstkritikeren Nicolas Bourriaud som mente at kunstnerens rolle var å være en tilrettelegger for utveksling av informasjon mellom kunster og tilskuer. Tate Modern, Storbritannias nasjonale museum for moderne kunst, beskriver Bourriauds forståelse av forholdet mellom kunstner og tilskuer som at førstnevnte gir publikum «access to power and the means to change the world».<sup>2</sup> Hva tillegger en slik forståelse av kunstnerrollen kunstens samfunnsoppdrag?

Den delen av scenekunsten vi i 2019 omtaler som samtidig, eller tilhørende det frie feltet, inviterer fremdeles ofte til publikumsdeltakelse. Slik sett må vi anerkjenne at publikums deltakelse i verket er et formgrep tilhørende vår tid. Det er imidlertid viktig å definere at det finnes mange nyanser innenfor dette virkemiddelet. Teaterformater som beskrives som immersive eller totalomsluttende, stiller andre krav til deltakeren enn en forestilling som er presentert i mer tradisjonelle rammer, la oss si i en black box med publikumsseter i et vanlig amfi, der handlingen delvis utspiller seg blant publikum oppover i stolradene. Graden av bevissthet knyttet til publikums deltakelse, er dermed et essensielt spørsmål i denne sammenhengen, siden en tilskuer som oppsøker en tradisjonell black box-situasjon ikke nødvendigvis har tatt høyde for at hun eller han skal kunne komme til å bli en av forestillingens utøvere. Dersom man oppsøker en forestilling som er presentert som deltakerorientert i utgangspunktet, vil man gå inn i handlingen med en annen holdning enn dersom man forventer et beskyttet skille mellom scene og sal.

## Tilskuerskap

Et premiss i diskusjoner rundt graden av tilskuerens delaktighet i et kunstverk er spørsmålet om hvor frivillig deltakelsen er, og begrepsparet *aktiv/passiv* blir ofte tatt opp til vurdering. Lar det seg i det hele tatt gjøre å være en passiv mottaker av en kunstopplevelse? Matthew Reason, professor i Theatre and Performance ved York St. John University, mener at disse termene, i likhet med termen deltakelse som sådan, må defineres ut ifra sin spesifikke kontekst for å ha betydning. Reason mener at selve konseptet aktiv tilskuer er problematisk, siden det forholder seg til en tradisjon som ofte plasserer aktiv i et direkte motsetningsforhold til passiv.<sup>3</sup> Resonnementet hans er lett å slutte seg til. Å se er jo etter alle målestokker en aktiv handling, og å forholde seg passiv, forstått som stilltiende og urørlig, i en situasjon der man oppfordres til å handle, kan likeledes forstås som aktiv utøvelse. Her kan politisk-aktivistiske handlinger og sivil ulydighet, som Greta Thunbergs skolestreik for klimaet, være passende eksempler.

Filosofen Jacques Rancière er også en referanse som benyttes når man analyserer et kunstverks sosiale implikasjon. Han bruker sin lignelse om «den ignorante skolemester»<sup>4</sup> til å synliggjøre forholdet mellom kunstner og tilskuer, som forenklet gjenfortalt, dreier seg om at en lærers hovedoppgave er å tilrettelegge for at eleven skal forsterke og videreutvikle sin iboende kunnskap. Ifølge Rancière må vi anerkjenne at tilskueren allerede er en utøver i sin egen historie, og at sceneutøveren på sin side også er tilskuer til en lignende type historie i sitt eget liv. Tilskuerskap handler ikke om å endre passivitet til aktivitet, siden det å observere er en normaltilstand. Vi lærer og lærer bort, vi handler og vet som tilskuere som knytter bånd mellom hva de ser og har blitt fortalt, gjort og drømt. Det finnes verken noe privilegert medium eller utgangspunkt.

Rancière beskriver også ulike grader av bevissthet om egen deltakelse. Han hevder at man som publikum i et deltakerorientert kunstverk, kan stå i fare for bli fortapt i en hyper-aktivisme, og at man ved å bli for innlemmet i verket ikke vil beholde den nødvendige distansen til å kunne reflektere over det kritisk.<sup>5</sup> Florian Malzacher deler denne oppfatningen i sin artikkel «Theatre as Assembly», der han refererer til at det såkalte deltakerorienterte teatret ofte etterligner en placebo-deltakelse, der publikum er tvunget inn i en regissert delaktighet der hun eller han ikke har noen reelle valg i forhold til hvordan man ønsker å handle. Han mener at et teater som forstår sin egen praksis som et forsamlingssted, uunngåelig også vil konfronteres med oppgaven å unngå falsk deltakelse, og samtidig ivareta ideen om deltakelse i sin egen rett.<sup>6</sup>

Som del av et publikum er man medlem av et større kollektiv av individer med ulik motivasjon for å ha oppsøkt den spesifikke kunstopplevelsen. Hver publikummer tar også med seg ulike erfaringer ut av unntakstilstanden kunstverket eksisterer i og ut i sin respektive hverdag. Etter min mening er dette perspektivet avgjørende for hvordan man forstår enheten publikum. Teatret er en sosial arena, et sted der mange blikk og tanker kretser omkring presentasjonen av et felles kunstverk. Å forstå et publikum som en homogen enhet, mener jeg er kontraproduktivt om man skal se etter forbindelser mellom kunst og samfunn.

Filosofen Chantal Mouffe er kjent for sitt konsept agonistisk pluralisme. Med dette konseptet har Mouffe som mål å oppnå et demokrati som en arena, der vi kan la våre forskjeller få utløp uten å måtte søke forsoning for dem.<sup>7</sup> Jeg synes forholdet mellom agonist og antagonist er interessant i

denne sammenhengen, der en *agonist* beskrives som en kjemper eller deltaker sammenlignet med *antagonisten* som er definert som en fiende eller motstander. Sistnevnte krever en motpart, slik filosofiske begrepspar er avhengige av sine motstykker for å være meningsbærende, mens agonisten i prinsippet kun er avhengig av seg selv, i seg selv. Mouffe beskriver det offentlige rom som en «kamparena» for den agonistiske kampen mellom ulike ledende eller førende prosjekter. På en liten skala kan teatret danne slike sfærer for åpen utveksling, selv i samfunn der ytringsfrihet er under press, eller i vestlige samfunn der avstanden mellom konsensus og antagonisme er økende.<sup>8</sup> Det ligger et politisk potensial i denne forståelsen av mennesket som agonist, som forkjemper fremfor motstander – å vektlegge muligheten for flere perspektiver og nyanser fremfor polarisering.

Matthew Reason kommenterer Ranciéres poeng om at det å være tilskuer ikke er en passiv tilstand vi burde forandre til aktivitet, men at tilskuer-identiteten, i kraft av seg selv, er en frigjort posisjon der tilskueren er myndig-gjort til å produsere sine egne tolkninger, til å «komponere sitt eget dikt av bestanddelene i diktet foran henne».<sup>9</sup> Ens egen forståelse av et verk kan være svært ulik en annens uten at dette kan måles i mer eller mindre verdifull erfaring. For eksempel vil en erfaren scenekunstkritiker sannsynligvis oppleve en forestilling på en annen måte enn en person som oppsøker scenekunst for første gang. Begges opplevelser har imidlertid en likeverdig genuin verdi. Jeg mener det er viktig å anerkjenne at en kunstopplevelse tilhører den som har opplevd den, uavhengig av bakgrunn, erfaring og posisjon. Å fordele definisjonsmakt på flere hender vil, etter min forstand, føre til en bredere og mer nyansert forståelse av kunstens samfunnsfunksjon.

## Nomadisk institusjon

Jeg har kretset rundt disse spørsmålene i en årrekke i mitt arbeid som kurator for diskursprogrammet på BIT Teatergarasjen<sup>10</sup>. Hvordan kan vi, som institusjon, bygge opp under en forståelse av teatret som en sosial sfære der meninger kan ytres og testes? Og som i likhet med musikk og film er noe som kan tilhøre alle som henvender seg til kunstformen?

Siden 2008 har BIT Teatergarasjen vært en nomadisk institusjon som har leid visningsarenaer hos eksterne samarbeidspartnere i påvente av å få etablere et nytt hjem for samtidsorientert scenekunst i Bergen. Å være en institusjon uten fast tilholdssted i så mange år har ført til at vi har måttet stille høyere krav til kontekstualisering av programmet vårt, enn om vi hadde en geografisk identitet som publikum kunne identifisere seg med. Å være i stadig forandring både når det gjelder lokalisering, men også hvilke kunstnere vi viser, stiller høye krav til vårt publikums oppdagerlyst. Det er et mål for oss som institusjon ikke å styre kunstens innhold, men å legge til rette for å presentere problemstillinger fra kunstnerens ståsted. Vi programmerer altså ikke etter forestillingers tematiske innhold, men etter verkets kunstneriske kvaliteter, vurdert i hvert enkelt prosjekts tilfelle. Rikdommen og de store variasjonene i kunstneres valg av innhold og tematikk er inspirerende, og vi forsøker som regel å knytte bånd utover mot samfunn og hverdag. Ofte legges store samfunnsprospørsmål under lupen, men vi må også være bevisste på å skape rom for tema som i mange tilfeller beveger seg friest i skyggene. For å fremme meningsmangfold har vi som mål å bringe sammen folk fra ulike fagfelt; deling og eksponering. Jeg tror på samarbeid og utveksling mer enn makt og posisjonering. Menneskene vi møter i vårt virke er en enorm ressurs som stadig bidrar til å nyansere og ekspandere vårt eget fokus.

Det finnes like mange måter å se en forestilling på som antallet mennesker i et publikum. Etter min mening ligger det i dette et premiss, en betingelse om at det ikke finnes noen fasit, og at den virkelig store verdien ligger i mangfoldet av fortolkningsmuligheter et kunstverk legger til rette for. Hvordan kan man da omtale et publikum som en homogen enhet? Janelle Reinelt, professor emerita ved universitetet i Warwick, hevder at teatret spiller ut en av de siste tilgjengelige formene for direkte demokrati, i kraft av at det samler en gruppe borgere, i tradisjonell forstand. Hun mener at et teaterpublikum er et implisitt samfunn så lenge forestillingen varer, på tross av at de er preget av antagonismer og motsetningsforhold. Ved å definere publikum som et samfunn etablerer Reinelt dermed at det innad i denne gruppen, som i motsetning til synet på publikum som en homogen enhet, eksisterer like store ulikheter som i samfunnet som sådan.<sup>11</sup>

Malzacher viser til at den fornyede interessen for teatret som en offentlig sfære har kastet lys på det spesifikke potensialet scenekunst som medium har, definert av at det skaper midlertidige samfunn som er definert av tid, rom og et skiftende teatralt regelsett. Et slikt teater speiler ikke bare samfunnet, men tilbyr flere muligheter til å «prøve ut og utfordre sosiale og politiske prosedyrer, til å analysere, utføre, agere, teste eller til og med finne opp konkrete samfunnsaspekter»<sup>12</sup>. Han viser til forskning på hvilken rolle scenekunsten har i forhold til gjenskapelse av historiske hendelser, slik også kunsthistoriker og professor Claire Bishop viser til i *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)<sup>13</sup>. Å gjenskape historiske hendelser har et tydelig samfunnspolitisk potensiale, blant annet siden det tilbyr deltakeren eierskap til historiske hendelser som har etterlatt sosiale spor som det har vært vanskelig å prosessere. Malzacher foreslår bruken av pre-enactment som et begrep for kunststrømmets relevans som arena for samfunnsendring. I politikken kan ingen spå fremtiden; det er uklart hvor og når konflikt vil bryte ut. En kunstnerisk for-skapelse kan, ifølge Malzacher, fungere som en øvelse på en abstrakt, fremtidig situasjon.<sup>14</sup>

## Pluralisme

Demokratiet er avhengig av innsats fra flest mulig, og meningsmangfold innad i samfunnet er nødvendig for dets utvikling. Diana L. Eck, professor i sammenlignende religion ved Harvard University, er grunnlegger og leder av *The Pluralism Project* ved samme institusjon. Prosjektet dreier seg først og fremst om religiøst mangfold i dagens USA, men kan med fordel brukes som eksempel i denne sammenhengen. Eck gjør et poeng ut av at pluralisme og mangfold i mange tilfeller brukes som synonymer, mens pluralisme i realiteten er en villet handling i forlengelsen av en mangfolds-tilstand. Hun sier: “Pluralism is the process of creating a society through critical and self-critical encounter with one another, acknowledging, rather than hiding, our deepest differences.”<sup>15</sup> Der mangfold beskriver den blotte tilstedeværelsen av mange perspektiver, har pluralisme et mer aktivt forhold til utveksling mellom ulike standpunkt.

Mouffe skriver i *The Return of the Political* (1993) at et pluralistisk aspekt er nødvendig for å kunne videreføre demokratiet etter kommunismens fall i Europa, og vektlegger i tillegg hvor nødvendig antagonismen er i en politisk struktur. Dersom det ikke finnes demokratiske politiske strukturer som fanger opp ytterpunktene i meningsmangfoldet, vil disse sympatiene finne utløp i andre former for identifikasjon, gjerne av etnisk nasjonalistisk eller religiøs karakter. Hun mener at det i en slik struktur oppstår et bilde av antagonisten som en fiende som bør ødelegges, ikke som en

likestilt motstander hvis meninger man har respekt og forståelse for.

[...] the view I am advocating here is truly one of radical and *plural* democracy. It is the only conception that draws the full implications of the 'pluralism of values' and confronts the consequences of acknowledging the permanence of conflict and antagonism. From such a standpoint, conflicts are not seen as disturbances that unfortunately cannot be eliminated, as empirical impediments that render impossible the full realization of harmony due to the fact that we will never completely coincide with our rational universal self.<sup>16</sup>

Ifølge Mouffe er altså konflikt en naturlig bestanddel i et pluralistisk demokrati. Det vil ikke være fordelaktig å prøve å eliminere antagonistiske ytterpunkter, men gi dem rom til gjensidig og likestilt utveksling av synspunkter. For å oppnå et slikt rom synes det nødvendig også å undersøke mekanismene som ligger bak hvordan vi handler, eller hvordan vi ser på vår generelle deltakelse i det offentlige rom.



Christophe Meierhans: *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* (2015) fra premieren på Vooruit i Gent, Belgia.  
Foto: Christophe Meierhans

Akkurat denne mekanismen blir tydelig eksponert i den sveitsiske scenekunstneren Christophe Meierhans' forestilling *Verein zur Aufhebung des Notwendigen: A hundred wars to world peace* som ble vist på METEOR høsten 2015. Forestillingen hadde form som en kollektiv middag, der publikums forståelse av hva som skulle spises og hvordan dette ble tilberedt, bestemte hva utfallet av middagen ble. På vei til amfiet ble publikum tilbudt en bordtennisball med et nummer tusjet på. Denne bestemte rekkefølgen for hvordan vi i tur og orden ble kalt opp på scenen for å utføre

en instruks beskrevet i en kokebok. Instruksen ble projisert direkte på bakveggen, slik at publikum fikk innblikk i hva bestillingen dreide seg om. Ofte var formuleringene abstrakte, slik at andre tilskuere kunne vurdere sin egen tolkning av beskrivelsene sammenlignet med den personen som tilfeldigvis hadde blitt bedt opp på scenen akkurat da. Noen ganger kunne instruksene være formulert slik at man ble oppfordret til å gi sitt etiske eller politiske ståsted til kjenne, som eksempelvis at man skulle fjerne den mest problematiske råvaren på scenen – med den konsekvens at et stort stykke svinekjøtt ble tatt ut av spillet, til fortørnet respons fra deler av publikum i amfiet som hadde forestilt seg kjøtt som en hovedingrediens i middagen.

Programteksten til *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* poengterer eksplisitt at verket handler om demokrati som noe vi kan ta oss til som individer, i våre liv dag for dag.<sup>17</sup> Meierhans forholder seg aktivt til kunstens samfunnsrelevans, og har jobbet med denne tematikken i flere av sine forestillinger. I et intervju i anledning *Trials of Money* (2018) uttaler Meierhans følgende:

Teateret er et sted hvor folk frivillig setter seg selv i ubehagelige situasjoner, for moro skyld, men også i et forsøk på å presse refleksjoner og iakttagelser til en slags grense. På den måten er det det ideelle stedet. Men teateret er også alltid en slags modell av virkeligheten i mindre målestokk, et «hva-om»-sted.<sup>18</sup>

I Meierhans' uttalelse over er parallellene klare til både Reinelts teater som demokratisk samfunn og Mouffes syn på det offentlige rom. Ved å abstrahere og betrakte samfunnspolitiske spørsmål i et nedskalert perspektiv kan man trekke ut og behandle, eksperimentere og flytte rundt på bestanddeler og brikker i et beskyttet rom.

## I manges hender

En annen kunstner som aktivt involverer publikum i sine forestillinger, er den new zealandske regissøren Kate McIntosh. I forestillingen *In Many Hands*, som ble vist på BIT våren 2017, lar hun publikums hender være forestillingens hovedfokus. Publikum ble plassert på scenen langs de indre sidene av tre langbord som var plassert som et triangel midt i rommet. Én etter én ble gjenstander sendt nedover bordene: fuglekranier, steiner, hårballer, fra én hånd til den neste. Hva vi gjorde med objektet da vi fikk det, var tilfeldig og personavhengig – noen luktet på gjenstandene, studerte dem nøye, andre sendte dem raskt videre

I dette tilfellet var tilskuerens medvirkning i kunstverket veldig reell, og enkeltpersonens rolle som en del av et større kollektiv er klar. McIntoshes publikum er avhengig av alle sine medlemmer for at handlingen skal drives fremover. I dette tilfellet opplever man imidlertid en styrt valgfrihet, siden man er tildelt en så klar rolle som brikke i et større maskineri og opplever en slags forpliktelse til å handle slik det er forventet av en for ikke å forårsake at forestillingen stopper opp.



Kate McIntosh: *In Many Hands* (2016). Fra Pact Zollverein, Essen. Foto: Dirk Rose/SPIN

Publikumsmedvirkning finner ofte sted i tradisjonelle black box-situasjoner, men er også et mye anvendt virkemiddel i scenekunst som henvender seg direkte til én tilskuer av gangen. Heine Røsdal Avdal og Yukiko Shinozakis *Field Works: Hotel* ble vist på Oktoberdans i 2010, og foregikk, som navnet tilsier, på et hotell. Tilskueren sjekket inn som en vanlig gjest, og ble ønsket velkommen på sitt hotellroms tv-skjerm. Etter hvert la man merke til lyder fra rommet vegg i vegg: bevegelse, dumpe lyder av møbler som ble flyttet på, dører som ble åpnet og lukket. Det var installert overvåkningskameraer i begge rom, og man kunne iaktta både seg selv og aktøren i naborommet på tv-skjermen. Bildene gled etterhvert over i hverandre, og litt etter litt oppstod det kontakt mellom danser og tilskuer ved hjelp av tv-skjermen – adskilt, men likevel sammen og samtidig, ved hjelp av tv-overføringens doble bilde.

Forestillingen forutsatte at tilskueren hadde lyst til å ta egne valg. Avdal og Shinozaki hadde lagt ut ulike spor i hotellrommet som man kunne finne dersom man ønsket, og forestillingens dramaturgiske struktur tillot også at tilskueren kunne forholde seg i en observatørrolle, og dermed iaktta sin egen observasjon kryssset med aktørens utøvelse. Tilbakemeldinger fra flere tilskuere etter forestillingen lot imidlertid til at mange hadde benyttet anledningen til selv aktivt å delta i ulik grad, med enkle handlinger som å ta en øl fra minibaren eller ved direkte interaksjon med danseren avhengig av hvor man selv plasserte seg i rommet. Begrunnelsen for publikums avgjørelser var ulikt motivert: enkelte opplevde det å bli plassert i en rolle som var visuelt likestilt med utøveren som utfordrende, andre omfavnet situasjonens mulighet til å gjøre akkurat det som falt dem inn, i en situasjon som var fritatt for en rekke sosiale koder om hva som er akseptabel oppførsel når man møter en fremmed i et fysisk eller digitalt rom.



Felles for alle disse tre eksemplene er at de normaliserer og demokratiserer publikumsdeltakelse, og at det dermed dannes en parallell til Ranciéres betraktning av observasjon som normaltstand. Det skilles ikke mellom deltakende publikumsmedlemmer og publikum for øvrig, slik sett kan man si at relasjonen mellom tilskuer og verk i alle tre tilfeller kan beskrives som likestilt.



*Field Works: Hotel* av deepblue/Heine Avdal og Yukiko Shinozaki (2009). Foto: Heine Røsdal Avdal

## Et blikk bakover

Det siste århundret har synet på kunst blitt forskjøvet i retning av at den kan være like mye en presentasjon av en mulig handling eller hendelse som et objekt. Denne tenkningen gjenkjenner vi i Bourriauds teori om relasjonell estetikk, men også hos 1960-tallets situasjonister, i Fluxus, Dada og i konseptkunsten. Bourriaud skriver:

Kunsten opptar en spesiell plass i den kollektive produksjonen, fordi den er laget av det samme stoffet som sosiale utvekslinger. Et kunstverk innehar en kvalitet som skiller det fra andre produkter av menneskelig aktivitet, denne kvaliteten er kunstverkets (relative) sosiale gjennomsiktighet. Hvis et verk er vellykket sikter det utenfor sin egen eksistens i rommet, det åpner seg for dialog, for diskusjon, for den formen for mellommenneskelig forhandling som Marcel Duchamp kalte «Kunstens koeffisient», en temporær prosess som utspiller seg her og nå. Denne forhandlingen utføres i en «gjennomsiktighet» som

kjennetegner den som et produkt av menneskelig arbeid: Kunstverket fremviser (eller foreslår) på samme tid sin egen konstruksjons- og produksjonsprosess, sin stilling i spillet av utvekslinger, stedet, eller snarere funksjonen som den tilegner betrakteren, og til sist kunstnerens skapende adferd (det vil si den kjeden av holdninger og gester som utgjør arbeidet hennes og som hvert enkelt verk reflekterer tilbake til som en vareprøve eller et landemerke).<sup>19</sup>

For å plukke opp tråden fra Tate Modern nevnt innledningsvis, vil jeg hevde at et kunstverk absolutt har potensiale til å endre samfunnsutviklingen, slik vi ser at enkeltstående politiske hendelser skrives inn i historiebøkene som definerende for ettertiden. Det er ikke tilfeldig at Bourriaud viser til Marcel Duchamp i sitatet over – vi snakker gjerne om Duchamps *Fountain* (1917) som et eksempel på et spesifikt kunstverk som har forskjøvet samfunnets forståelse av kunstens rolle, og hvilken rolle nettopp kontekst spiller i mottakelsen av den. Idet Duchamp presenterte sitt berømte urinal for The Society of Independent Artists,<sup>20</sup> og dermed ga det status som kunst, gjorde han kontekst til en aktiv medspiller, og dermed de sosiale forholdene som omgir kunsten til en nødvendig del av verket.

Kurator Christine Peeters poengterer at Marcel Duchamp så på et kunstverk som ukomplett uten en tilskuer. Han mente at den kreative handlingen ikke er utført av kunstneren alene – tilskueren bringer arbeidet i kontakt med den eksterne verden ved å dechiffrere og tolke dets indre kvalifikasjoner, og legger dermed sitt bidrag inn i den kreative handlingen.<sup>21</sup> Et slikt nettverk av meningsutveksling står i direkte kontrast til individualisme, singularitet og en potensiell idé om at et kunstverk kan eksistere uavhengig av sin kontekst. Det kan videre beskrives som polyfoni eller nettopp pluralisme – et mangfold av stemmer.

Denne innstillingen til kunstens samfunnsrolle kan blant annet settes i kontrast til formalismen. I *Art in Context: Understanding Aesthetic Value* definerer filosof David E. W. Fenner formalisme som en innstilling til kunst, der tilskueren «begrenser sin oppmerksomhet til objektets formale egenskaper, egenskaper som er tilgjengelig gjennom sansene.»<sup>22</sup> Fenner ønsker ikke å definere hva kunst er, fokuset hans ligger på opplevelsen av den. Det er med basis i nettopp dette han hevder at formalisme ikke dekker den fulle estetiske opplevelsen, men at dette kan gjøres rede for ved å ta verkets kontekst med i betraktning: kontekst her beskrevet som «all those various lenses – ethical, social, sexual, emotional, imaginative, political, religious, and so forth – through which a work of art may appropriately be viewed.»<sup>23</sup> Et vellykket verk kan, som Bourriaud slår fast over, åpne for dialog, diskusjon og mellommenneskelig forhandling, og man må anerkjenne tilstedeværelsen av alle linsene Fenner beskriver over, at et verk kan leses på utallige måter og må sees i relasjon til sin omverden og kontekst. Våre tanker, ord og begreper påvirkes av hvilke perspektiver vi ønsker å forfølge. Ulike vitnesbyrd er preget av hva vi fikk med oss eller husker fra gitte situasjoner – vi kan enes om fakta, men meningene om dem vil variere.

I *The Ignorant Schoolmaster – Five Lessons in Intellectual Emancipation* (1981), nevnt innledningsvis, legger Ranciére opp et forsvar for at kunnskap ligger latent i enkeltindividet, og at lærerens rolle først og fremst er å tilrettelegge for elevens egen tenkning. I *The Emancipated Spectator* (2009) videreutvikler Ranciére teorien om lærer/elev-relasjonen til å gjelde det gjensidige forholdet mellom en utøver og en tilskuer. Et sentralt moment er tolkningen av den andres tilstedeværelse og reaksjonsmønstre: «This is what emancipation means: the blurring of the opposition between

they who look and they who act, they who are individuals and they who are members of a collective body...»<sup>24</sup> Tilskuerrollen representerer en normaltilstand siden vi tolker våre synsintrykk og plasserer dem inn i vår egen erfaringsbase, uavhengig av en distinksjon mellom den tidligere omtalte aktive og/eller passive tilskuerrollen.

## Ulike grader av separasjon

Å oppleve en forestilling i en én til én-relasjon med kunstner/kunstverk, som var tilfelle i *Field Works*, er svært ulikt det å tre ut som enkeltperson fra en større publikumsenhet, der det bygges opp kollektiv spenning knyttet til den spesifikke tilskuerens valg. Et publikumsfellesskap iakttar hvor langt en enkeltperson er villig til å gå inn i verket, altså hvor mye hun eller han velger å imøtekomme det og dermed påvirke dets forløp. Tilskuerens valg blir en del av verket, og scene-sal-kontrakten fungerer dermed som en eksponering av menneskers valg som deltakere i et kollektiv. I mange tilfeller, som i Meierhans' middagsselskap, er et positivt utfall, avhengig av at kollektivet evner å finne gode løsninger i fellesskap.

Bishop beskriver forholdet mellom deltaker og kunstner i deltakerorientert scenekunst slik: «The artist relies upon the participants' creative exploitation of the situation he/she offers – just as participants require the artists' cue and direction. The relationship between artist/participant is a continual play of mutual tension, recognition and dependency [...]».<sup>25</sup> I denne uttalelsen plasserer Bishop maktforholdet i relasjonen hos publikum, som ønsker å utnytte verket kreativt innenfor en ramme av regi definert av kunstneren. Implisitt sier hun at tilskueren har et automatisk behov for å være deltakende, og for å være med og forme forestillingen med sin subjektive tolkning.

På tross av at dramaturgien i *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* tilbød enkle oppgaver til publikummeren, og dermed en målrettet handling som å utføre en instruks i kokeboken som forestillingens dramaturgi sirklet rundt, fortalte flere personer meg i etterkant at de opplevde det som ubehagelig å bli trukket ut av og eksponert for fellesskapet. Det er interessant å se på denne reaksjonen i forbindelse med Meierhans' uttalelse over: at teateret er et sted hvor folk frivillig setter seg selv i ubehagelige situasjoner, for moro skyld, men også i et forsøk på å presse refleksjoner og iakttagelser til en slags grense. Man går frivillig inn i en situasjon som kan oppfattes som ubehagelig, men vet samtidig at man er trygg, innenfor rimelighetens grenser, på grunn av teatrets funksjon som beskyttet rom, der grensene for publikums fysiske sikkerhet er ivaretatt av produksjonsapparatet rundt forestillingssituasjonen.

Avdal og Shinozakis form for publikumseksponering i *Field Works: Hotel* henvender seg til enkelttilskueren i et format som er beskyttet på en annen måte, i form av fraværet av tilskuere – publikums publikum, om man vil – samtidig visste man aldri hvor mange som fulgte med på ens handlinger gjennom overvåkningskameraene. Slik sett kan man argumentere for at man strengt tatt burde føle seg mindre beskyttet i situasjonen enn om man kunne observere sitt publikum.

At det i dette eksemplet også dreier seg om digital eller teknologisk synlighet, har en annen interessant dimensjon, om man ser på verket i forhold til deling av personlig informasjon i sosiale medier versus kontakthandlinger i det offentlige rom. Jeg mistenker at en av årsakene til at mange synes det er naturlig å dele personlig informasjon med en ansiktsløs digital offentlighet, er

nettopp dette – at man er en av mange. Dersom man er den eneste som utfører en handling, det være seg om man hypotetisk sett var den eneste som eksponerte sitt privatliv i sosiale medier, eller om man var den eneste tilskueren som fikk oppleve *Field Works: Hotel*, ville valget av handling og hvordan man utførte den automatisk tillegges en større symbolverdi.

## Tilbake til kollektivet

Jeg har i denne artikkelen vist flere perspektiver på hvordan scenekunsten gjennom sin form kan undersøke det sosiale mennesket. Som enkelttilskuere kan vi sette våre egne reaksjonsmønstre i perspektiv ved å trekke paralleller til vår egen hverdag, og videre definere/bli bevisste mekanismene bak relasjoner og sosiale rutiner i våre nærmiljø. Reinelt beskriver en kontinuerlig forhandling mellom enkeltmenneskets ulike former for identitet som en forutsetning for et radikalt demokrati, som hun mener må beholde en vektlegging av pluralisme og personlig frihet. Dette betyr at en uunngåelig konflikt mellom konkurrerende versjoner av ens identiteter som samfunnsborger er en naturlig bestanddel i våre liv i det sivile samfunn. Denne permanente tilstedeværelsen av identitetskonflikter er uunnværlig i et radikalt demokratisk samfunn, siden det er gjennom artikulering og forhandling av våre plurale identiteter som borgere at demokratiet virker og utvikler seg.<sup>26</sup>

Det er først og fremst når man samler et større antall reaksjoner og valg i forhold til deltakeres tolkning av og manøvrering i et kunstverk, at situasjonen fungerer som en måte å tenke sammen på. Jeg mener at en forutsetning både for konstruktivt engasjement og eksponering for nye problemstillinger, er et fellesskaps-format, et kollektiv. Ved aktivt å vektlegge at et publikum er plurtalt og ikke ensartet, vil vi samtidig tilrettelegge for utveksling av erfaringer og perspektiver.

Man kan ikke redusere publikum til en ensartet gruppe, like lite som man kan tillegge andre sosiale grupperinger et unisont tankesett og verdisyn. Ved å anerkjenne sin egen væren i rommet i direkte dialog med kunstverket og sine medpublikummere blir det et ufravikelig faktum at man har en subjektiv forståelse av en opplevelse som kan skille seg svært mye fra andres. Et meningsmangfold er nødvendig for oppblomstring av nye perspektiver, og uenighet kan være nødvendig for positiv samfunnsutvikling. Slik både kunsten og samfunnet er i konstant utvikling, mener jeg at vi bør ivareta endring som en kraft i seg selv.

## Noter

---

- <sup>1</sup> Malzacher, «HOUSES, NOT PALACES – Towards a Useful but Disobedient Art» (2015), 17.
- <sup>2</sup> Tate.org.uk, "Art term: Relational Aesthetics".
- <sup>3</sup> Reason, «Participations on Participation: Researching the 'active' theatre audience» (2015), 272.
- <sup>4</sup> Ranciére, «The Ignorant Schoolmaster» (1991)
- <sup>5</sup> Ranciére, «Den emansiperte tilskuer». (2009) 19-21.
- <sup>6</sup> Malzacher, «Theatre as Assembly», (2019) 68.
- <sup>7</sup> Ranciére, «Den emansiperte tilskuer», (2009), 69.
- <sup>8</sup> Ibid, 70
- <sup>9</sup> Reason, ibid.
- <sup>10</sup> BIT Teatergarasjen er et programmerende teater som opprinnelig ble startet som Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1983/84. I 1991 flyttet BIT inn i et lagerhus på Nordnes, og det ble etablert helårsdrift med vår- og høstsesong i tillegg til de to alternerende festivalene Meteor og Oktoberdans. I 2008 ble gamle Teatergarasjen revet, og vi har de siste ti årene vært på turné i egen by i påvente av nytt teaterhus. I juni 2018 ble det endelig klart at den gamle svømmehallen Sentralbadet skal bygges om til et nytt hus for BIT Teatergarasjen og Carte Blanche, med planlagt innflyttingsdato i 2023.
- <sup>11</sup> Reinelt, «Notes for a Radical Democratic Theater: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy» (1998), 286.
- <sup>12</sup> Malzacher, «Theatre as Assembly» (2019), 67.
- <sup>13</sup> Bishop, *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), 30-37.
- <sup>14</sup> Malzacher, *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today.*, (2015), 149-150.
- <sup>15</sup> Eck, «What is Pluralism?»
- <sup>16</sup> Mouffe, *Return of the Political* (1993), 7.
- <sup>17</sup> [www.bit-teatergarasjen.no](http://www.bit-teatergarasjen.no), Christophe Meierhans: «Verein zur aufhebung des notwendigen - A hundred wars to world peace» (2015)
- <sup>18</sup> Decaesstecker, «Welcome to the Tribunal for Semi-Human Persons» (2018)
- <sup>19</sup> Bourriaud, *Relasjonell estetikk* (2007), 58.
- <sup>20</sup> Verket ble refusert fra utstillingen på Grand Central Palace i New York, og ble første gang vist i Alfred Stieglitz studio i privat regi.
- <sup>21</sup> Peeters, «The potentially emancipated spectator who accomplishes the work of art» (2013), 44.
- <sup>22</sup> Siedell, «In and Out of Context», (2011), 118.
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Ranciére, «The Emancipated Spectator» (2009), 19.
- <sup>25</sup> Bishop, *Artificial Hells* (2012), 279.
- <sup>26</sup> Reinelt, «Notes for a Radical Democratic Theatre: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy» (1998), 288.

## Bibliografi

- Bishop, Claire. *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.
- BIT Teatergarasjen, «Verein zur aufhebung des notwendigen - A hundred wars to world peace», 2015. 04.06.2019. <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/christophe-meierhans/>
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Pax Artes nr 16. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag A/S, 2007.
- Decaesstecker, Eva. «Welcome to the Tribunal for Semi- Human Persons», 2018. 04.06.2019. <https://www.kaaitheater.be/en/articles/welcome-to-the-tribunal-for-semi-human-persons>
- Eck, Diana L. «What is Pluralism?» *Pluralism.org*, 2006. 04.06.2019. <http://pluralism.org/what-is-pluralism/>
- Fenner, David E. W. *ART IN CONTEXT: Understanding Aesthetic Value*. Athens, Ohio: Swallow Press, 2008.
- Malzacher, Florian. «HOUSES, NOT PALACES – Towards a Useful but Disobedient Art». I *Framing a Mirage – Communicating Contemporary Art and its Values*. Redigert av BIT Teatergarasjen v/Karoline Skuset, Knut Ove Arntzen, Sven Åge Birkeland, Anna Borcharding, Ingrid Ellestad, Andreas Langenes og Rune Salomonsen. Bergen: Advancing Performing Arts Project/apap, 2015.
- Malzacher, Florian red. *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today. Performing Urgency #1*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Malzacher, Florian. «Theatre as Assembly» i *Performance – Public – Politics Examining European Representative Democracy*. Create to Connect, Connect to Impact 2019. Redigert av Ana Vujanović og Livia Andrea Piazza. 04.06.2019. [http://www.createtoconnect.eu/wp-content/uploads/2018/10/142\\_Final-projects-publication\\_-Performance-Public-Politics\\_LG\\_full-publication.pdf](http://www.createtoconnect.eu/wp-content/uploads/2018/10/142_Final-projects-publication_-Performance-Public-Politics_LG_full-publication.pdf)
- Mouffe, Chantal. *Return of the Political*. London, New York: Verso, 1993.
- Peeters, Christine. «The potentially emancipated spectator who accomplishes the work of art» I *Audiences or Communities – Between policies, marketing and true desires*. Redigert av SZENE Salzburg v/ Silke Bake, Angela Glechner, Jacopo Lanteri og Theresa Pointner. Salzburg: Advancing Performing Arts Project/apap, 2013.
- Ranci re, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London, New York: Verso, 2009.
- Ranci re, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster*. Stanford, California: Stanford University Press Stanford, 1991.
- Reason, Matthew. «Participations on Participation: Researching the ‘active’ theatre audience», i *Participations – Journal of Audience and Reception Studies*, Volume 12, Issue 1, 2015. 04.06.2019. Tilgjengelig: <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/17.pdf>.

Reinelt, Janelle. «Notes for a Radical Democratic Theater: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy». I *Staging Resistance – Essays on Political Theater*. Redigert av Jeanne Collieran og Jenny S. Spencer. The University of Michigan Press, 1998.

Siedell, Daniel A. «In and Out of Context», *The Journal of Aesthetic Education*, Volume 45 (1), 2011.

Tate, «Art term: Relational Aesthetics» 04.06.2019 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics>